

Научный рецензируемый журнал
Мировая литература в контексте культуры

2021. Выпуск 13 (19)
Основан в 2006 году
Выходит 2 раза в год

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Пермский государственный
национальный исследовательский университет»

Редакционная коллегия

Авраменко И. А., к. филол. н. (Россия, Пермь, НИУ ВШЭ)
Бочкарева Н. С., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Братухин А. Ю., д. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Братухина Л. В., к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Бячкова В. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ) –
гл. редактор
Доценко Е. Г. д. филол. н., проф. (Россия, Екатеринбург, УрГПУ)
Кашлявик К. Ю., д. филол. н., доцент (Россия, Нижний Новгород,
НИУ ВШЭ)
Новокрещенных И. А., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Петрусева Н. А., д. искусств., проф. (Россия, Пермь, ПГИИК)
Поршнева А. С., д. филол. н., доцент (Россия, Екатеринбург, УрФУ)
Проскурнин Б. М., д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Суслова И. В., к. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)
Тавризян Ю. Б. (Россия, Пермь, Пермская художественная галерея)

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

Founder: Perm State University

Editorial Board

Ivan Avramenko (Russia, Perm, Higher School of Economics)

Nina Bochkareva (Russia, Perm, Perm State University)

Alexandr Bratukhin (Russia, Perm, Perm State University)

Liudmila Bratukhina (Russia, Perm, Perm State University)

Varvara Byachkova (Russia, Perm, Perm State University)

Elena Dotsenko (Russia, Ekaterinburg, Ural State Pedagogical University)

Kira Kashlyavik (Russia, Nizhniy Novgorod, Higher School of Economics)

Irina Novokreshchennykh (Russia, Perm, Perm State University)

Nadezhda Petruseva (Russia, Perm, Institute of Culture and Arts)

Alisa Porshneva (Russia, Ekaterinburg, Ural Federal University)

Boris Proskurnin (Russia, Perm, Perm State University)

Inga Suslova (Russia, Perm, Perm State University)

Yuliya Tavrizyan (Russia, Perm, Perm Art Gallery)

Address: 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.

E-mail: worldlit@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы.....	5
<i>Братухин А. Ю.</i> Александрийская богословская школа как тигель идей и теорий	5
<i>Братухина Л. В.</i> Интертекстуальный мотив поместья-сада в романе С. Рушди <i>Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights</i>	12
<i>Бячкова В. А.</i> Большие и малые миры юных героев романа Ф. Ходжсон Бернетт «Таинственный сад»	24
<i>Kiselev P. A.</i> Mythologizing of V. Nabokov in the Media Space and American Cultural Consciousness	34
<i>Манжула О. В.</i> Эволюция образа Елены Троянской в европейской и американской литературе	43
<i>Найденова Р. Р.</i> Тема выживания в творчестве Маргарет Этвуд	54
<i>Попова Ю. Н.</i> Дискурс консьюмеризма в романе Дона Делилло «White noise»	61
<i>Рогачевская М. С.</i> Новые имена британской литературы: «Неоконченный роман» Хелен Данмор	69
<i>Рудометова Н. А.</i> Концепт «Sound» в художественной системе романа Дж. Барнса «Шум времени»	77
<i>Тарасова Н. С.</i> Каламбур в художественной системе романа Али Смит «Осень»	86
<i>Теплякова А. Б.</i> Образ России в романе Андрея Макина «Жизнь неизвестного человека»	94
<i>Фирстова М. Ю.</i> Реалистическая поэтика изображения религиозного фанатизма в исторической повести Э. Гаскелл «Ведьма Лоис»	101
Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации в мировой литературе и культуре	112
<i>Мартынова П. А., Новокрепленных И.А.</i> Техника писательского труда в романе Дж. Лондона «Мартин Иден»	112
<i>Proskurnin B. M.</i> Is French Revolution a Catastrophy? Charles Dickens and Hilary Mantel in a Dialogue Through Ages	120
<i>Рогова А. Г.</i> Книжки с картинками для всех возрастов: английский образец конца XX в.	131

TABLE OF CONTENTS

Chapter 1. Problematics and Poetics of World Literature	5
<i>Bratukhin A. Yu.</i> The Alexandrian Theological School as a Melting Pot of Ideas and Theory	5
<i>Bratukhina L. V.</i> The Intertextual Motif of the Estate-garden in S. Rushdies' e Novel <i>Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights</i>	12
<i>Byachkova V. A.</i> "Big and "Small" Worlds of Young Characters of "The Secret Garden" by F. Hudson Burnett	24
<i>Kiselev P. A.</i> Mythologizing of V. Nabokov in the Media Space and American Cultural Consciousness	34
<i>Manzhula O. V.</i> The Evolution of Image of Helen of Troy in European and American Literature	43
<i>Naydenova R.R.</i> The Theme of Survival in the Works of Margaret Atwood	54
<i>Popova Yu. N.</i> Consumerism Discourse in Don Delillo's Romance "White Noise"	61
<i>Rogachevskaya M.S.</i> New Names of British Literature: "The Unfinished Novel" of Helen Dunmore	69
<i>Rudometova N.A.</i> Individual-Author's Concept 'Sound' in the Novel "The Noise of Time" by J. Barnes	77
<i>Tarasova N. S</i> Pun in the Artistic System of "Autumn" by Ali Smith	86
<i>Teplyakova A.B.</i> The Image of Russia in Andreï Makine's Novel "The Life of an Unknown Man"	94
<i>Firstova M. Yu.</i> Realistic Poetics of the Dipiction of Religious Fanatism in "Lois the Whitch" Historical tale by Elizabeth Gaskell	101
Chapter 2. The Problems of Reception and Interpretation in World Literature and Culture	112
<i>Martynova P.A., Novokreshchennykh I.A.</i> Writing Technique in the Novel "Martin Eden" by Jack London	112
<i>Proskurnin B. M.</i> Is French Revolution a Catastrophy? Charles Dickens and Hilary Mantel in a Dialogue Through Ages	120
<i>Rogova A. G.</i> Picturebooks for All Ages: A Late XX-th Century English Example	131

Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.14

doi 10.17072/2304-909X-2021-13-5-11

АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ БОГОСЛОВСКАЯ ШКОЛА КАК ТИГЕЛЬ ИДЕЙ И ТЕОРИЙ

Александр Юрьевич Братухин

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

Статья поступила в редакцию 13.10.2021

В статье показывается место александрийской богословской школы среди других школ в раннем христианстве (антиохийской, эдесско-нисибийской, «североафриканской»), рассматривается её вклад в формирование церковной литературы (её стили, жанров, образности и т. д.), догматики, терминологии. Приводятся в систему факты усвоения представителями этой школы научно-теоретического наследия Античности в области философии, литературы, риторики. На примере цитат из сочинения Климента Александрийского демонстрируется стремление этого автора соединить античную и библейскую традиции (но несколько иначе, чем это делал Филон) и стать для читателей наставником в различных областях науки. Одной из целей Климента было осуществление синтеза библейского Откровения и античной традиции.

Ключевые слова: раннее христианство, Античность, александрийская школа, Климент Александрийский, античная наука.

В поздней Римской и её наследнице Византийской (Ромейской) империи было три основных христианских богословских центра: Александрия (представители: Климент, Ориген, Каппадокийцы, свт. Кирилл; близок этой школе и прп. Максим Исповедник¹), Антиохия (представители: Диодор Тарсийский, Феодор Мопсуестийский, свт. Иоанн Златоуст, блаж. Феодорит Киррский) и Северная Африка (представители: Тертуллиан, Минуций Феликс, свмч. Киприан, Арнобий, Лактанций, блаж. Августин), где некая школа возникла только при последнем из перечисленных авторов. Специфическими чертами александрийской школы являются влияние платонизма, аллегоризм, акцентирование во Христе божественной природы; для представителей антиохийской

школы характерны «историзм» и «симметрия» в христологии [Сидоров 2002: 525–530]: «антропологический минимализм» некоторых александрийцев можно противопоставить «антропологическому максимализму» антиохийцев [Флоровский 1933: 7, 11]. Эдесско-нисибийская школа (Ефрем Сирий) [Аверинцев 1987: 333] во многом является продолжательницей и наследницей антиохийской. По словам Г. Флоровского, «это была школа семитского типа, вроде еврейских школ, – школа-общезитие, некое братство» [Флоровский 2006: 287]. Климент Александрийский стал первым христианским автором, осуществившим в своих трудах синтез христианского содержания и античной формы, наследником эллинистического иудаизма и классической литературы. Согласно Краузе², у Климента Александрийского насчитывается 966 цитат из древнегреческой литературы – в три раза больше, чем у Иустина, Татиана, Афинагора, Феофила, Ириней, Ипполита Римского, Оригена, Минуция Феликса и Тертуллиана вместе взятых [Krause 1958: 126]; его труды изобилуют классическими аллюзиями, реминисценциями, парафразами.

Зависим от языческой литературы, в частности, от Второй софистики, и стиль ранних александрийских авторов [Herrero de Jáuregui 2008: 23]; как и Платон, Климент заявляет о стремлении к простоте речи (Strom. II, 1, 3, 1).

Лексика и образы классической литературы широко заимствовались христианскими авторами-александрийцами. Так, например, в своей написанной гекзаметрами поэме свт. Григорий Великий, говоря о рискованности и трудности рассуждения о Боге, использует слова из «Одиссеи»: «Знаю, что на плоту (σχεδίῃσι) мы проходим (ἐκτερόωμεν) по морю путь длинный, / Или на малых крылах (πτερύγεσσι) устремляемся к звёздному небу (πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα) <...>» (Greg. Naz. Carm. dogm. 1–2). Слово сочетание πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα встречается у Гомера (Od. XI, 17). На плоту (σχεδίῃ), отправиться в путь на котором Одиссей сперва боялся (Od. V, 174, 177), он уплыл от нимфы Калипсо к феакам. Это слово, кроме упомянутых мест, появляется в поэме 12 раз. Глагол ἐκτερέω в «Одиссее» находим трижды (Od. VII, 35; VIII, 561; IX, 323). Форму πτερύγεσσι обнаруживаем в «Илиаде» (II, II, 462)³.

Философская терминология широко заимствовалась христианскими авторами: например, свт. Василий Великий *первую и вторую сущности*, о которых писал Аристотель, просто заменил словами *сущность и ипостась*.

Некоторые авторы перенимали даже идеи, популярные в Античности. Например, идея цикличности в учении Оригена. Наличие так называемого «каппадокийского синтеза» подтверждает умение и способность богословов александрийской школы усваивать и продуктивно использовать наследие совершенно различных направлений (Аристотеля, Оригена, Староникейцев и др.) при создании своей богословской системы.

Заимствуются жанры, напр., «увещевание», «строматы», а также привлекаются исторические и иные факты (информация о мистериях, мифах, артефактах – статуях, храмах).

Наиболее интересным, однако, представляется то, что александрийские авторы начали системно излагать античные теории. Климент Александрийский пишет: «Одноименные <лица и предметы> пользуются одним и тем же названием, логос же у них разный, как например, человек – это и живое существо и нарисованное. Из одноименных <лиц и предметов> одни омонимичны случайно (*τὰ μὲν ἀπὸ τύχης*), как Аякс локриец и Аякс саламинец, другие же умышленно (*τὰ δὲ ἀπὸ διανοίας*); а из этих одни – по сходству, как человек – это и живое существо, и нарисованный портрет; другие – по аналогии, как “стопы <горы> Иды” и наши стопы из-за того, что они находятся ниже <остального>; иные – по действию, как стопа корабля – то, с помощью чего корабль плывёт, и стопа наша, с помощью чего мы движемся. Одноименными <лица и предметы> называются <, если они> от одного и того же и для одного и того же, как книга врача и скальпель – <называются> “врачебное” от использующего <их> врача и для одного и того же – врачебного дела» (Strom. VIII, 8, 24, 8–9, ср.: *Ammon. In Arist. Categ. comm.* 21–22 P.). Такие изложения сильно отличаются от описаний богов и пересказа мифов. Подход, напоминающий методику Климента, обнаруживаем в 1-й части «Источника знания» прп. Иоанна Дамаскина – в «Философских главах». Для сравнения приведём рассуждения Иустина Мученика: «Кто из разлагающих силлогизмы, разрешающих двусмысленности, объясняющих этимологии или из <проясняющих> одноименное, соимённое, предикаты и аксиомы, что́ есть подлежащее, а что́ – сказуемое, <кто из тех, которые> обещают этими и подобными словами сделать своих учеников счастливыми, является столь очищенным душою, чтобы, вместо того, чтобы ненавидеть врагов, их любить...» (*Athenag. Leg.* 11, 3). Здесь элементы античной теории привлекаются ради того, чтобы подчеркнуть основную мысль автора. У Климента – для того, чтобы научить читателя: церков-

ные писатели-философы начинают рассматривать себя не только в качестве защитников христианства, но и в качестве учителей и наставников в светских науках.

Наиболее значимый вклад в триадологию и христологию внесли Отцы, принадлежавшие к александрийской школе: с одной стороны, свт. Афанасий Великий и каппадокийцы (Григорий Великий и Василий Великий), с другой – свт. Кирилл Александрийский, прп. Максим Исповедник.

Рассказ Платона о новых вождедениях, что захватили (κατέλαβον) пребывающий пустым (κενήν) акрополь души (τῆς ψυχῆς) молодого человека, приведённой в порядок (κατεκοσμήθη) после выдворения из неё прежних вождедений (Plat. Res. VIII, 560a–b), вызывают в памяти слова Христа об изгнанном из человека нечистом духе, возвращающемся в незанятый (σχολάζοντα), подметённый и прибранный (κεκοσμημένον) дом и захватывающем (παραλαμβάνει) с собой семь других духов (Мф. 12:43–45). Климент не только подмечал такие классические реминисценции в Священном Писании, но старался сделать их лексически более близкими к античным текстам. Например, в «Пророческих эклогах» он советует: «<...> не следует опустошать душу (κενῶσαι τὴν ψυχὴν), но наполнять её Богом. <...> Ибо возвращается в очищенный дом и пустой (ἐπάνεισι γὰρ εἰς τὸν κεκαθαρμένον οἶκον καὶ κενόν), если ничего из спасительного не будет предложено, живший <там> ранее нечистый дух, взявший с собой других семь нечистых духов. Поэтому нужно, очистив (κενώσαντας) душу (τὴν ψυχὴν) от зла, наполнить <её>, являющуюся избранным жилищем, благим Богом. Ибо, когда пустое будет заполнено, тогда следует печать, дабы святое было сберегаемо для Бога (φυλάσσηται τῷ θεῷ)» (Clem. Alex. Ecl. 12, 6–9). Александрийский автор, передавая своими словами евангельский текст, более ярко высвечивает платоновскую реминисценцию: Евангелист Матфей, очевидно, не понявший, на какой текст намекает в Своей проповеди Христос, говорит об изгнании нечистого духа *из человека*, Климент вслед за Платоном пишет об изгнании беса *из души*; у евангелиста дом оказывается *незанятым*, у Климента – *пустым*. Платон утверждает, что занятие вождедениями акрополя души происходит из-за того, что «нет там ни знаний, ни хороших навыков, ни правдивых речей – всех этих лучших защитников и стражей (φύλακες) рассудка людей, любезных богам (θεοφιλῶν)» (Res. VIII, 560b, пер. А. Н. Егунова). Климент настаивает на необходимости охранять (φυλάσσηται) святое для вручения его Богу (τῷ θεῷ). Использование Христом платоновского образа объясняется, на наш взгляд, Его желанием сделать евангельский текст более близким для образованных греческих читателей. Преобразование же платоновской реминисценции

Климентом Александрийским имело целью не только вслед за Филоном «найти у себя “сходное с эллинами”» [Вдовиченко 2002: 29, 68; Вдовиченко 2016: 191], наглядно показать связь между Откровением и философией и повысить престиж библейского текста в глазах греков [Братухин 2016: 125–126] и, но и осуществить синтез библейского и античного. Этот синтез, по всей видимости, рассматривался Климентом⁴ как вклад в создание единой «истинной философии». Тут можно вспомнить его слова: «<...> варварская и эллинская философия неким образом разодрали вечную истину (τὴν αἰδίων ἀλήθειαν σπαραγμόν τινα... πελοῖται) не мифологии Диониса, но теологии вечно сущего Логоса. Будь же уверен, что вновь собравший разделённое и соединивший его будет в безопасности созерцать совершенный Логос, Истину» (Strom. I, 13, 57, 6).

Представители самой древней и авторитетной христианской школы, используя для выражения своего учения средства, заимствованные из античной науки, «воцерковляя» классическую литературу и философию, становясь, по словам апостола Павла, «для всех всем» (1 Кор. 9:22), естественным образом оказались создателями как православной, так и инославной триадологии, христологии, этики, аскетики и др. Системы, созданные их западными (североафриканскими) и восточными (антиохийскими) коллегами, не имевшими за своими плечами такой мощной традиции, всегда оказывались менее глубокими, более простыми и ограниченными.

Причинами такого успеха Александрийской школы, восходящей к Филону, стали богатая культурная база этого основанного македонским завоевателем города и соединение здесь различных (иудейской, эллинской, христианской и др.) традиций.

Примечания

¹ «Всего сильнее чувствуется у него влияние Каппадокийцев, особенно Григория Богослова. В аскетике и мистике он исходит из Евагрия и примыкает к Арнопагитикам. Он продолжает идти по пути древних Александрийцев...» [Флоровский 1933: 198].

² Согласно Г. Глокманну – 734 цитаты [Glockmann 1968: 7]),

³ ἢ με κέλει σχεδὶ περὰν μέγα λαῖτμα θαλάσσης (ε, 174).

ἢ <φορτίς> τ' ἐκπεράα μέγα λαῖτμα (θ, 323).

οὐθ' ὁπότ' ἂν στείχησι <Ἡέλιος> πρὸς οὐρανὸν ἄστερόεντα (κ, 17).

⁴ Для Климента, по словам Дж. В. Баттерворта, христианская традиция имела два первоисточника (fountain-heads) – Израиль (пророков) и Грецию (философов) [Butterworth 1915: 69].

Список литературы

- Аверинцев С. С.* От берегов Босфора до берегов Евфрата / пер., предисл. и коммент. С. С. Аверинцева. М.: Наука, 1987. 349 с.
- Вдовиченко А. В.* Дискурс–текст–слово. Статьи по истории, библеистике, лингвистике, философии языка. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского института, 2002. 288 с.
- Вдовиченко А. В.* Казус «языка» Септуагинты и Нового Завета: Лингвистический метод «за» и «против» авторов. М.: изд-во ПСТГУ, 2016, 288 с.
- Братухин А. Ю.* Рождение стиля христианской литературы (Климент Александрийский и Тертуллиан): дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2016. 370 с.
- Сидоров А. И.* Богословские школы Древней Церкви // Православная энциклопедия. Т. 5. С. 525–530.
- Флоровский Г.* Восточные Отцы IV века. Белорусского Экзархата, 2006. 239 с.
- Флоровский Г.* Византийские Отцы V–VIII. Париж, 1933. 260 с.
- Glockmann G.* Homer in der frühchristlichen Literatur bis Justinus // Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. 1968. Bd. 105. XIX, 214 S.
- Krause W.* Die Stellung der frühchristlichen Autoren zur heidnischen Literatur. Wien: Herder, 1958. 320 S.

THE ALEXANDRIAN THEOLOGICAL SCHOOL AS A MELTING POT OF IDEAS AND THEORY

Alexandr Yu. Bratukhin

Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor
of Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15
Bratucho@yandex.ru
Submitted 13.10.2021

The article shows the place of the Alexandrian theological school among other schools in early Christianity (Antioch, Edesa-Nisibian, "North African"), examines its contribution to the formation of church literature (its style, genres, imagery, etc.), dogma, terminology. The facts of assimilation by representatives of this school of the scientific and theoretical heritage of Antiquity in the field of philosophy, literature, rhetoric are brought into the system. The example of quotations from the work of Clement of Alexandria demonstrates the desire of this author to combine the ancient and biblical traditions (but somewhat differently than Philo did) and to become a mentor for readers in various fields of science. One of Clement's goals was to bring about a synthesis of biblical Revelation and ancient tradition.

Keywords: early Christianity, Antiquity, Alexandrian school, Clement of Alexandria, ancient science.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухин А. Ю. Александрийская богословская школа как тигель идей и теорий // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 5–11. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-5-11.

Please cite this article in English as:

Bratukhin A. Yu. Aleksandrijskaya bogoslovskaya shkola kak tigel' idej i teorij [The Alexandrian Theologixal School as a Melting Pot of Ideas and Theory]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 5–11. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-5-11

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ МОТИВ ПОМЕСТЬЯ-САДА
В РОМАНЕ С. РУШДИ
*TWO YEARS EIGHT MONTHS AND TWENTY-EIGHT NIGHTS***

Людмила Викторовна Братухина

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

Loli28@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>

Статья поступила в редакцию 15.10.2021

В статье рассматриваются обнаруживаемые в романе С. Рушди «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей» интертекстуальные отсылки, связанные с мотивом поместья-сада. В качестве источников анализируются литературные произведения – «Кандид» Вольтера, «Поместье Арнгейм» Э. По, а также произведения изобразительного искусства – ряд картин художника-сюрреалиста Р. Магритта, одноименных рассказу Э. По. Наибольшее внимание уделяется образу одного из основных персонажей – садовнику Джеронимо Манессе – как герою, непосредственно воплотившему завет возделывать свой сад в прямом и метафорическом смысле. Отмечается полемический характер цитирования сентенции из произведения автора эпохи Просвещения. В заключении характеризуется роль транслируемых источников интертекста в художественной системе романа.

Ключевые слова: С. Рушди, «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей», Вольтер, «Кандид», Э. А. По, «Поместье Арнгейм», Р. Магрит, интертекст.

Роман «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей» (*Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* (2015)), следуя в общем для творчества С. Рушди направлению магического реализма, выделяется среди иных произведений писателя тщательностью и последовательностью изображения волшебной реальности, особого мира, соприкасающегося с обыденным миром. В романе дается описание Перистана, мира сказочных джиннов, а также поясняются его онтологические основания. Исследователи предлагают различные интерпретации произведения. Д. Кракиун анализирует роман как один из примеров постколониального текста, создание которого представляет собой со стороны автора

«постоянный процесс самоперевода» [Crăciun 2019: 84] на языки иных культур, встречающихся в пространстве кросскультурного диалога. Финал романа, изображающий наступление новой более гуманной и совершенной эры в истории человечества, исследовательница расценивает как «утопический рай» абсолютной переводимости, что лишает людей будущего постоянно осуществляющихся процессов «самоанализа и само(повторного) определения», связанных «с постоянным пересмотром трудностей и языка сосуществования» [Crăciun 2019: 103]. Это в конечном счете негативно сказывается на людях, так как лишает их фантазии, способности мечтать.

Т. З. Гулку рассматривает произведение как отражение «конфликта культурной идентичности» автора «в терминах рационализма и мистицизма» [Gulcu 2017]. При этом рациональный подход коррелирует с попыткой писателя вписаться в западный образ жизни, а мистические странности показывают ограниченность рациональности и символизировать «неизбежность сегрегации» «писателя-космополита-мигранта». Причины такой неудачи обнаруживаются как в «неизбежной неспособности сохранить связь со своим индийским происхождением», так в «продолжении межкультурных предубеждений в глобализирующемся и динамичном современном мире» [Gulcu 2017].

Текст романа «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей» изобилует упоминаниями цитаты из произведения Вольтера «Кандид, или оптимизм»: «Следует возделывать свой сад». В тексте первоисточника эта сентенция в сопоставлении с предшествующей ей тирадой Панглосса, иллюстрирующей оптимистический тезис о взаимосвязи событий «в лучшем из миров», может быть интерпретирована как «нередкий у Вольтера уход от какого-либо определенного решения, от выбора между двумя противоположными концепциями мира» [Жирмунская 2019: 178]. Иное понимание завершения повести данным высказыванием заключается в усматривании здесь призыва «обратиться от бесполезных словопрений к реальным, практическим, пусть даже малым, делам» [там же]. В тексте Рушди можно обнаружить цитату на языке оригинала «Il faut cultiver son jardin»¹ [Rushdie 2015], а также ее перефразированные варианты по-английски: «...perhaps it would be better after all to accept Dr. Pangloss's advice, and withdraw to cultivate one's garden» [ibid.]. Цитата атрибутируется, а в завершении романа, изображая «дивный новый мир», автор своеобразно ее комментирует: «A gardener's world, in which we all must cultivate our garden, understanding that to do so is not a defeat, as it was for foolish Dr. Pangloss, but the victory of our better natures over the darkness within» [ibid.]. В финале повести Вольтера идея возделывания сада сопоставляется с пребыванием Адама и

Евы в Эдеме: «...quand l'homme fut mis dans le Jardin d'Éden, il y fut mis ut operaretur eum, pour qu'il travaillât; ce qui prouve que l'homme n'est pas né pour le repos» [Voltaire 1900: 170]. В романе же Рушди «мир садовника» как новая реальность возникает вследствие изменений, наступивших после эпохи небывалостей. Это состояние человечества можно сравнить с пребыванием в раю, но не изначальном, а последовавшем за апокалипсисом: «We take pride in saying that we have become reasonable people. We are aware that conflict was for a long time the defining narrative of our species, but we have shown that the narrative can be changed. The differences between us, of race, place, tongue, and custom, these differences no longer divide us. They interest and engage us. We are one. And for the most part we are content with what we have become. We might even say that we are happy» [Rushdie 2015]. Однако это почти райское состояние не лишено недостатков: люди не видят сны, их ночи скучны: «Mostly we are glad. Our lives are good. But sometimes we wish for the dreams to return. Sometimes, for we have not wholly rid ourselves of perversity, we long for nightmares» [ibid.]. Можно отметить, что, формально оценивая девиз вольтеровского персонажа как позитивный, Рушди тем не менее исподволь показывает его несостоятельность.

Один из создателей этого нового мира, к которому в первую очередь относится метафора жизненного предназначения как возделывания сада – Джеронимо Манесес, садовник по профессии. Этот занятие герой сам избирает после того, как увидел дом, выстроенный Ла Корбюзье в Гуджарате, отметив для себя большую активность сада по сравнению с самым архитектурным сооружением: «But it was the garden that spoke to Geronimo. It seemed to be clawing at the house, snaking its way inside, trying to destroy the barriers that separated exterior space from interior. In the upper regions of the house, flowers and grass successfully surmounted its walls, and the floor became a lawn. He left that place knowing he no longer wanted to be an architect» [ibid.]. Герой выстраивает собственную философию садового искусства: «...he had been named Hieronymus and knew from the great painter who was his mighty namesake that a garden could also be a metaphor of the infernal. In the end both Bosch's terrifying "earthly delights" and Shimura's murmurous mysticism helped him formulate his own thoughts and he came to see the garden, and his work in it, as somehow Blakean, a marriage of heaven and hell» [ibid.]. Как видим, в романе Рушди труд садовника сопоставляется с высоким искусством, а также наделяется метафизическим смыслом.

Сам Джеронимо не простой садовник: он происходит из племени дуньязат – наделенных особыми способностями потомков джиннии Ду-ньи, проникшей некогда в XII веке в человеческий мир из Перистана.

Кроме того, имя персонажа соотносит его с блаженным Иеронимом Стридонским, чей перевод Библии на латынь – Вулгату – Джеронимо знает с детства, и, как уже упоминалось, с Иеронимом Босхом. Неслучайно в последствии именно этот персонаж окажется в самой гуще необыкновенных событий: он первым станет левитировать и первым преодолеет невозможность ступить ногами на твердую землю² (что свидетельствует о его способности приспосабливаться к изменениям физических параметров привычной реальности), он единственный из всех людей побывает в Перистане, он станет своеобразным рефери в поединке джиннов за будущее человеческого мира. Таким образом, скромный садовник становится одним из героев наступающей новой эры – эпохи Небывалостей, а также одним из основоположников устройства последовавшей за ней эпохи, изменившей мир людей: «For hundreds of years now, this has been our good fortune, to inhabit the possibility for which Mr. Geronimo and Miss Alexandra yearned: a peaceful, civilized world, of hard work and respect for the land» [ibid.].

Непосредственно перед эпохой Небывалостей Джеронимо Манесес возделывает сад в поместье Ла-Инкоэрэнца, находящемся на берегу Гудзона в том месте, где река впадает в залив Атлантического океана. В романе Ла-Инкоэрэнца переводится с итальянского языка как Непоследовательность («La Incoerenza, incoherence in Italian» [ibid.]). Название поместья «говорящее»: его хозяин Сэнфорд Блисс отразил в нем идею релятивизма реальности, с которой он познакомился во Флоренции: «reality was not something given, not an absolute, but something that men made up, and that values, too, changed according to who was doing the valuing. A world that did not cohere, in which truth did not exist and was replaced by warring versions trying to dominate or even eradicate their rivals, horrified him» [ibid.]. Для бизнесмена эта идея ужасна своей неопределенностью, отсутствием однозначных законов бытия: «...If zero is the point of sanity at which two plus two always equals four, and one is the fucked-up place where two and two can add up to any damn thing you want them to be... then, ...I'm sorry to tell you that we are currently located somewhere around zero point nine seven three» [ibid.]. При этом цифра, обозначающая размер территории поместья, тоже «говорящая» – 1001 акр, что напоминает название собрания арабских сказок, изобилующих чудесными историями.

Ла-Инкоэрэнца, испытывая на себе, как и весь Нью-Йорк, мощнейшую бурю, оказывается разрушена. После этого проявляются чудесные способности садовника-создателя: мистер Джеронимо зависает над землей, начиная левитировать. В последствии многие люди также отрываются от земли так, что Нью-Йорк начинает походить на картину Рене

Магрита «Голконда» (1953). Автор романа своеобразно дает отсылку к этой картине: «The detachment from the ground of a growing number of men, women and their pets – chocolate Labradors, bunny rabbits, Persian cats, hamsters, ferrets, and a monkey named E.T. – caused global panic. The fabric of human life was beginning to unravel. In the Menil Collection gallery in Houston, Texas, a shrewd curator named Christof Pantokrator suddenly understood for the first time the prophetic nature of Rene; Magritte's master-work Golconda, in which men in overcoats, wearing bowler hats, hang in the air against a background of low buildings and cloudless sky» [там же]. Для изображения небывалостей³ Рушди в романе делает отсылку к еще одной картине Магрита «La reproduction interdite» («Воспроизведение запрещено»): «A Belgian man looked into a mirror and saw the back of his head reflected in it» [Rushdie 2015]. Очевидно, произведения художника-сюрреалиста, заявлявшего «всем своим творчеством о нереальности мира вещей, о его непостижимости, что мы не замечаем из-за нашего суетного взгляда на жизнь» [Мухаметгареева, Юсупова 2019: 644], показали Рушди адекватным визуальным воплощением «небывалостей», проникающих в обыденную реальность и заключающихся в изменении привычного порядка.

Восстановление сада в поместье также предстает одним из чудес эпохи небывалостей: «Mr. Geronimo closed his eyes and there before him was the field of white asphodel. As he leaned down to smell their enchanted aroma the whole of the La Incoerenza estate appeared before him in miniature, perfect in every detail as it had been before the great storm, and he was a giant kneeling down to blow into it the breath of renewed life... When he opened his eyes the spell had done its work. There was La Incoerenza restored to its former glory... and all his work of so many years was remade, the stone spirals, the Sunken Garden, the analemma sundial, the rhododendron forest, the Minoan labyrinth, the secret hedge-hidden nooks» [Rushdie 2015]. Подобное доступно Джеронимо после путешествия в страну джиннов Перистан, а также после обретения волшебных способностей (перемещаться с огромной скоростью, отбросить тяготы возраста, преобразовывать мир силой мысли).

Нам представляется, что изображение поместья Ла-Инкоэрэнца: его расположение, река, протекающая на его территории, его волшебное восстановление, его роль в противостоянии человеческого мира и мира джиннов – перекликается с рядом картин «Поместье Арнгейм» Рене Магрита (1938, 1947, 1949, 1962), выполненным по одноименному рассказу Э. По.

В рассказе Э. По «The Domain of Arnheim» перед читателем предстает прекрасно устроенный сад в поместье Арнгейм, созданный по замыслу наследника богатейшего состояния Элиссона. Н. А. Шогенцукова подчеркивает сравнение садоводства и поэзии в произведении По и полагает, что в рассказе ставится «проблема судьбы человечества, обреченности на смерть» и мифологема «цветущего сада вечности» предстает как преодоление этой проблемы «через достижение идеальной эстетики, совершенного творчества» [Шогенцукова 1995: 62]. Исследовательница называет поместье Арнгейм «Артистическим Эдемом» Э. По [там же: 63]. Э. Ф. Осипова, напротив, подчеркивает в описании поместья мотивы инфернальные: «Таинственность, неясность, введение мотива смерти⁴, описание “странного” мира, куда открыт доступ лишь “некоторым разрядам посетителей”, но откуда нет выхода – все это наводит на мысль, что По описал царство мертвых, Аид, куда низвергаются души умерших» [Осипова 2004: 7]. Дж. Лей обнаруживает в изображении поместья Арнгейм сочетание рая и ада: «Пронизанный атмосферой “похоронного мрака” замкнутый и темный пейзаж в первой части путешествия является решающим этапом создания Рая По, поскольку единственный подход к райскому саду – река. Путешествие указывает на процесс очищения и трансформации. Не только человек, но и “израненная” Земля должна пройти этот процесс, прежде чем достичь бессмертия. После испытания очищения земля искуплена, а люди возвышены» [Lei 2013].

Учитывая ряд деталей – пересаживание посетителей в загадочный челн, самостоятельно движущийся по озеру, заходящее солнце, указывающее направление на запад, врата, встречающиеся на пути челна, после которых начинается «неудержимое нисхождение» – следует согласиться с мнением Э. Ф. Осиповой: устройство поместья Арнгейм более напоминает Аид.

Говоря о замысле Элиссона, повествователь в рассказе раскрывает любопытную концепцию своего приятеля: изначальный облик Земли создавался как некий идеал, предполагающий бессмертие человека (очевидно, как соответствие общему идеальному состоянию мира), однако затем изменения мира (в том числе и привнесение смертности) привели к искажению этого облика. Подлинным смыслом искусства создатель Арнгейма считает исправление подобных искажений. Также он высказывает мысль о том, что видение настоящей гармонии в ландшафте Земли доступно, скорее всего не людям, а неким ангелам: «...what we regard as exaltation of the landscape may be really such, as respects only *the moral or human point of view*. Each alternation of the natural scenery may possibly effect a blemish in the picture, if we can suppose

this picture viewed at large – in mass – from some point distant from the earth's surface, although not beyond the limits of its atmosphere. It is easily understood that what might improve a closely scrutinized detail, may at the same time injure a general or more distantly observed effect. There may be a class of beings, human once, but now invisible to humanity, to whom, from afar, our disorder may seem order – our unpicturesqueness picturesque; in a word, the earth-angels, for whose scrutiny more especially than our own, and for whose death-refined appreciation of the beautiful, may have been set in array by God the wide *landscape-gardens* of the hemispheres» [Poe 1984: 861]. Отсюда становится логичной картина идеального устройства поместья именно как царства мертвых и восприятие совершенной природы именно мертвыми.

Отметим, что в описании красот, открывающихся перед посетителями Арнгейма, постоянно присутствует мотив границы визуального восприятия: «The water increased in transparency. The stream took a thousand turns, so that at no moment could its gleaming surface be seen for a greater distance than a furlong. At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle, having insuperable and impenetrable walls of foliage, a roof of ultra-marine satin...» [Poe 1984: 866]; «...as the eye traced upward the myriad-tinted slope, from its sharp junction with the water to its vague termination amid the folds of overhanging cloud, it became, indeed, difficult not to fancy a panoramic cataract of rubies, sapphires, opals, and golden onyxes, rolling silently out of the sky» [Poe 1984: 867]. Одной из подобных границ-преград становится стена высотой в пятьдесят футов (чуть выше пятнадцати метров), идущая вдоль канала, по которому движутся посетители в лодке. Эта стена очевидно искусственна, но это замаскировано: «no trace of the labour has been suffered to remain. The chiselled stone has the hue of ages and is profusely overhung and overspread with the ivy, the coral honeysuckle, the eglantine, and the clematis» [Poe 1984: 868]. В описании этой стены обращает на себя внимание тот факт, что, несмотря на ее значительную высоту, взору посетителя открывается и то, что находится за стеной: «The uniformity of the top and bottom lines of the wall is fully relieved by occasional trees of gigantic height, growing singly or in small groups, both along the plateau and in the domain behind the wall, but in close proximity to it; so that frequent limbs (of the black walnut especially) reach over and dip their pendent extremities into the water. Farther back within the domain, the vision is impeded by an impenetrable screen of foliage» [Poe 1984: 868]. Э. Ф. Осипова отмечает эту странность: «Рассказчик следует через открывшуюся слева протоку.... Угол зрения незаметно для читателя меняется. Если высота стены – 15 м., то как сидящий в челне человек мог сказать: “А что там за стеной, не видно

из-за непроницаемой лиственной завесы»» [Осипова 2004: 6]. Как представляется, здесь возникает впечатление взгляда с высоты, позволяющей заглянуть за стену. Подобная перспектива доступна упоминаемым Элиссоном «ангелам».

На картине Рене Магрита «Поместье Арнгейм» (*Le Domaine d'Arnhem*) 1962 г. изображен верхний край стены с расположенным на ней гнездом, в котором помещаются три яйца, и то, что открывается за ней: горные вершины, среди которых выделяется одна в виде профиля орла. Следуя описанию в рассказе Э. По, можно предположить, что это вид, открывающийся за гигантскими воротами в стене. На картине гнездо изображено так, что создается впечатление нахождения вблизи него, рядом с высоким краем стены, что, как и в рассказе, заставляет задуматься о необычном положении наблюдателя. Одна из картин Р. Магрита одноименных рассказу Э. По, написанная в 1938 г., представляет вид из окна на ландшафт поместья. (Заметим, что в рассказе ничего не говорится о каком-либо жилище на территории поместья.) На картинах 1947 и 1949 гг. виден элемент какого-то строения, которое можно принять как за часть стены, так и часть веранды в здании. Во всех случаях и окно и предполагаемая стена (или элемент веранды) служит границей между пространствами окультуренным и природным. Однако во всех картинах без исключения в природном пространстве отчетливо выделяется изображение горы в виде профиля орла. Так Р. Магрит визуализирует идею Э. По о наличии в природном ландшафте некоего порядка, заметного только с определенной точки обзора. Кроме того, Р. Магрит, известный своим искусством создания «пространства между картинами и образом картины, для формирования философских размышлений и постижения тайн бытия» [Мухаметгареева, Юсупова 2019: 645], словно бы раскрывает этимологию названия поместья. Так, Арнгейм – *Arnhem*⁵ – можно интерпретировать как «дом орла»: общегерманская лексема **ar-* *On*, *ar-n* в значении «орел, хищная птица» дает в др. в. н. и ср. в. н. *arn*, ср. нидерл. *aren(t)*, *a(e)rn*, швед. *örn*, дат. *ørn*, др. сакс. *Arn* [Шешкина 2020: 245]; немецкое слово *heim* переводится как дом, жилище, приют. Таким образом, изображения на картинах Р. Магрита указывают хозяйина владений, обнаруживая его в названии поместья так же, как зритель обнаруживает его профиль среди гор. Взгляд с высоты орлиного полета также может быть соотнесен с перспективой, открывающейся при обозрении территории Арнгейм в рассказе.

В романе Рушди можно усмотреть сходный с рассказом Э. По мотив поместья-сада, сопоставления садоводства с искусством, имеющим метафизический характер. Поместье Ла-Инкоэрэнца расположено на бе-

реку Гудзона при впадении его в залив, что в определенной мере повторяет ландшафт, описанный у Э. По: река, по которой посетитель прибывает в поместье, приводит к озеру, на котором он перемещается в некий загадочный челн, а затем ответвление канала завершается амфитеатром, образованным горами, у подножия которых плещется вода.

Идея созерцания природы, гармонично преображенной садовым искусством, из «точки, далекой от поверхности земли, хотя и не за пределами земной атмосферы» [По 1993: 102] отражается у Рушди в упоминаемом выше описании процесса восстановления поместья. Для этого обычной левитации, которой оказываются подвержены остальные жители Земли, недостаточно: хозяйка поместья Александра Блисс Фаринья, парящая в воздухе, оказывается беспомощной, а вот Джеронимо, побывавший в Перистане (что можно рассматривать как путешествие в иной, потусторонний мир), открыл в себе волшебного ангела-джинна, сумел с позиции великана воспроизвести облик поместья в целом и в деталях. Отметим, что тема смерти так же, как и в произведении По, связана у Рушди с образом поместья. Так, в эпизоде чудесного возрождения Ла-Инкоэренцы упоминаются асфodelы в связи с новыми способностями Джеронимо Манесеса, а также при изображении того, что окружает персонажа: «The white asphodel was the flower of the afterlife but he had never felt more alive...while the white flowers, also gigantic in comparison to the tiny house and grounds, waved gently all around» [Rushdie 2015].

Обращает на себя внимание и деталь, сближающая произведение Рушди с картинами Магриты: в описании внешности героя Джеронимо указывается его сходство с хищной птицей: «He was a big man ... with big competent hands a thick neck and hawkish profile» [ibid.].

Как и у Э. По, поместье-сад в романе Рушди становится фокусом, отражающим метафизику изображаемого мира. Так, Арнгейм воплощает представления Элиссона об изначальном устройстве Земли, о путях его восстановления, возможно, является воротами в Аид. Ла-Инкоэренца символизирует нелогичность мира, неподчиненность его строгой причинной-следственной обусловленности, его «бессмысленность» с точки зрения рационального познания. Будучи восстановленным после разрушения, поместье становится полем битвы джиннии Дуньи – прародительницы народа дуньязат – и Великого Иффрита Зумурруда. Именно это сражение определяет, «какой смысл приобретет отныне наш мир» [Рушди 2017: 349]. После победы Дуньи над джинном, желающим повергнуть людей в хаос и страх, в мире воцарились «разум, терпимость, великодушие, знание, самоограничение» [там же: 361]. Автор формулирует это так: «For hundreds of years now, this has been our good

fortune, to inhabit the possibility for which Mr. Geronimo and Miss Alexandra yearned: a peaceful, civilized world, of hard work and respect for the land» [Rushdie 2015]. Таким образом, Ла-Инкоэренца становится пропуском в иной, преображенный мир. Любопытно, что Э. По показывает движение по реке в поместье Арнгейм лишь в одном направлении: само течение увлекает посетителя в некий замкнутый амфитеатр, что подразумевает невозможность возвращения. Рушди также подчеркивает невозможность изменить мир, вернуться в прежнее состояние: «Fewer and fewer of us, in each successive generation, retained the ability to dream, until now we find ourselves in a time when dreams are things we would dream of, if we could only dream. We read of you in ancient books, O dreams, but the dream factories are closed» [ibid.].

Подводя итог, отметим многообразие интертекстуальных отсылок, соотносимых с мотивом сада в романе С. Рушди «Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей»: это цитата из произведения Вольтера, а также аллюзии, восходящие как к литературному источнику, так и к произведениям изобразительного искусства. Обращаясь к сочинению прославленного автора эпохи Просвещения, С. Рушди буквализирует завет одного из персонажей «Кандида»: значимость возделывания сада обусловлена тем, что герой-садовник трудится не столько над созданием сада, сколько над созданием нового мира, и это действительно становится важнейшим и героичнейшим деянием в эпоху Небывалостей. Однако результат осуществления этого завета обедняет человеческую природу. Таким образом, рационалистское видение смысла человеческого существования подвергается критике, пусть и не напрямую. Особенности воплощения идеи двоемирия (разделение на пространство природное и искусственное, пространство земное и инфернальное), подчерпнутые из рассказа Э. По, в произведении Рушди становятся органичными в изображении фантастического столкновения миров людей и джиннов. Образы картин художника-сюрреалиста Р. Магритта превращаются в необходимое визуальное отражение чудесного, проникающего в обыденный мир и меняющего его.

Примечания

¹ Ср. «...il faut cultiver notre jardin» [Voltaire 1900: 171].

² Д. Кракиун интерпретирует образ Джеронимо как метафору оторванности человека от своих культурных корней (герой – эмигрирует в США из Индии), а левитирование персонажа означает, по мнению исследовательницы, «как его собственную трансформацию, так и отчужденность (detachment) нового мира, который возникает из старого» [Crăciun 2019: 101].

³ В этом фрагменте для изображения небывалостей Рушди рядом с изображением на картине Р. Магритта упоминает сюжеты произведений Э. Ионеско и

Н. В. Гоголя: «In a French town the citizenry began turning into rhinoceroses. ... A Russian official lost his nose and then saw it walking around St. Petersburg by itself» [Rushdie 2015].

⁴ Исследовательница обращает внимание на тот факт, что описание сада в рассказе следует после сообщения о смерти Элиссона.

⁵ В примечаниях к рассказам Э. По А. Николюкин поясняет Арнгейм как «город в Голландии, на правом берегу Рейна, прославившийся живописностью окружающего ландшафта» [Николюкин 1970: 739].

Список литературы

Жирмунская Н. А. Творчество Вольтера // История зарубежной литературы XVIII века: учебник / под. ред. Л. В. Сидорченко, А. П. Жукова. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2019. С. 165–179.

Мухаметгареева Н. М., Юсупова З. А. Названия картин Рене Магритта: загадка, философский смысл // Вестник Башкирск. ун-та. 2019. № 3. С. 644–647.

Николюкин Н. А. Примечания // По Э. А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 729–784.

Осипова Э. Ф. Об особенностях художественного метода Эдгара По // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2004. Сер. 9. №1–2. С. 3–9.

По Э. А. Поместье Арнгейм / пер. В. Рогова // Собр. соч. в четырех томах. Т. 4. М.: Пресса, 1993. С. 97–108.

Рушди С. Два года, восемь месяцев и двадцать восемь ночей / пер. Л. Сумм. М.: АСТ: CORPUS, 2017. 368 с.

Шешикина Т. Ф. Немецкий орнитоним Ааг «Орел» и его славянские параллели в сравнительно-историческом освещении // Вестник Марийского государственного университета. 2020. №2 (38). С. 244–249.

Шогенукова Н. А. Опыт онтологической поэтики. Эдгар По. Герман Мелвилл. Джон Гарднер. М.: Наследие. 1995. 232 с.

Crăciun D. A Portrait of the Writer as a Translator: Salman Rushdie and the Challenges of Post-colonial Translation // American, British and Canadian Studies, Vol. 32, 2019. P. 83–106.

Gulcu T. Z. A Tale of Ambivalence: Saman Rusdie's "Two Years, Eight Months and Twenty-Eight Nignts" // Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation. 2017. №2. URL: <https://glocalismjournal.org/a-tale-of-ambivalence-salman-rushdies-two-years-eight-months-and-twenty-eight-nights/> (last accessed: 10.08.2012).

Lei J. Poe's landscape: dreams, nightmares, and enclosed gardens // The Free Library. Forum for World Literature Studies. 2013. URL: <https://www.thefreelibrary.com/Poe%27s+landscape%3A+dreams%2C+nightmares%2C+and+enclosed+gardens.-a0334379967> (last accessed: 20.08.2021).

Poe E. A. Poetry and Tales. New York: The Library of America. 1984. 1408 p.

Rushdie S. Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights. 2015. URL: https://onlinereadfreenovel.com/salman-rushdie/35090-two_years_eight_months_and_twenty-eight_nights.html (last accessed: 22.08.2021).

Voltaire Candide, ou L'optimisme. Paris: Editions Jules Tallandier. 1900. 236 p.

**THE INTERTEXTUAL MOTIF OF THE ESTATE-GARDEN
IN S. RUSHDIE'S NOVEL
*TWO YEARS EIGHT MONTHS AND TWENTY-EIGHT NIGHTS***

Ludmila V. Bratukhina

Candidate of Philology, Associate Professor
in the Department of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15
Loli28@yandex.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9577-6228>
Submitted 15.10.2021

The article examines the intertextual references found in S. Rushdie's novel «*Two Years, Eight Months and Twenty-eight nights*» that related to the motif of the estate-garden. Literary works are analyzed as sources – Voltaire's «*Candide*», E. Poe's «The Domaine of Arnheim», as well as works of fine art – a number of paintings by the surrealist artist R. Magritte, eponymous to E. Poe's story. The most attention is paid to the image of one of the main characters – the gardener Geronimo Maneses – as a hero who directly embodied the covenant to cultivate his garden in a literal and metaphorical sense. The polemical nature of quoting a maxim from the work of the author of the Enlightenment is noted. In conclusion, the role of the broadcast sources of intertext in the artistic system of the novel is characterized.

Keywords: S. Rushdie, «Two years, eight months and twenty-eight nights», Voltaire, «Candide», E. A. Poe, «The Domaine of Arnheim», R. Magrit, intertext.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Братухина Л. В. Интертекстуальный мотив поместья-сада в романе С. Рушди *Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights* // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 12–23. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-12-23

Please cite this article in English as:

Bratukhina L. V. Intertekstual'nyj motiv pomest'ya-sada v romane S. Rushdi *Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights* [The Intertextual Motif of the Estate-garden in S. Rushdie's Novel *Two Years Eight Months and Twenty-eight Nights*]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 12–23. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-12-23

БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ МИРЫ ЮНЫХ ГЕРОЕВ РОМАНА Ф. ХОДЖСОН БЕРНЕТТ «ТАИНСТВЕННЫЙ САД»

Варвара Андреевна Бячкова

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3617-4902>

Статья поступила в редакцию 15.10.2021

Статья посвящена анализу романа «Таинственный сад» Ф. Ходжсон Бернетт. Продемонстрирован двухсторонний процесс влияния пространства на характер героя-ребенка и на способность героя преобразжать мир вокруг. В романе ставятся проблемы воспитания как обязательного условия формирования личности, живущей в гармонии с собой. Воспитание и самовоспитание в романе – это процесс постижения ребенком культуры (на самом разном уровне) и природы. Ключевой образ в романе – образ сада – становится символом синтеза культуры и природы. Возрожденный героями романа сад становится местом их личностного формирования и возрождения. Отдельные аспекты романа сравниваются с романом «Маленькая Принцесса».

Ключевые слова: Ф. Х. Бернетт, «Таинственный сад», герой-ребенок, пространство, роман.

Роман «Таинственный сад» (“The Secret Garden”, 1911) считается вершиной творчества писательницы. Такую характеристику дают многочисленные аннотации к роману в разных изданиях (см., например, в аннотации к изданию романа Penguin Popular Classics [Burnett 1995]). Можно назвать этот роман наиболее изученным (в качестве примера приведем сборник научных трудов, посвященный 100-летию юбилею «Таинственного сада» [A Hundred Years of Secret Garden 2012]). Среди «магистральных» направлений исследования произведения в современном литературоведении можно выделить такие, как анализ романа с точки зрения колониального дискурса [Шишкова 2019], а также гендерного вопроса [Petčović 2006] и др. Многими «Таинственный сад» интерпретируется как своего рода «портрет» викторианской и эдвардианской

эпохи, поскольку творчество Ф. Х. Бернетт относят к детской литературе с «консервативным» изображением действительности и ярко выраженной дидактической, воспитательной направленностью. Таким образом, они изначально транслировали читателям ценности витторианской и эдвардианской эпох [Kirpatrick 2012]. Особого внимания исследователей, конечно, заслуживает центральный образ романа – образ сада, который исследователи, в том числе сопоставляют с Райским садом [Новикова 2013; Фельдман 2014; DiGiulio 2014].

Если говорить о попытках провести параллель между произведениями Ф. Х. Бернетт и другими романами эпохи, старшими современниками писательницы, то чаще всего говорят о сходстве «Таинственного сада» с творчеством сестер Бронте: романами «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» [Carpenter 1987; James 2000; Tyler 2002]. Действительно, некоторые элементы сюжета «Таинственного сада» определенно являются переключкой с романом Ш. Бронте: юная героиня исследует старый, таинственный дом и «обнаруживает» там жильца, ранее ей неизвестного, но способного во многом повлиять на ее настоящее и будущее. С другой стороны, географическое положение поместья Мисселтуэйт Мэнор (Йоркшир), окружающая его природа и его обитатели содержат несомненные параллели с романом Э. Бронте.

Помимо литературных параллелей, обращают внимание на особое место романа в биографии автора. «Таинственный сад», имел для писательницы терапевтический эффект, будучи откликом на смерть сына Лайонела (об этом, в частности, пишет L. M. Kirpatrick [2012: 81]). Возможно, именно поэтому Ф. Х. Бернетт в этом романе отказывается от романтического образа ребенка и создает своих юных героев максимально правдоподобными и противоречивыми.

Опираясь на ряд исследований вышеперечисленной тематики, мы анализируем организацию пространства «Таинственный сад»¹, этот аспект отдельно ранее не рассматривался. Общая схема организации пространства в романе совпадает с общей схемой организации пространства в «Маленькой принцессе». Пространство героев (прежде всего, героини – Мэри Леннокс) можно условно разделить на 3 «мира»: большой (Мэри, как и Сара Кру, родилась в Индии и, осиротев, предпринимает путешествие в Англию), малый (мир дома, где живет девочка) и мир внутренний. В новом для героини «малом мире» происходит процесс становления личности девочки (см. об этом, например [Рашки 2015]).

Принципиальное (и сразу же «заданное») различие между героинями «Маленькой принцессы» и «Таинственного сада» состоит в том, что «внутренний» мир Сары Кру (мы его называли «мир воображения»

[Бячкова 2020]) является стержнем личности девочки, положительного персонажа, настоящей викторианской леди, вне всякого сомнения, призванной служить примером для читателей романа. В отличие от Сары, Мэри Леннокс, героиня романа «Таинственный сад», – более сложный образ. Х. Карпентер в своей монографии назвал ее также «Седрик Эролл наоборот» (проводя «антипараллель» с главным героем другого романа Ф. Х. Бернетт – «Маленький лорд Фаунтлерой») [Carpenter 1987: 188].

В первых же строках романа Мэри характеризуется как «неприятная» [Burnett 1995: 7] девочка, которая к финалу романа постепенно приближается к известному образу «Ангела в доме», идеальной викторианской хозяйки, женщины – Евы, устроительницы. Внутренний мир героини подается писательницей как проблема, а динамика его развития составляет одну из важнейших сюжетных линий романа. Внутренний мир героини тесно связан с «большим» и «малым» миром и, в свою очередь, определяет восприятие Мэри окружающего ее пространства.

Литературоведы в контексте колониальных исследований романа обращают внимание на резко отрицательный образ Индии в произведении. Так, Д. Петкович характеризует образ Индии в романе как «демонизированный и экзотический» [Petković 2006: 90]. Действительно, если в «Маленькой принцессе» Индия предстает как яркий, экзотический мир, с которым у главной героини связаны в основном приятные воспоминания о счастливом детстве, то в «Таинственном саду» Индия – это мир невыносимо жаркого климата, болезней, полного отсутствия порядка и разного рода отклонений во взаимоотношениях между людьми (слугами и хозяевами, детьми и родителями, супругами и т. д. и пр.). Мир Индии действительно губителен для Мэри Леннокс во многих отношениях. Отвергнутая родителями девочка растет на руках у слуг, которые портят ее своим подбострастием, основанным на «традиции» кастового общества и превосходства англичан над местным населением. Внутренний мир девочки никому не интересен, ее, по сути, никто не воспитывает. Мэри не умеет выстраивать отношения с окружающими, она не знает границ, не знает саму себя, что делает ее несчастной, одинокой и все более «Contrary», как героиню детской песенки [Burnett 1995: II].

В Мэри Леннокс есть определенно и положительное начало. С Сарой Кру, например, ее объединяет любовь к книгам, сказкам, волшебным историям. Именно о такой сказке она вспоминает, когда впервые слышит грустную историю своего дяди и испытывает к нему что-то вроде сочувствия. Другое любимое занятие Мэри – игра в «садики», которые девочка «строит» из того, что попадется под руку [Burnett 1995: 156],

что также можно интерпретировать как стремление ребенка упорядочить мир вокруг, сделать его красивее, гармоничнее, лучше.

Думается, можно поспорить с теми, кто считает, что исключительно Индия (или даже шире – Британская Империя, если вспомнить о схожей проблеме кузена Мэри Колина) «виновата» в неадекватном воспитании, которое получает героиня (например, И. А. Шишкова также высказывает сомнения в том, стоит ли считать Мэри «жертвой империализма» [Шишкова 2019: 85]). Так или иначе, одиночество девочки становится абсолютным в разгар эпидемии холеры: родители девочки умирают, выжившие слуги разбегаются, мир бунгало разрушается. Мэри вынуждена отправиться в новый «малый мир» – поместье дяди Мисселтуэйт Мэнор в Йоркшире.

Как мы уже упоминали ранее, образ этого мрачного дома позволяет сопоставить «Таинственный сад» романами сестер Бронте: «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал». Мэри, как и Джейн Эйр, постепенно постигает тайны своего нового дома и его окрестностей и однажды узнает, что знает далеко не всех обитателей дома. Однако в целом Мисселтуэйт Мэнор гораздо ближе к Грозовому Перевалу, например, по месту расположения (Йоркшир – о чем пишет, например, С. Джеймс [James 2000]). Исследователи проводят многочисленные параллели между героями «Таинственного сада» и персонажами «Грозового перевала»: Дикон – «правильный» Хитклиф [Carpenter 1987: 189], Арчибалд Крейвен – Хитклиф, Колин – Линтон [James 2000], Мэри – «обе Кэтрин», Колин – Линтон и Гэртон [Tyler 2002] и т. д. и т. п.

Мисселтуэйт Мэнор, конечно, гораздо ближе к «образцовой» викторианской усадьбе, в отличие от Грозового Перевала. Однако жизнь Мэри в доме дяди во многом также отклоняется от принятых норм. Так, например, девочку одевают не в традиционные траурные одежды, а в «полутраурные» серый и белый [Burnett 1995: 31]. Для Мэри не нанимают ни няни, ни гувернантки. Но даже минимальные элементы общепринятого воспитания благотворно сказываются на Мэри. Она, тем не менее, оказывается окружена традиционными, простыми и очень эффективными «приметами» викторианского воспитания. Девочка учится играть одна, наблюдать, заводить друзей. А смена цвета одежды символизирует начало перерождения героини. На здоровье, самочувствие и поведение девочки благотворно влияют долгие прогулки на свежем воздухе, простая, питательная пища. Свежий ветер «будит» любопытство, зрение, слух, разум [там же], успокаивает нервы, больше не хочется быть злой и раздражительной. Подаренная прыгалка («самая полезная

игрушка» [там же: 70]) укрепляет здоровье. Вслед за этим меняется характер девочки: она заводит себе друзей (птичка малиновка, горничная Марта и ее брат Дикон, старый садовник Бен).

Кульминация нравственного и психологического становления Мэри происходит, когда малиновка «помогает» ей отыскать ключ в заброшенный сад ее покойной тети, а потом «показывает», какую дверь этот ключ открывает. Работа в настоящем садике, да еще так сказочно и таинственно «обретенном», – это не просто осуществление детской мечты, но еще и новые цели, задачи и навыки: поиск ресурсов и их распределение (Где достать новые растения и инструменты? Как правильно потратить краманные деньги Мэри?), развитие чувства прекрасного и вера в свои силы. Таким образом, мир Мэри, на первый взгляд, сужается: большой (английская девочка в Индии) уступает место малому (Мисселтуэйт Мэнор), а таинственный садик становится воплощением внутреннего мира (место гармонии и счастья, которое героиня обустроивает вместе с друзьями). Однако такое сужение пространства имеет положительное значение, будучи синонимом идентификации девочки, без которого невозможно становление ее личности. Вначале романа Мэри – «ничья» девочка [там же: 17], сад (тоже поначалу «ничей» [там же: 97]), и друзья помогают ей обрести свое место в мире.

Однако перерождения Мэри оказывается недостаточно. «Домашний Ангел» и Ева-устроительница должны уметь не только сохранять внутреннюю гармонию, но и дарить ее окружающим. Такой задачей для Мэри становится перерождение (точнее, возрождение к жизни) ее кузена Колина. Пространство Колина, напротив, расширяется. Когда Мэри с удивлением обнаруживает мальчика в одной из комнат дома, они сразу же становятся друзьями, но девочка дает кузену прозвище «Раджа». Ее поражает, как в Колине вдруг воскресает Индия, особенно не самое лучшее из того, что она там видела и оттуда вынесла. Слуги, так просто перевоспитавшие ее саму (кто спокойным равнодушием, а кто – дружеским участием), моментально отучившие ее от истерик и капризов, совершенно беспомощны перед «припадками» Колина. Тут, думается, дело тоже не в классовых и расовых принципах Британской Империи. Колин живет в атмосфере вседозволенности (в своем ограниченном пространстве) не потому, что он «сын белого джентльмена», а потому, что он считается неизлечимо больным, практически приговоренным к скорой смерти с самого рождения. Собственный отец его постоянно покидает, не в силах быть рядом с сыном в постоянном ожидании кошмара новой потери, с этим чувством мальчик остается один на один и в отчаянии ежедневно терзает как самого себя, так и окружающих.

Примечательно, что Мэри «перевоспитывает» Колина, «возрождая» свое старое «я»: капризную, упрямую, “Quite Contrary”; ругая и стыдя кузена она помогает ему увидеть самого себя как в зеркале. У Мэри Колин учится мужеству, самообладанию («Раньше он как будто жил на необитаемом острове, он бы королем этого острова, устанавливал там свои порядки, ему не с кем было себя сравнивать» [там же: 217]). Малый мир мальчика стремительно расширяется: Колин знакомится с Диком – «заклинателем зверей» [там же: 187]) и его подопечными («Я тоже мальчик-зверь», – скажет потом Колин о себе [там же: 144]), вместе с Мэри осваивает местный диалект. Со слугами он по-прежнему общается «как Принц Консорт» [там же: 197], но круг этого общения существенно расширяется, и Колин понемногу начинает учитывать интересы других людей, не только свои собственные, а «королевские» манеры помогают наводить вокруг порядок, которого не хватает поместью в отсутствие отца. Как и в случае с Мэри, кульминация освобождения мальчика – знакомство с садом. Тесный контакт с природой становится для Колина символом жизни: здоровой, интересной, долгой. Именно попав в сад, он восклицает: «Я поправлюсь! Я буду жить вечно!» [там же: 199].

С появлением в саду Колина завершается еще один очень важный процесс формирования пространства. Чрезвычайно важно, что для эпохи создания романа пространство сада – это не только символическое воспроизведение Райского сада, воспетой еще романтиками возможности приблизиться к природе, но и сочетание природы и культуры (см. об этом [DiGiulio 2014: 25]). Мэри, Дикон и Бен преобразовывают природу, приводя сад в порядок, делая его более гармоничным, упорядоченным, ухоженным (т.е., более «культурным»). С появлением Колина сад переходит на новый уровень культуры ритуала, культуры эмоционального и интеллектуального обогащения.

Почувствовав интерес к миру, Колин мечтает стать ученым и в саду друзьям читает небольшие «лекции», осмысливая свои впечатления и содержание многочисленных прочитанных книг. Узнав от Мэри и, опять же, прочитав в книгах о медитации, популярной на Востоке, Колин придумывает для себя медитационный ритуал, выполнять который ему помогают друзья. Дети называют его Волшебством (см., например, [там же: 73]), которое «является сочетанием самовнушения и естественного позитивного влияния природы» [Фельдман 2014: 158]. Наконец, когда дети однажды «играют» в Индию (к этому времени Мэри уже поняла, что рассказы о ее жизни в «большом мире» делают ее интересной окружающим, к тому же они – источник увлекательных игр), Колин впервые произносит слово «храм» [там же: 225], и все подхватывают эту идею, превращая сад в место поклонения природе – Волшебству. Ни Колин,

ни Мэри раньше не были в церкви, эта аналогия приходит в голову Дикону и Бену, которые поют для детей церковный гимн. Знакомый и привычный, в саду он звучит особенно торжественно [там же: 254]. Так, Колин и Мэри приобщаются к религии, к ее ритуальной составляющей, с радостью и полным пониманием происходящего.

Пространство таинственного сада постепенно приобретает черты идеального места, идеального мира (см. об этом, например [Шишкова 2019: 88]). Некоторые исследователи обращают внимание на то, что с появлением в саду Колина отношения внутри круга посвященных в тайну сада приобретают традиционную для британского общества структуру: Колин оказывается в центре (как мальчик и джентльмен), а Мэри (девочка), Дикон и Бен (представители низших классов) отходят на задний план [Petcovič 2006: 94]. Другие сетуют на то, что если в саду границы классов размываются, то они восстанавливаются потом, вне сада [DiGiulio 2014: 29]. Несомненно, не только роман «Таинственный сад», но все творчество Ф. Х. Бернетт в целом отличается определенной консервативностью (ее отмечают многие исследователи творчества писательницы, см. например [Шишкова 2019: 85]). Не будем забывать, что произведения Ф. Х. Бернетт ориентированы, прежде всего, на детскую аудиторию и выполняют, кроме всего прочего, дидактическую функцию. Они знакомят своих читателей-современников с окружающим миром, правилами, по которым он живет, и учат детей, как в этом мире стать счастливыми и прожить жизнь достойно. Действительно, можно говорить о том, что некоторые черты «портрета» Британской Империи были с тех пор переосмыслены и не могут восприниматься как положительные, будучи, в лучшем случае неоднозначными (и в этом, в том числе, заключается ценность произведений Ф. Х. Бернетт: теперь они получили новый дидактический потенциал, возможно, даже не осознанный их создателем изначально). Однако, на наш взгляд, очень важно анализировать произведения писательницы не только с точки зрения современного мира, но и в их изначальном, нравственном и философском аспекте.

Например, что касается образа Колина, вспомним еще раз, что если Мэри в саду своей тети становится личностью, то Колин находит там жизнь и здоровье (без которых становление личности просто бессмысленно). Сад не только дарит ему будущее, но и примиряет его с прошлым. Чрезвычайно важен момент, когда слова Колина «Это мой сад» произносятся почти сразу же после фразы «Это мамин сад» [Burnett 1995: 213]. Понятие «мамино» и «мое» в сознании мальчика сливаются, он почти физически ощущает присутствие умершей матери. Воскликание «Это мама!», вынесенное в заголовок XXVI главы [там же: 251],

можно в равной мере отнести как к появлению в саду миссис Соуэрби, мамы Дикона и Марты (символа материнской любви и заботы), так и к единению покойной Лилиас Крэйвен с сыном (После этого Колин по-другому начинает относиться к портрету матери. Он больше не напоминает мальчику о скорой смерти, а, наоборот, дарит желание жить).

В финале романа пространство сада расширяется. На протяжении всего романа мы наблюдаем, как не только сад, но все поместье оживает по мере становления Мэри и возрождения Колина к жизни: постоянно возникают все новые второстепенные персонажи, например, дворецкий, сиделки и пр. Наконец, отец Колина Арчибалд Крэйвен, подобно Джейн Эйр, слышит голос любимого человека: жены, которая призывает его вернуться в Англию и Мисселтуэйт Мэнор, к сыну. Примечательно, что это также происходит на лоне природы, в Швейцарии. Вернувшись к отцу Колин открывает тайну своего полного выздоровления и выходит с ним из сада вместе с Мэри и их друзьями. Так, гармония внутреннего мира каждого персонажа становится гармонией всего поместья, дома.

Наконец, необходимо вспомнить о месте романа «Таинственный сад» в жизни его создательницы. Если действительно образ Колина и весь роман в целом были своего рода терапией, помогавшей справиться со смертью сына, то идущий по дорожке рядом со своим отцом Колин – это живой Лайонел, ставший бессмертным на страницах произведения, написанного его матерью, а всеобщая гармония финала «Таинственного сада» – это идеальный мир, который Ф. Х. Бернетт дарит своему ребенку, а вместе с ним – и своим живым читателям.

Таким образом, в романе «Таинственный сад» среди миров 3-х уровней, в которых живут дети, особое внимание уделяется миру малому и миру внутреннему, а также их диалектике. Ребенок не способен увидеть большой мир (у Мэри это Индия, а у Колина – мир прочитанных книг), если он не осознает своего «я». С другой стороны, малый мир (природа) имеет огромный воспитательный потенциал, способный помочь ребенку выбраться из кризиса. Но, приведя в порядок свой внутренний мир, ребенок обнаруживает способность управлять своим малым миром, совершенствовать его. ТанDEM малого мира (сада – мира природы и культуры) и внутреннего мира героев вместе порождают гармонию, которая оказывается способна преобразовать пространство и дальше и вести героев по жизни к счастью.

Примечание

¹ В этой статье мы продолжаем исследование организации пространства мира героя-ребенка в творчестве Ф. Ходжсон Бернетт (1849–1924). Предыдущий материал был посвящен роману «Маленькая принцесса» [Бячкова 2020] (см., также [Vyachkova 2021]), планируется публикация по материалам произведения «Маленький лорд Фаунтлерой».

Список литературы

Бячкова В. А. Большие и маленькие миры юных героев в романе Ф.Х. Бернетт «Маленькая принцесса» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12. № 3. С. 70–78. doi 10.17072/2073-6681-2020-3-70–78.

Новикова В. П. Образ сада в произведении Ф. Бернетт «Таинственный сад» // Современные тенденции развития образования и культуры в общеевропейском контексте. Сборник материалов международной научно-практической конференции в рамках Года Германии в России 2012–2013. Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2013. С. 324–328.

Рашик Н. Эволюция личности в романе «Таинственный сад» Ф.Х.Бернетт // Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. № 14. С. 206–211.

Фельдман Е. А. Образ сада-рая в английской детской литературе XX в. // Вестник московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2014. № 2. С. 155–163.

Шишкова И. А. Фрэнсис Ходжсон Юернетт и тблески британского колониализма на страницах детских книг // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 5. С. 85–89.

Burnett F. H. *The Secret Garden*. L.: Penguin Popular Classice, 1995. 284 p.

Vyachkova V. A. Unhappy Birthdays in the Novels by F.H. Burnett (*A Little Princess*) and Charles Dickens (*David Copperfield*) // Libri et Liberi. 2021. Vol. 10. No. 1. P. 63–74.

Carpenter H. *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*. L.: Unwin Paperbacks, 1987. 243 p.

DiGiulio K. Between Misselthwaite Manor and The “Wild, Dreary” Moor: Children and Enclosures in *The Secret Garden* // Re:Search: The Undergraduate Literary Criticism Journal at the University of Illinois. 2014. Vol. 1.1. P. 20–34. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/55434> (last accessed: 15.10.2021).

A Hundred Years of The Secret Garden. Frances Hodgson Burnett Children's Classics Revisited / ed. by M. Gymnich and I. Lichterfeld. Bonn: V&R unipress, Bonn University Press, 2012. 190 p.

Kirkpatrick L. M. Hidden Kisses, Walled Gardens and Angel-kinder: A Study of the Victorian and Edwardian Conceptions of Motherhood and Childhood in *Little Women*, *The Secret Garden* and *Peter Pan*. A thesis submitted to the Graduate Faculty of James Madison University In Partial Fulfillment of the Requirements for the degree of Master of Arts. James Madison University, 2012. 148 p.

James Susan E. *Wuthering Heights for Children*: Fransis Hodgson Burnett's *The Secret Garden* // Connnotations. 2000. Vol. 10.1. P. 59–76.

Petcovič D. "India is Quite Different from Yorkshire": Empire(s), Orientalism and Gender in Burnett's *Secret Gargen* // *Factas Universitatis – Linguistics and Literature*. 2006. Vol. 1. No. 1. P. 85–96.

Tyler L. Brontë and Burnett: A Response to Susan E. James // *Connotations*. 2002. Vol. 12.1. P. 61–66.

“BIG” AND “SMALL” WORLDS OF YOUNG CHARACTERS OF “THE SECRET GARDEN” BY F. HUDGSON BURNETT

Varvara A. Byachkova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature
Associate Professor in the Department of Culture and English Language
of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

bvarvara@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3617-4902>

Submitted 15.10.2021

The article is devoted to the analysis of the novel "The Secret Garden" by F. Hodgson Burnett. The two-way process of the influence of space on the child's character and on ability of children to transform the world around is demonstrated. In the novel, the problems of education as a basis for the harmonious personality formation are discussed. Upbringing and self-education in the novel are the processes of a child's comprehension of culture (at a very different level) and nature. The key image in the novel is the image of the garden which becomes a symbol of the synthesis of culture and nature. Revived by the main characters of the novel, the garden becomes the place of their personal formation of rebirth. Certain aspects of the novel are compared with the novel "The Little Princess".

Keywords: F. H. Burnett, "The Secret Garden", the image of child, space.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Бячкова В. А. Большие и малые миры юных героев романа Ф. Ходжсон Бернетт «Таинственный сад» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. № 13 (19). С. 24–33. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-24-33

Please cite this article in English as:

Byachkova V. A. Bol'shie i malye miry yunyh geroev romana F. Hodzhson Burnett «Tainstvennyj sad» ["Big" and "Small" Worlds of Young Characters of "The Secret Garden" by F. Hodgson Burnett]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 24–33. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-24-33

MYTHOLOGIZING OF V. NABOKOV IN THE MEDIA SPACE AND AMERICAN CULTURAL CONSCIOUSNESS

Pavel A. Kiselev

Postgraduate student of the Department of World Literature

Moscow Pedagogical State University

119991, Russia, Moscow, M. Pirogovskaya str., 1/1

pavelandreevich98@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0116-9065>

Submitted 20.10.2021

The article touches upon the personality of Nabokov, as it is portrayed in the mass consciousness of American readers mainly. The researcher elaborately analyzes the factors that contributed to the imprint of the writer's mythologized image in the media and popular culture after Nabokov's success in the literary field. The paper examines how Nabokov himself contributed to the formation of his popular media image and to what extent the mythmaking of the author's biography influenced the journalists and readers' perception of his figure. In conclusion, it is resumed how the image of Nabokov the mythical character relates to Nabokov the human.

Keywords: Vladimir Nabokov, *Lolita*, myth, mythologeme, pop culture, mass literature.

Nabokov's active functioning in the media space and cultural consciousness of the Western audience began after the publication of the novel *Lolita* in 1955. The novel's scandalous success brought about the interest of the public and the press. Such prominent American authors as William Styron, Lionel Trilling and others drew attention to Nabokov, and many leading magazines as *Life*, *Playboy*, *Esquire* competed to interview him. Positive reviews from some widely respected publishers and critics helped to suppress the accusations of revealing the forbidden topics that Nabokov was exposed to, but public resentment about the publication and distribution of the novel did occur [Boyd 1991: 442].

Nevertheless, the circumstances favored Nabokov. As a result, in the 1960s, the author was in the spotlight as the author of *Lolita*, and his subsequent novels *Pnin*, *Pale Fire* etc. were discussed and studied mainly in academic circles. Almost a year and a half after its publication in the United States, *Lolita* remained on the New York Times bestseller list. "*Lolita* was that rare cultural phenomenon that left its mark in public consciousness from

the most austere member of the intellectual community to sweaty-palmed adolescents in small-town America" [Barton Johnson 2002: 139]. Nabokov's face appeared on the covers of magazines, the circulation of his books increased greatly, new translations of his novels appeared, including Russian-language ones, written earlier. From 1962 to 1972 the author of *Lolita* managed to give more than thirty interviews, his quotes were snapped up by American editorials, his name was set as an example for young writers, his novels bore a "certified" quality mark.

The success was furthered with the release of *Lolita*'s screen adaptation, directed by Stanley Kubrick in 1962. Despite the fact that the film was negatively reviewed by many critics, and Nabokov himself expressed disappointment that the director had changed his script beyond recognition, the film gained popularity later, in the 1980s, becoming a cinema classic at the expense of Kubrick's other films and his respected persona. Moreover, by the 1980s the scandalous novel was evaluated by the average American and European readers not in terms of its sensational material, but regarding its artistic merit [Vickers 2008: 120].

Despite all the successes and failures related to the publication, acceptance and adaptation of the novel, it became a phenomenon of American culture, raising its author up to the level of a pop star. Nabokov's popularity, his influence on the next generation of American literature, the incorporation of *Lolita*'s image into the cultural system of the 20th and 21st centuries created a space for the mythologizing of Nabokov, so that the figure of a largely odious and wayward author would be more consistent with the modern pop-cultural discourse.

Nabokov became an icon of the new American literature, and his popular novel is among the front-rank texts on which American youth like beatniks, hippies and other non-conformist movements of the 60s and 70s were brought up. *Lolita* is included in the American almanac *Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature*, well-known in those years, along with such cult modern classics as *Catcher in the Rye* by J. D. Salinger or *On the Road* by Jack Kerouac [Stringer-Hye 2002: 153].

Comparison with Kerouac's novel is especially symptomatic, because *the road* is one of the prime toponyms in both works. A prairie-lined road with roadside motels and eateries is a fundamental image not only of mid-century American novels, but also the main symbol of American pop culture, the scene of many pastoral stories, songs that migrated to larger spheres of art afterwards. It is worth mentioning the famous story of the musician Robert Johnson, who sold his soul to the devil at a magical desert crossroads in exchange for the ability to masterfully play the blues. The road is a plot-forming element in one of the most frequently read American novels – *The Adventures*

of *Huckleberry Finn* by M. Twain. The category of the road, travelling on the American southern prairies, is firmly imprinted in the American cultural consciousness and has turned into a clear mythologeme which encompasses a certain paradigm of myths.

The image of the road is significant for many literary texts, and the more often it occurs in fiction, the more deeply it is imprinted in the reader's mind. Therefore, Nabokov, as a devoted reader of world classical literature, consciously or not, deduces this image, and turns it into an independent unit of the text, which acts along with the characters. The peculiarity of the road, as a mythologeme, was emphasized by the Russian philologist Vladimir Toporov: "In the most significant literary texts of modern times, a genuine mythopoetic and self-sufficient space is generated again and again, which acts as a counterbalance to the falling away and technicized images of space. This new conquest, the spiritualization of space, takes place in different directions and in different ways. Among them is the creation of new mythologemes about space, which sometimes become the leitmotif of entire texts and are *played out* not only at the level of images and ideas, but also at the actual linguistic level" [Топоров 1983: 272].

This is a fairly accurate resume, and if we apply it to Nabokov, we can trace a certain fictional continuity: from the *space* that acts in ancient and classical texts to the *road* of Kerouac and Nabokov, which organizes the characters' lifestyle. The image of the road, or space in general, is an ancient and complex foundation for the construction of many plots, because even one of the first literary monuments – Homer's epic *Odyssey* – is based on the hero's journey. The road becomes a kind of symbol of unpredictability, mystery; launches the mechanism of movement backward, returning to the origins (after all, Odysseus journey is a journey back home, where he belongs to). It is worth remembering Humbert's perception of the road: "Gently, dreamily, not exceeding twenty miles an hour, I drove on that *queer mirror side*. Traffic was light... Passing through a red light *was like a sip of forbidden Burgundy when I was a child* " [Nabokov 2011: 349].

So, actualizing the elements of American mythological consciousness, Nabokov himself becomes a part of the mythology of the country, which sheltered him after fleeing from occupied France and gave him a fertile ground for art. Having appeared on the covers of glossy magazines, Nabokov attracted the attention of young nonconformist people, the main troubadours of American independent pop culture. *Playboy* magazine put him on a par with such celebrities as Frank Sinatra, Malcolm X, Jean-Paul Sartre, Timothy Leary and The Beatles [Stringer-Hye 2002: 151].

The construction of myths by the media was vividly illustrated by the Romanian culturologist Mircea Eliade. He described how personalities are mythologized with the involvement of mass media: "Biggie Muldoon, a Yankee City policeman, becomes a national hero, as he turns out to be such a vivid spokesman for the opposition ... that the press and radio make him *a demigod*. Then, when the public gets tired of this image, the media turns Biggie into a scoundrel, a corrupt policeman who profits from the troubles of the people" [Eliade 1963: 172].

It can be delicately said that Nabokov turned out to be a puppet in the merciless media world as well as Eliade's Biggie Muldoon. Journalists paid close attention to Nabokov's figure, when they realized the resonance, the book had caused among literary critics and what controversial reputation it could have among readers. 15 years before *Lolita* was published in the *Olympia Press*, Nabokov was an unremarkable professor of Russian and European literature at Cornell University, and his literary merits were appreciated only by a small circle of writers and literary critics. Once in the mass media spotlight, Nabokov was mailed with contracts from different foreign editors who looked forward to the translation and publication of *Lolita*. He received invitations to lecture at six universities and the Library of Congress, students lined up outside his office waiting for him to sign the copies of *Lolita* [Boyd 1991: 375].

Of course, the main phase of Nabokov's mythologizing was his participation in the screen adaptation of *Lolita*. This is how Nabokov describes himself during the collaboration with Kubrick in the foreword to the screenplay: "Crowds awaiting the limousines that drew up one by one, and there I, too, ride, as eager and innocent as the fans who peer into my car hoping to glimpse James Mason but finding only the placid profile of a stand-in for Hitchcock" [Nabokov 1997: 29]. It is noteworthy that Nabokov himself was not averse to being on the same list with long-time mythologized characters, naturally between the Hollywood star James Mason and the author of commercially successful thrillers Alfred Hitchcock.

The longer Nabokov was in the limelight of the press and publishers, the more he tried to live up to his controversial pop star image. The writer was always inclined to assess his talent idealistically, but the perception of his own popularity formed a mythological self-awareness. Here we are dealing with *mythological consciousness*, which was characterized by a famous researcher Alexey Losev. In *Dialectics of Myth*, he wrote that mythological consciousness structures things, objects, personalities, including one's own *ego* into dialectically necessary categories of being. Therefore, when a person dialectically approaches self-awareness, it becomes an object of mythological consciousness's reflection [Лосев 1994: 441].

Dialectical awareness of Nabokov's own *ego* is formed under the influence of the popularity that took its toll on him. Over the years he fought his way into literature, as a result he "became infamous overnight" regardless of his exceptional talent and dedication, but due to the coincidence of certain circumstances that synthesized from the innovative subject revealed in *Lolita* and the influence of the media on modern mass consciousness. Of course, the positive perception of his previous novels in Europe and the United States confirmed the author's self-confidence, but only after the success of *Lolita* did he encounter the machinery of marketing and promotion. This was not only a vastly larger public stage than Nabokov had previously known, but it was one growing by the year [White 2017: 97].

Over time, the writer created a grotesque mythical halo around his personality. He made up stories and genuinely believed in them himself, supplementing his mythological biography in this way. Nabokov's biographer Brian Boyd described how, after the release of *Lolita* film, the writer recalled a dream he had had after the death of his uncle Vasily Rukavishnikov in 1916. In a dream the uncle said to the growing Volodya: "I shall come back to you as *Harry* and *Kuvyrkin*". Forty years later Nabokov was approached by producer *Harris* and film director *Kubrick*, whose surnames were consonant with the names of circus clowns, whose names were allegedly pronounced by his uncle in a dream [Boyd 1991: 366]. It can be assumed that here Nabokov fanatically endows his personality with the magical ability to divine and predict the future retroactively composing events that supposedly have a transcendental connection with his present. Endowing the myth with something magical or *queer* is a completely justified move from Losev's perspective, for whom *myth* was *a magic name*. Boyd prudently declares that the names *Harry* and *Kuvyrkin*, as well as circus clowns, did not exist in reality [Boyd 1991: 366].

In his interviews with various journalists, which we can read in the collection *Strong Opinions* and the fictional autobiography *Speak, Memory* Nabokov actively continues to create a suitable mythology around his artistic destiny. Like any mythical character, Nabokov must have an appropriate genealogy. His prominent lineage is not limited to the famous father *Vladimir Dmitrievich Nabokov*, who was a secretary of the Russian Provisional Government after the February Revolution and helped draft the document for Grand Duke Michael's refusal of the throne. Historians also know the name of his grandfather D. N. Nabokov, who was the minister of justice under Alexander II and Alexander III. But what is not confirmed by any documents is that one of the rivers on Novaya Zemlya is named after his great-grandfather Nikolay Nabokov.

In *Strong Opinions* Nabokov writes that his cousin Sergei told him about their great-grandfather Nikolay, “a young naval officer” (rank is not specified) who participated in the expedition of the famous Admiral Golovnin to Novaya Zemlya, and after whom his colleagues named “a little river winding between wet rocks” [Nabokov 1999: 36]. Here is a quote from a letter to his brother Sergei provided by Boyd: “When I think that my son Dmitri is an alpinist (and has climbed an unclimbed peak in British Columbia) and that I myself have discovered and named a number of butterflies... the Nabokov River in Nova Zembla acquires an almost mystical significance” [Boyd 1993: 17]. Mythological consciousness tells Nabokov that this event is mystically connected with the discoveries of Nabokov and his son, Dmitri Nabokov, in various research areas.

Unfortunately, Nabokov never found out that his cousin's guess did not match reality. Boyd continues: “Nikolay Nabokov was no intrepid explorer, and his name graces that remote river only because his friend Count Lütke chose to commemorate his Naval Corpse colleague in the course of his 1821-18244 expeditions in this region. In fact, the military career of Nikolay Nabokov was bland and brief” [Boyd 1993: 17]. However, the myth of the great-grandfather-discoverer organically fits into the *royalish* bloodline of three subsequent unconditionally successful Nabokov, descendants of the *mystical* navigator.

In Nabokov's biography there are some other eye-catching episodes, the refutation of which, in contrast to the story with the great-grandfather, is conditional, but this does not make them less mythical. There is a well-known story, mentioned by Nabokov in a conversation with the publisher Alfred Appel about the alleged meeting with Franz Kafka in Berlin: “I used to ride in the Berlin Elevated [train] with Kafka, in 1922 or '23... Often he sat across from me. Of course, I didn't know it then, but I'm certain it was Kafka... One could not forget that face, its pallor, the tightness of the skin, those most extraordinary eyes, hypnotic yes glowing in a cave... Years later when I first saw a photo of Kafka I recognized him immediately. And more recently I learned from [Max Brod's] biography, or Kafka's letters, that he and his mistress lived in the district where that man departed each time” [Appel 1986: 19–20].

For greater certainty Nabokov lists facts that seem indisputable, as proof that it was Kafka who was his fellow traveler. The skeptical Brian Boyd argues that if these meetings did take place in 1922 or even in the first half of 1923, Nabokov could not meet Kafka at all, because the German-speaking writer with his beloved Dora moved to Berlin only in September 1923. In addition, Boyd's doubts were shared by Nabokov's wife, Vera, who insisted that this memory “was born many years later” [Boyd 1993: 227].

During the American and Swiss period of his life Nabokov was inclined to speculate on the topic of the “Russian-speaking” stage in his art. His inclination to reassess the artistic path in *Sirin*’s period (*Vladimir Sirin* – Nabokov’s alias in 1921–1940) was noted by the literary critic A. Dolinin: “... another component of the myth he created about his Russian prehistory was the assertion of his own exclusiveness and exclusion from any modern literary context” [Долинин 2004: 24].

A. Dolinin’s statement is confirmed by the words of Nabokov himself about his alienation from the world of German and French “aborigines” and denial of belonging to the community of Russian *intelligenti*. Nabokov of the American period is distinguished by a very arrogant attitude towards the inhabitants of France and Germany, calling them “a formless and faceless mass of natives” [Nabokov 1994: 216]. This arrogance extends to the Russian-speaking fellow writers whom he had to deal with in Berlin and Paris. In his interviews and autobiography he does not expand on his active participation in Berlin literary circles and in the meetings of the Paris discussion club *Krug*.

However, in *Speak, Memory* Nabokov describes in detail his discouraging meeting with Ivan Bunin, whom he considered his poetic predecessor in the youth, in one of the Parisian salons: “Toward the end of the meal we were utterly bored with each other” [Nabokov 1994: 224]. The book also contains some other descriptions of his contacts with Russian emigrants, which did not bring him much pleasure. Nabokov did not seem to be like this to Alfred Appel, to whom he told about the imaginary meeting with Kafka that inspired him.

It is not surprising that almost all researchers, publishers and journalists who managed to communicate with Nabokov are unequivocal about his snobbery. This was noted by Nabokov himself: “[...] [people] accuse me of snobbery in reverse, when I maintain that in the course of almost one-fifth of the century spent in Western Europe I have not had... more than two good friends all told” [Nabokov 1994: 217]. Nabokov’s irreconcilability with many attributes of popular culture, alien Parisian salon traditions, a crowd of “aborigines” and many other factors of everyday life complement his mythical image in a glaze of Western readers’ cultural consciousness. As a representative of *intelligentsia* claiming the unique and inimitable taste, Nabokov ex post facto denied the desire for recognition in society. He also denied any influence and any connections that helped him climb to the literary pedestal. But it all was said after he no longer needed anyone’s help.

Nabokov was not taken aback after the press and readers’ attention surrounded him, but, on the contrary, contributed to the formation of his contradictory image with various provocative statements: “I pride myself on being a person with no public appeal... I have never belonged to any club or group. No creed or school has had any influence on me whatsoever” [Nabokov 1990: 3].

Closer to the end of his life Nabokov achieved what he aspired to, unconsciously or not. His image of a snob, irreconcilable with the modern cultural discourse of an intellectual was introduced by his mythological self-awareness into the Absolute. His later novels were sold not only on *Lolita*'s commercial streak, but also thanks to the formed image of a mythical character that struggled with the conjuncture all his life, and then left for the far corners of Switzerland to catch butterflies. It is also worth noting elitism in his interests and tastes, a piquant choice of hobbies, the inimitable synthesis of which emphasizes his uniqueness, saturates his mythological biography with colorful images. "My pleasures are the most intense known to man: writing and butterfly hunting" [Nabokov 1990: 3]. "In the course of my twenty years of exile I devoted a prodigious amount of time to the composing of chess problems" [Nabokov 1994: 226].

In recent years Nabokov, putting aside writing matters, maintained his mythologized image by communicating with interviewers and telling them stories from his past, the mythological one though, which the writer himself stuck to. Perhaps behind the figure of a "demigod", the author of elitist novels and stories hid the vulnerable Vladimir Nabokov-Sirin inside, who actually had had to endure many difficulties in his youth, and who had spent a lot of time and effort for the sake of universal recognition his unique talent.

References

Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. // А. А. Долинин Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове, СПб.: Академический проект, 2004. С. 23–176.

Лосев А. Ф. Диалектика мифа // А. Ф. Лосев. Миф – Число – Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 8–216.

Топоров В. И. Пространство и текст // Текст. Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

Appel A. Vladimir Nabokov: His Life, His Work, His World. A Tribute / Ed. By Peter Quennell. New York: William Morrow and c., 1980. P. 11–33.

Barton Johnson D. Nabokov and the sixties // Discourse and ideology in Nabokov's prose. London; New York: Routledge, 2002. P. 139–149.

Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991. 783 p.

Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1993. 619 p.

Eliade M. Aspects du Mythe. Paris: Gallimard, 1963. 234 p.

Nabokov V. Lolita: A screenplay. New York: Vintage International, 1997. 244 p.

Nabokov V. Lolita. London: Penguin Books, 2011. 361 p.

Nabokov V. Speak, Memory. An autobiography revisited. New York; London; Toronto: Everyman's library, 1999. 270 p.

Nabokov Vladimir V. Strong Opinions. New York: Vintage International, 1990. 372 p.

Stringer-Hye S. Vladimir Nabokov and popular culture // Discourse and ideology in Nabokov's prose. London; New York: Routledge, 2002. P. 150–159.

Vickers G. Chasing Lolita. How popular culture corrupted Nabokov's little girl all over again. Chicago: Chicago Review Press, 2008. 247 p.

White D. Nabokov and his books. Between late modernism and the literary marketplace. Oxford: Oxford University Press, 2017. 234 p.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ В. НАБОКОВА В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И АМЕРИКАНСКОМ КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ

Павел Андреевич Киселев

аспирант кафедры всемирной литературы

Московский педагогический государственный университет

119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, 1, стр. 1.

pavelandreevich98@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0116-9065>

Статья поступила в редакцию 20.10.2021

В статье анализируется личность Набокова, какой она рисуется в массовом сознании преимущественно американских читателей. Предпринята попытка детально разобрать те факторы, которые способствовали укреплению мифологизированного образа писателя в СМИ и популярной молодежной культуре после завоевания Набоковым успеха на литературном поприще. В работе рассматривается, как сам Набоков способствовал формированию своего популярного медийного образа и в какой степени мифотворчество в биографии автора повлияло на восприятие его фигуры журналистами и читателями. В заключении сделан вывод, как образ мифического персонажа Набокова соотносится с Набоковым-человеком.

Ключевые слова: Владимир Набоков, «Лолита», миф, мифологема, поп-культура, массовая литература.

Пробьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Kisekev P. A. Mythologizing of V. Nabokov in the media space and American Cultural Consciousness // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 34–42. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-34-42

Please cite this article in English as:

Kisekev P. A. Mythologizing of V. Nabokov in the Media Space and American Cultural Consciousness. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 34–42. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-34-42

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ТРОЯНСКОЙ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Оксана Владимировна Манжула

к. филол. н., доцент кафедры английского языка

профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

achilleon@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6547-2357>

Статья поступила в редакцию 20.10.2021

В статье предпринята попытка проанализировать эволюцию интерпретации образа Елены Троянской в европейской (в частности, английской) литературе, а также в литературе стран североамериканского континента (США, Канада). Рассматривается ряд произведений, в основе которых лежит сюжет Троянской войны. Отмечаются черты, характерные для определенной литературной эпохи, тенденции к изображению идеала красоты, выявляются отличительные моменты, раскрывается их значимость и влияние на замысел произведения. Автор статьи рассматривает тенденции изображения античной красавицы в зависимости от требований эпохи.

Ключевые слова: Троянская война, исторический роман, Елена Троянская, Маргарет Джордж, Оливия Кулидж, Эдгар По, английская литература, зарубежная литература.

Одним из самых распространенных образов в мировой литературе является образ Елены Троянской. Елена – это архетипический образ, ее история – известный мифологический мотив. Она являет собой символ красоты и женственности. Ее образ был распространен в литературе Древней Греции и Рима, она является популярным литературным героем и в наши дни. Однако сейчас образ Елены показывается с иной стороны, поскольку литература вышла на новый уровень в плане психологизма героев. Современные писатели стремятся показать именно этот аспект характера героини, используя приемы дневниковых записей, раскрывая ее личные переживания, используя символический подтекст и метафоризм. При этом авторы не спешат отходить от архетипа, и изображают Елену столь же женственной, трепетной, прекрасной. Ис-

следователь Т. В. Васильева пишет: «То, что получило название “вечной женственности”, уже много веков до того носило имя Елены Прекрасной. Елена – это сама красота, за эту красоту как за самую драгоценную добычу вели спор эллины и троянцы, отдавая за нее жизнь и не спрашивая, добра ли она» [Васильева 1987: 47].

Согласно Еврипиду, Елена была третьей дочерью Леды после Фебы и Клитемнестры, спартанской царевной, самой красивой женщиной на земле (*Еврипид*. Ифигения в Авлиде, 48–50). Все аспекты ее происхождения, истории, личности обычно не искажаются при изображении Елены в современной литературе. Согласно древнегреческим текстам, как мы видим, Елена изображается необыкновенной красавицей, но другой информации о ней мало. Елена была похищена Троянским царевичем Парисом, и это похищение явилось причиной Троянской войны.

Что касается поведения самой Елены при похищении, то существуют разные версии. В некоторых источниках утверждается, что она была увезена против воли, в других, что Афродита внушила ей навязчивое желание быть с Парисом. В иных текстах даже утверждается, что похищена была не Елена, а ее призрак.

Образ Елены как воплощение красоты, способной соблазнить героев, которые готовы сражаться и умереть за нее, обладает как позитивными, так и негативными аспектами. Прежде всего, к таковым относятся хитрость и женское коварство. Исследователь Боннар утверждает: «Небо наградило ее красотой, ставшей проклятием в той же мере, как и даром. В этой красоте ее рок» [Боннар 1958: 23].

Сформировалась традиция повествования о Троянской войне, которая включает в себя местные культовые и фольклорные элементы. Елена стала одним из главных героев, это способствовало тому, что ее образ получил широкое воплощение в современной европейской и англоязычной литературе, которая является наследницей традиций античной литературы.

Общие тенденции в развитии образа Елены отражают два основных подхода к его трактовке: восприятие образа Елены как жертвы и восприятие его как виновницы всех бед Трои. Противоречие в трактовке образа Елены связано с тем, что она является символом женской красоты, а красота может быть как благом, так и проклятием.

В европейской литературе Средних Веков образ Елены был отражением ада, Сатаны, нечистой силы. Данте Алигьери (*Dante Alighieri*, 1265–1321) в своем произведении «Божественная комедия» (*La Divina Commedia*, 1321) отводит Елене место во втором круге ада, где она, обвиненная в том, что навлекла беды на целые государства, страдает. Ее красота символизирует искушение. В этом круге ада те, «кто предал

разум власти вожделений» [Алигьери 2020: 422], прелюбодеев ветер носит по кругу. Здесь Елена и Парис, из-за которых началась Троянская война, египетская царица Клеопатра и другие знаменитые люди Античности.

В литературе эпохи Ренессанса образа Елены оценивается, прежде всего, с нравственной точки зрения. Она является аллегорией духовного падения. В произведении Уильяма Шекспира (*William Shakespeare*, 1564–1616) «Троил и Крессида» (*Troilus and Cressida*, 1602) образ Елены является мерой ценности поступков и деяний. Сама Елена не выходит на первый план в произведении, она служит лишь для развития сюжета, основанного на мифологии. Шекспир отмечает, однако, что с Парисом она уплыла по доброй воле, т.к. царевич был очень красив. Шекспир выводит Елену только в одной сцене, во дворце Приама. Елена предстает глупой, безмозглой женщиной, которая не понимает того, что она натворила и не может произнести что-либо вразумительное.

Елена перебивает разговор Пандара и Париса и требует от гостя, чтобы он спел для нее: «Только пусть песня будет о любви. Ах, эта любовь погубит всех нас! О Купидон, Купидон, Купидон...» [Шекспир 2013: 490].

Таковым образ Елены выведен у Шекспира из-за законов «куртуазной любви», согласно которым женщина заслуживает любви только из-за того, что она женщина, от нее не требуют никаких особенных качеств.

Шекспир намекает на то, что Крессида в произведении намного лучше Елены, он делает комплимент красоте Крессиды: «Не будь ее волосы чуть-чуть темнее, чем у Елены, этих двух женщин нельзя бы и отличить одну от другой» [Шекспир 2013: 470]. Елена признавалась эталоном красоты, ей не было равных, поэтому Шекспир не осмеливается открыто говорить о том, что Крессида красивее Елены. В то же время, темные волосы в контексте произведения являются недостатком: «Черны темница, ад и мгла...» (см. [там же: 451]).

Однако Елена, по сути, не виновна в сложившейся ситуации сама по себе, она является лишь жертвой обстоятельств и традиций того времени. Судьба женщины на войне в целом полна превратностей и унижения. Троянцы спорят о возврате Елены, совершенно не интересуясь ее мнением. При этом, ее открыто оскорбляют. Диомед говорит:

«За каплю каждую порочной крови
В ее развратном теле отдал жизнь
Троянец или грек. Поверь, царевич:
За жизнь свою произнесла едва ли
Блудница эта больше добрых слов,
Чем пало добрых за нее голов!» [там же: 456–457]

Парис, в свою очередь, относится к Елене как к товару:

«Но мы благоразумно помолчим:

Расхваливать товар мы не хотим» [там же: 457].

Фактически, женщина на войне – трофей, добыча. По утверждению М. И. Никола, «В пьесе Шекспира бросается в глаза обилие образности, отражающей товарные, коммерческие отношения. С чувствами и желаниями женщины никому не приходит в голову считаться» [Никола 2015: 278].

В целом, до середины XIX в. образ Елены был лишен каких-либо личностных качеств. В XIX в., особенно во второй его половине, когда в литературе появился интерес к психологическим проблемам, появились первые трактовки образа Елены как самодостаточного. В произведениях того времени Елена предстает не столько мифологической героиней, сколько персонажем, обладающем психологичностью, писатели уделяют большое внимание мотивам ее поступков.

Так, в трагедии «Фауст» («*Faust. Eine Tragödie*», 1832) Иоганна Вольфганга Гете (*Johann Wolfgang von Goethe*, 1749–1832) Елена является одним из главных женских персонажей. В этом произведении Елена представляется идеалом красоты. Античная красавица нуждается в античной символической среде.

По замыслу произведения, Елена возвращается в Спарту. Она окружена привычной ей шумной свитой. Она обнаруживает свой дворец пустым и видит приготовления к жертвенному обряду. Вероятно, это для праздника в ее честь. Но у Елены появляются подозрения, что, возможно, в жертву хотят принести ее саму, чтобы закончить войну. Испугавшись этого, она вынуждена отправиться с Фаустом, покинув свой мир.

Фауст и Елена вступают в брак. У них появляется сын Эвфорион, который обладает необыкновенной красотой. Фауст и Елена живут вместе, они счастливы. Однако их сына Эвфориона не устраивает воображаемая реальность, в которой они находятся. Он стремится изменить их существование, но сам исчезает. А за ним исчезает и Елена.

Гете вводит в свою трагедию образ Елены Троянской, потому что он верит в силу гармоничной красоты, которая может спасти мир. Связь между Еленой и Фаустом – это попытка автора соединить два времени: Античность и Средневековье. Эстетический идеал Античности и романтические идеалы Средневековья дают формулу счастья, о которой мечтал Гете.

Фауст стремится найти Елену Троянскую потому, что она стала для него абсолютным идеалом, о котором он так мечтает. Однако его союз

с античной красотой приносит ему только временное духовное наслаждение. Елена – подлинный идеал красоты, но она из другой эпохи, что является препятствием даже для просвещенного Фауста. Елена вызывает восхищение, чувство превосходства от обладания ею, но не вызывает у героя настоящей любви. Елена Троянская не только прекрасна, она умеет хорошо анализировать ситуацию. Она понимает, как и почему ее вернули к существованию. Образом Елены в своем произведении, Гете показывает, что прекрасное существует. Елена является эталоном доброго и прекрасного для писателя.

В произведении выстроена очень сложная интрига. Анализируется сама логика странного брака Елены и Фауста, как античной и новоевропейской культуры. Воплощенная красота – это высший символ Античности. Однако эта красота преследуется в произведении самой же Античностью. Она приходит в новый мир, но и здесь оказывается ненужной. Елена является скорее субъектом для союза миров, для брака. Она не представляет собой самостоятельную, способную без какого-либо влияния принимать решения личность.

Для американской литературы эпохи романтизма Античность стала бесспорным идеалом красоты. И когда Эдгар Аллан По (*Edgar Allan Poe*, 1809–1849) уже в начале своего творчества ощутил необходимость сформулировать свое понимание прекрасного, он обратился к Античности. Особенно отчетливо понятие прекрасного, связанное с Античностью, проявилось в стихотворении «К Елене» («*To Helen*», 1831), опубликованном в третьем сборнике поэта «*The Poems*» 1831 г. [Курдина 2010: 61] Следует отметить, что у По есть два стихотворения «К Елене». Одно, которое анализируется в статье, написанное в 1831 г., посвящено памяти Джейн Стенард, другое, 1848-го г., посвящено Елене Уитмен. По сборнику «*The Poems*» и двум более ранним сборникам Э. По (1827, 1829) видно, что одно из понятий прекрасного поэт связывал с образом женщины.

Э. По рассуждает о Елене как об идеальном образе, который всегда вдохновлял бы художника; красота ее в блеске глаз, в их фиалковом цвете, в мелодии голоса, в самоотверженном служении и бесконечном милосердии.

В стихотворении «К Елене» отсутствуют скорбные, трагические интонации, характерные для творчества писателя. Стихотворение полно радости, в нем прослеживается счастливое восприятие действительности, хотя лирический герой не питает иллюзий в отношении окружающего мира. Лирический герой – моряк, который возвращается к своей любимой.

Таковым видится образ Елены лирическому герою: «Вот, я вижу, я вижу тебя вдалеке, // Ты как статуя в нише окна предо мной, // Ты с лампадой агатовой в нежной руке [По 2018: 117]) Герой делает признание, что красота Елены ведет его через море к родному берегу. В руке у Елены яркая лампа – словно маяк для морехода.

По наделяет свою героиню эпитетами, свойственными античной поэзии. У нее «гиацинтовые пряди» (*thy hyacinth hair*) – крупные тугие завитки волос, охватывающие голову красавицы. Это традиционная прическа греческой женщины, заканчивающаяся узлом волос на затылке, – неперенный штрих скульптурных греческих портретов. Про лицо Э. По пишет: «твое классическое лицо» (*thy classic face*). Это отсыл к греческому скульптурному портрету, в котором соблюдены все пропорции. У Елены «напевы наяды» (*thy Naiad airs*). Этот эпитет оживляет скульптурную красоту Елены. В то же время, скульптурность ее изображения подчеркивается в третьей строфе: «я вижу тебя, подобно статуе, стоящей в оконном проеме, с агатовой лампой в руке» [Курдина 2010: 66]. Такая красота Елены невольно соотносит нарисованный (вылепленный) ее образ с эпохой Античности.

Содержание образа Елены коррелирует с этимологией ее имени (факел, свет), а также тем значением, которое появляется при добавлении второго имени к образу героини – Психея. Это имя здесь передает идею духовной красоты [там же].

Образ никейских челнов здесь является аллюзивной метафорой, отсылающей воображение читателя к 325 г., когда в Никее состоялся первый христианский собор, на котором были сведены в Символ Веры самые главные догматы христиан [там же]. Это намек на веру, Христианство. Мать Константина Великого, созвавшего Первый Вселенский собор в Никее, звали Елена, и именно она ездила в Святую Землю (см. *Holy Land* в стихотворении) за Крестом Христа. Упомянут Рим, что в стихотворении дает намёк на императора Константина. Таким образом, в стихотворении речь идет о двух Еленах, которые символизировали прекрасное и которые сыграли огромную роль в истории.

Таким образом, понятие прекрасного в стихотворении связано с любовью и верой. Образ Елены-Психеи соотносится с христианским мотивом и с преимущественными в стихотворении греческими мотивами. Все разнообразие мотивов создает романтический идеал любимой женщины.

Обращение к Елене – это благодарственная песнь за спасение. Это обращение к женщине, чья духовная красота и физическое совершенство приблизили ее к уровню спасительницы и берегини. Благодарственная песнь здесь – стихотворное восхваление женской красоты.

В драме «Елена Спартанская» («*Helena de Sparte*», 1909) бельгийского писателя Эмиля Верхарна (*Emile Verhaeren*, 1855–1916) Елена предстает как обладательница величественной и жертвенной красоты. Ее красота преподносится как проклятие, что является лейтмотивом для литературы рубежа XIX–XX вв. Действие происходит после возвращения Елены в Спарту по завершении Троянской войны. Елена совершила страшные вещи: она соблазнила Париса и развязала разрушительную войну. Однако в Спарту Елена возвращается с триумфом, хотя это происходит не по ее воле.

«Верхарн гиперболизирует губительное свойство красоты Елены. Внешнее очарование Елены как магия, которая вызывает страх и требует поклонения» [Семченко 2018: 78]: «Вовеки женщина не соблазняла / Такого множества»; «Ее мы жаждем, / Ее мы именуем на коленях!» [Верхарн 1909: 31].

И не случайно сам образ красавицы нарисован «колдовскими красками»: «волосы ее слепят, как пламя» [Верхарн 1909: 31], «чело, одетое нездешней силой» [Верхарн 1909: 25]. Подчеркиваются глаза царицы: «Глаза всей Спарты видели одно / Глаза Елены» [Верхарн 1909: 62]. В произведении создан амбивалентный образ Елены: ее красота обладает как разрушительной, так и созидательной силой.

В XX в. подход к изображению образа Елены Троянской изменяется. В каждом произведении Елена Троянская показана как противоречивый и более реалистичный литературный персонаж. Все зависит от литературного метода автора, который предопределяет смысл, придаваемый художественному образу.

Так, в романе Оливии Кулидж (*Coolidge Margaret Olivia Ensor*, 1908–2006) «Троянская война» (*The Trojan War*, 1952) история тесно переплетается с вымыслом. Оливия Кулидж романтизирует образ Елены. Так и чувство Елены к Парису весьма романтично. Например, как описывается Парис: «Парис казался загорелым и волшебнo-солнечным. Его блестящий шлем был сдвинут назад, золотые волосы выбивались из-под него и обрамляли загорелое лицо, пышущее здоровьем. Желтовато-коричневая леопардовая шкура небрежно накинута на его плечи. Пояс и сандалии были из чистого золота. Короткая белоснежная туника оттеняла руки и ноги, покрытые легким загаром» [Кулидж 2002: 8]. Не удивительно, что Елена влюбилась в такого красавца. В произведении описывается вся жизнь Елены от ее рождения до смерти.

Важнейшим изменением образа Елены Троянской в литературе нового и новейшего времени является утрата символичности. Ее образ стал совмещать в себе как устоявшееся значение символа красоты, так

и индивидуальные черты: ветреность, легкомыслие или же наоборот – отчаяние и осознание своей обреченности.

В романе Колин Маккалоу (*Colleen McCullough*, 1937–2015) «Песнь о Трое» (*The Song of Troy*, 1998) Елена изображена ослепительно красивой девушкой, из-за которой все мужчины теряют голову. Сама Елена ставит свою красоту превыше всего. Она заиклена на своей внешности. Женщины в романе Маккалоу практически лишены голоса и права на выбор, но Елена все делает по-своему, как ей хочется. На выборах жениха Елена права голоса не имела, но тем не менее она сама выбрала царя Диомеда. Елена назначила ему свидание и потом вспоминала о нем много лет. Елена показана кокеткой, барышней, которая думает только о собственной внешности, нарядах и любовниках, но она далеко не так проста.

Также Елена в романе является лишь ширмой, за которой прячется геополитическая причина конфликта. История с похищением Елены Прекрасной предстаёт лишь поводом для начала войны. Истинная причина – борьба за контроль над Понтом Эвксинским, а ещё – над недрами земель, богатых металлами. Земель, подвластных Трое. Агамемнон заявляет: «Елена послужит предлогом. Хитрый Одиссей еще семь лет назад предвидел все, когда посоветовал покойному Тиндарею заставить женихов Елены принести эту клятву» [Маккалоу 2009: 122].

Интересным нам кажется роман американской писательницы Маргарет Джордж (*George Margaret*, р. 1943) «Елена Троянская» (*Helen of Troy*, 2006). Писательница смогла воспроизвести историю обычной женщины, которой свойственно ошибаться, за что она расплачивается. Елена, несмотря ни на что, верит в любовь. Елена осознает, что необычная красота – это не дар, она несчастлива, разглядывая мир из дворца. Судьба Елены решена без ее участия. Елена говорит: «Я долго стремилась к свободе и в тот счастливый день на берегу Еврота была уверена, что наступило время моей свободы. Но Менелай открыл передо мной дверцу одной клетки только для того, чтобы пересадить в другую» [Джордж 2009: 109]. М. Джордж спрашивает: можно ли винить двадцатилетнюю девушку за то, что, увидев красивого царевича, который юн и пылок, она влюбилась в него? Писательница в произведении раскрыла темы, которые раньше не затрагивались. Елена в ее произведении – не главный приз, не бесценная статуя, а обычная женщина, которая взирает на ужасы войны. Она прекрасно понимает, что если вернется обратно к Менелая, то ничего этим не исправит.

Жизнь Елены в произведении описывается до самого ее конца. Писательница говорит о двух видах любви: спокойной, размеренной и пылкой, неумемной, сметающей все на своем пути.

Елена в произведении обладает яркой индивидуальностью. Это разумная и добрая женщина. Ей невольно сочувствуют, воспринимают ее не только как царицу, но и как простую женщину. Повествование в произведении ведется от первого лица. Елена очень подробно рассказывает о событиях Троянской войны, разъясняя ее мотивы и цели. Она ярко повествует о поражениях и победах.

Характер Елены в романе многогранен. Писательница сглаживает вину Елены, она пытается убедить в ее невиновности, подчеркивает ее человечность. Елена просит прощения за все, чему причиной она стала. У Джордж Елена довольно современна. Сама она понимает, что красота не первостепенна, а важнее в жизни интеллект и способности.

В произведении «Пенелопиада» (*The Penelopiad*, 2005) канадской писательницы Маргарет Эдвуд (*Margaret Eleanor Atwood*, р. 1939) Елена остается воплощением идеальной красоты. Однако она не отличается интеллектом и обладает плохим характером. Она издевается над своей кузиной Пенелопой, травит ее. Елена довольно ветрена.

В произведении ярко описывается, как Елена горделиво шествует по Спарте. За ней следует толпа поклонников. Все мужчины Спарты надеются, что она улыбнется или взглянет на них.

Главная героиня произведения, Пенелопа, мучается, постоянно сравнивая себя со своей двоюродной сестрой Еленой. Она испытывает ревность к Елене, опасаясь, что и ее муж Одиссей испытывает пылкие чувства к красавице.

Однако Пенелопа ошибается. Она ничуть не хуже Елены. Она превосходит ее в моральном плане, ее интеллектуальный уровень гораздо выше, чем у Елены. Одиссей любит свою жену, ему не нужна прекрасная Елена.

Красота Елены Прекрасной так же, как и в произведениях выше упомянутых авторов XX века, не послужила в произведении и поводом для Троянской войны. Истинной ее причиной явились политические и экономические интересы враждующих сторон.

Таким образом, в мировой литературе образ Елены Троянской претерпевает изменения, которые зависят от идеалов эпохи. Ее образ меняется в основном от объектного к субъектному. Усиливается психологизм ее образа. Елена все больше демонстрирует яркую индивидуальность с различным полюсом оценки. В произведениях с начала XX в. Она предстает самостоятельным персонажем со своими переживаниями и осознанием себя не как символа красоты, а как живой женщины со своими недостатками и преимуществами.

Список литературы

- Алигьери Данте.* Божественная комедия. М.: Эксмо, 2020. 800 с.
- Боннар А.* Греческая цивилизация. М.: Искусство, 1958–62. Т.1. 309 с.
- Васильева Т. В.* Елена Прекрасная, истина и призрак / Т. В. Васильева // Историко-философский ежегодник. Москва: Наука, 1987. С. 47–60.
- Верхарн Е. Х.* Елена Спартанская. / пер. В. Брюсов. М.: Скорпион, 1909. 92 с.
- Еврипид.* Ифигения в Авлиде. Пер. Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии. В 2 томах. Т. 2. М.: Наука, Ладомир, 1999. С. 388–448.
- Курдина Ж. В.* Античные мотивы в создании образа идеальной героини в стихотворении Эдгара Аллана По «К Елене» // Курдина Ж. В. Г. И. Модина История зарубежной литературы XIX века. Романтизм. М: Флинта: Наука, 2010. С. 61–67.
- Кулидж О.* Троянская война. М.: Литпросвет, 2002. 222 с.
- Маккалоу К.* Песнь о Трое. М.: Эксмо, 2009. 544 с.
- Никола М. И.* Троил и Крессида» Дж. Чосера и «Троил и Крессида» У. Шекспира: опыт сравнительного анализа // Знание. Понимание. Умение. Проблемы филологии и искусствознания Москва: МГУ, 2015 № 4. С. 271–283.
- Семченко Л. В.* Трагический образ Елены спартанской в одноименной пьесе Э. Верхарна // Сибирский филологический форум. 2018. № 1(1). С. 75–83.
- Шекспир У.* Юлий Цезарь. Антоний и Клеопатра. Трагедия о Кориолане. Тит Андроник. Троил и Крессида. М.: Альфа-книга, 2013. 505 с.
- По Э.* Стихотворения. Пер. Бальмонт К. М.: Октопус, 2018. 240 с.

THE EVOLUTION OF IMAGE OF HELEN OF TROY IN EUROPEAN AND AMERICAN LITERATURE

Oksana V. Manzhula

Candidate of Philology, Associate professor in the Department
of English Language of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

achilleon@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6547-2357>

Submitted 20.10.2021

The article attempts to analyse the evolution of the interpretation of Helen of Troy in European (in particular, English) literature, as well as in the literature of the North American continent (USA, Canada). Many works based on the Trojan War motif were considered. The author marks out the features characteristic of the given literary epoch and the tendencies of portraying the ideal of beauty, identifies the distinctive features, discloses their significance and influence on the conception of the work. Our work examines the trends in the depiction of the ancient beauty depending on the requirements of the era.

Keywords: Trojan War, historical novel, Helen of Troy, Margaret George, Olivia Coolidge, Edgar Poe, English literature, foreign literature.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Манжула О. В. Эволюция образа Елены Троянской в европейской и американской литературе // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 43–53. doi 10.17072/2304-909X-2021-43-53

Please cite this article in English as:

Manzhula O. V. Evolyuciya obraza Eleny Troyanskoj v evropejskoj i amerikanskoj literature [The Evolution of Image of Helen of Troy in European and American Literature]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 43–53. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-43-53

ТЕМА ВЫЖИВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРГАРЕТ ЭТВУД

Роксана Романовна Найденова

аспирант кафедры зарубежной литературы
Литературный институт имени А. М. Горького
123104, Россия, Москва, Тверской бул., 25, стр. 1
roksa-moon@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6821-3470>

Статья поступила в редакцию 26.10.2021

Статья посвящена проблеме поиска и формирования национального самосознания через создание собственного литературного канона. На примере художественных и литературоведческих книг одной из самых известных канадских писательниц Маргарет Этвуд описывается ключевой образ молодой канадской литературы – образ Выжившего героя, который символизирует борьбу молодой канадской культуры за самостоятельность и признание. В книгах М. Этвуд описывается Канада прошлого, настоящего и будущего; раскрывается борьба канадцев с глобальными проблемами; проводится сравнение канадцев с представителями других стран и культур. Таким образом, М. Этвуд постулирует право Канады и канадской культуры на собственную историю и развитие.

Ключевые слова: М. Этвуд, канадская литература, выживание, образ жертвы, выживающий герой, колониальное мировоззрение.

Маргарет Этвуд (р. 1939 г.) – современная канадская писательница и поэтесса. На сегодня она является одним из самых известных англоязычных авторов в мире. Писательница активно публикуется с 1960-х гг. Ее первая книга – сборник стихотворений «Двойная Персефона» – увидела свет в 1961 г. Но более всего М. Этвуд известна как прозаик. Особую популярность заслужили ее романы. Первый роман писательницы «Съедобная женщина» вышел в 1969 г., а первый сборник рассказов «Танцующие девушки» – в 1977 г. За свою долгую творческую карьеру М. Этвуд стала лауреатом и призером многих всемирно известных премий и наград. Среди них Букеровская премия, премия генерал-губернатора Канады, премия Артура Кларка, премия Франца Кафки и др. Сейчас М. Этвуд является одной из главных претенденток на Нобелевскую премию по литературе.

Наиболее популярным произведением М. Этвуд и по сей день остается «Рассказ Служанки», вышедший в 1985 г. В 2019 г. было опубликовано его продолжение – «Заветы». Сравнимой известностью пользуется фантастическая трилогия «Безумный Аддам», включающая в себя следующие романы: «Орикс и Крейк» – 2003 г., «Год потопа» – 2009 г. и «Безумный Аддам» – 2013 г. Все эти книги можно отнести к философской или концептуальной фантастике (*speculative fiction*). «Впервые словосочетание *speculative fiction* было использовано известным американским фантастом Робертом Ханлайном в 1947 году» [Ризванова, Хрущева 2020: 227]. Однако большая часть книг М. Этвуд написана в духе реализма и посвящена злободневным для канадцев темам.

Одна из них – тема выживания – не теряет своей актуальности во все время существования канадской культуры. Канадская литература – это относительно молодое явление, еще не в полной мере обособившееся и полноценное. Дело в том, что М. Этвуд и авторы ее поколения начинали творить, фигурально выражаясь, на пустом месте. В первой половине XX века Канадской литературы официально не существовало. Ее не преподавали в канадских школах и университетах. Вместо этого канадская молодежь изучала английских и американских авторов, которые априори считались значимее, важнее отечественных писателей.

Канадские авторы, разумеется, существовали и даже издавались, но они творили вне традиции и внимания критики, прессы и рядовых читателей. Немногие разрозненные имена находились в своеобразном культурном вакууме. Самым известным среди них был сатирик Стивен Ликок (1869–1944). На протяжении долгого времени он считался единственным достойным канадским автором. В том, что им оказался именно сатирик, тоже заключалась своеобразная ирония: произведения канадских авторов воспринимались как нечто пустячное, легковесное, забавное.

Подобное отношение канадцев к собственным авторам М. Этвуд объясняет специфическим колониальным мышлением, присущим многим странам, проводившим долгое время под влиянием другого более могущественного государства. Так, несмотря на близость Канады к Великобритании и США, ее скорее следовало бы сравнивать с такими странами как Новая Зеландия, Индия и др. Колониальное мышление порождает своеобразный провинциальный взгляд на собственную культуру, ценности. Он характеризуется представлением о том, что все поистине важное и значимое творится где-то в другом мире другими людьми. Заокеанская метрополия – вот источник всех подлинных благ, в том числе и культурных. То есть все культурные ценности являются, по сути, ино-

странными дарами, а, следовательно, не могут быть произведены на родине в колонии, провинции. Любое же отечественное творчество, претендующее на звание культурной ценности, носит черты подделки, замороженного неполноценного продукта.

Подобное отношение губило всякие зачатки канадской культуры на корню. Многие канадские авторы отправлялись искать удачи в США или Великобританию. Только контракты с зарубежными издательствами могли сулить хоть какие-то тиражи и гонорары. В юности М. Этвуд тоже планировала переехать, но, побывав в США, вернулась обратно и устроилась работать в маленькое издательство House of Anansi Press.

В середине XX в. в Канаде существовало всего три-четыре издательства, которые работали с местными авторами. Тираж в 2000 экземпляром считался пределом для канадского автора. А все опубликованные книги канадских авторов оказывались на самых труднодоступных полках в книжных магазинах. Общее отсутствие интереса к отечественной литературе у канадского читателя подкреплялось дороговизной бумажного издания. После Второй мировой войны возникла нехватка бумаги. Итак, чтобы в полной мере представить бедственное положение Канадской литературы, стоит упомянуть, что, например, в 1961 г. в Канаде было выпущено всего пять книг отечественных авторов.

В 1972 г. М. Этвуд публикует «Выживание: Тематический путеводитель по современной канадской литературе». Эта книга, задуманная как коммерческий проект, приносит большой успех. Так, за первый год было продано около 10000 экземпляров. «Выживание» создавалось как ответ на существующую культурную политику. Это было небольшое по объему издание, содержащее в себе имена наиболее заслуженных, по мнению писательницы, канадских авторов. «Выживание» создавалось именно как путеводитель, рассчитанный на простого читателя, и заключал в себе два основных посыла: Канадская литература существует и Канадская литература отлична от американской и английской литературы. «Instead we were doing the sort of thing that art historian Nicholas Pevsner had done in *The Englishness of English Art*, or that the American literary critics Perry Miller and Leslie Fiedler were doing in their examinations of American literature: the identification of a series of characteristics and leitmotifs, and a comparison of the varying treatments of them in different national and cultural environments» [Atwood 2003: 52].

Главным героем канадской литературы является Выживший герой. Большинство канадских писателей, по мнению М. Этвуд, смотрят на мир глазами жертвы, постоянно борющейся за свое существование. Это

отражает как борьбу канадского народа с суровым климатом, чужаками и другими угрозами, так и борьбу канадской литературы за признание.

Теперь рассмотрим аспекты процесса выживания на примере художественных произведений самой М. Этвуд. Выживание касается не только Канады сегодняшнего дня, но и ее прошлого. Чтобы отстаивать право на собственную идентичность в XX и XXI вв., нужно доказать, что предпосылки для ее появления возникли с самого образования государства. Нужно доказать, что у канадской культуры есть прошлое. «The lure of the Canadian past, for the writers of my generation, has been partly the lure of the unmentionable – the mysterious, the buried, the forgotten, the discarded, the taboo» [Atwood 1998: 1509]. Этому посвящен один из лучших и самых сложных по своей структуре и композиции романов писательницы – «Она же Грейс», вышедший в 1996 г. Книга рассказывает о злочлнениях Грейс Маркс (1828–1873), реально существовавшей девушке, которая была обвинена в двойном убийстве. М. Этвуд, проведя большую работу с документами и свидетельствами очевидцев, пытается восстановить события тех дней. Грейс Маркс и ее обнищавшая семья – выходцы из Ирландии, перебравшиеся в Канаду в поисках лучшей доли. Однако и здесь их ждала та же бедность. Тяжелая работа, бесчеловечное обращение нанимателей, голод и холод лишают героиню рассудка, и она идет на преступление. В судьбе Грейс Маркс писательница ищет отражение судьбы молодой Канады с ее бедностью, социальной несправедливостью, постоянными общественными конфликтами и противоречиями. И что, вероятно, еще более важно: на примере Грейс Маркс автор прослеживает процесс становления канадца, «оканадивания». Так Грейс Маркс, ступающая на берег Канады ирландкой, после всех перипетий и испытаний вновь вступает в жизнь после выхода из тюрьмы уже канадкой.

Доказав, что у Канады есть прошлое, надо доказать, что у нее есть настоящее. Для этого М. Этвуд обращается к глобальным проблемам сегодняшнего дня, таким как общество потребления, экологическое загрязнение и др. Например, в самом первом романе «Съедобная женщина» М. Этвуд изображает процесс выживания в обществе потребления. Главная героиня Мэриен заболевает душевной болезнью. Она боится есть и постепенно теряет физическое здоровье. Таким образом, девушка отказывается потреблять, потому что сама боится быть потребленной. В обществе потребления люди, в конце концов, начнут потреблять самих себя – вот главный посыл книги. В еще одном раннем романе «Постижение» (1972) безымянная героиня также борется с душевной болезнью. Она становится свидетельницей разграбления, уничтожения

браконьерами леса и озера, на берегах которого провела детство. Уничтожение природы – колыбели человека – приводит героиню к безумию. «In American literature you killed the animal and achieved something by doing it; in the Canadian one, you killed the animal and it was a negative achievement. You didn't get good things from doing it. You got the horrible realization that you had killed your brother, your relative» [Atwood, Gibson 1976: 109]. На примере этих и многих других романов и рассказов писательница пытается показать, что Канада, как часть мирового сообщества, сталкивается с теми же проблемами, что и другие страны.

От прошлого переходим к будущему. М. Этвуд изображает родину не только в прошлом или настоящем, Канада, по мнению автора, будет существовать и много лет спустя. Примечательно, что во всех фантастических произведениях писательницы Канада изображается как остров тишины посреди всеобщего хаоса. В Канаду бегут от жестокостей режима нового государства Галаад, построенного, кстати, на территории США («Рассказ Служанки»). В Канаде ищут спасения герои трилогии «Безумный Аддам». Только в Канаде можно укрыться от всевидящего ока гигантских корпораций, тоже родом из США. Примечательно, что пока могущественный сосед Канады превращается под пером М. Этвуд то в тоталитарное государство, то в рассадник криминальных банд и родину безумных ученых, Канада практически не меняет своего лица. Канада будущего практически неотличима от Канады настоящего. Например, в «Рассказе Служанки» в то время как бывшие США борются с демографическим кризисом путем лишения гражданских прав своих жителей, Канада отлично справляется, ничем не жертвуя. По-видимому, этим М. Этвуд стремится показать, что Канада будущего, наученная долгим и горьким опытом выживания, сумеет лучше справиться со всякой проблемой. «Внимание к теме угнетения... и теме “выживания” и “жертвенности” характерно для многих канадских писателей и обусловлено отношениями между Канадой и США, в которых США доминировали как в политике, так и в культуре» [Винокурова, Мартынова 2018: 53].

Еще одним значимым пунктом в процессе выживания следует отметить способ взаимодействия Канады с другими государствами. У М. Этвуд есть целый пласт произведений, посвященных теме канадцев на чужбине. Пожалуй, самыми показательными среди подобных книг являются романы «Леди Оракул» (1976), «Жизнь до людей» (1979), «Ущерб тела» (1981) и большая часть рассказов из сборника «Танцующие девушки». На страницах этих книг М. Этвуд изображает путешествия канадцев по миру и их общение с представителями других культур. Так, например, в рассказе «Танцующие девушки», давшем

название всему сборнику, описывается следующая ситуация: главная героиня, канадская студентка, идет на вечеринку, посвященную традициям разных стран мира. От каждого участника требуется явиться в национальном костюме. Героиня осознает, что у канадцев, похоже, нет национального костюма. Точнее, их национальный костюм – это повседневная одежда, в которой она ходит ежедневно. Эта странная безликость и универсальность присуща всем канадцам-путешественникам. В книгах М. Этвуд ее соотечественники превращаются в людей мира, которые могут везде прижиться, всех понять, но только потому, что сами лишены резко обозначенных личных характеристик.

В заключение следует отметить, что борьба Канадской культуры, в том числе Канадской литературы, продолжается. По словам М. Этвуд, она до сих пор сталкивается с людьми, притом канадскими гражданами, которые пытаются ее разубедить в существовании чего-либо исконно канадского. Это колониально-провинциальное мышление будет давать о себе знать еще долго. «Canadian academic institutions have been somewhat more timid – they still have difficulty, it seems, believing that this stuff is real – but, since Canada is still in some respects a colony, we shouldn't be surprised by that» [Atwood 1987: 40]. Остальной мир тоже не торопится признать канадское искусство. Например, за всю историю существования Нобелевской премии по литературе, ею был награжден всего один канадским автор. И то награда досталась Канаде уже в 2014 г. Тогда лауреатом стала канадская писательница Элис Манро (р. 1931). Так что канадской культуре предстоит пройти еще долгий путь.

Список литературы

Винокурова Т. Н., Мартынова Н. С. Имплицитность как средство создания персонажа в романе М. Этвуд «Рассказ служанки» // Лингвокультурологические особенности иноязычного дискурса: Сборник научных трудов. Омск: Омский государственный технический университет, 2018. С. 51–56.

Ризванова Д. И., Хрущева О. А. Спекулятивная фантастика как жанр современной литературы // Донецкие чтения 2020: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности : Материалы V Международной научной конференции, Донецк, 17–18 ноября 2020 года / под общей редакцией С. В. Беспаловой. Донецк: Донецкий национальный университет, 2020. С. 227–229.

Atwood M. Ellis Gibson M. A Conversation with Margaret Atwood // Chicago Review. 1976. vol. 27. no. 4. pp. 105–13.

Atwood M. After 'Suival'... Excepts from a Speech Delivered at Princeton University, April 29, 1985 // CEA Critic. 1987 vol. 50. no. 1. pp. 35–40.

Atwood M. In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction // The American Historical Review. 1998. vol. 103, no. 5. pp. 1503–16.

Atwood M. *Survival Then and Now // The Canadian Distinctiveness into the XX1st Century – La Distinction Canadienne Au Tournant Du XXIe Siecle*, edited by Chad Gaffield and Karen L. Gould, University of Ottawa Press, 2003, pp. 47–56.

THE THEME OF SURVIVAL IN THE WORKS OF MARGARET ATWOOD

Roksana R. Naydenova

Postgraduate student in the Department of Foreign Literature

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

123104, Russia, Moscow, Tverskoy bul., 25, building 1

roksa-moon@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6821-3470>

Submitted 26.10.2021

The article is devoted to the issue of the search and formation of self-awareness through the creation of one's own literary canon. Using the example of fiction and literary books by one of the most famous Canadian writers, Margaret Atwood, the key image of young Canadian literature is described – the image of the Surviving Hero, which symbolizes the struggle of young Canadian culture for independence and recognition. M. Atwood's books describe Canada's past, present, and future; reveals the struggle of Canadians with global problems; compares Canadians with representatives of other countries and cultures. Thus M. Atwood postulates the right of Canada and Canadian culture to their own history and development.

Keywords: M. Atwood, Canadian literature, survival, victim image, Surviving Hero, colonial worldview.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Найденкова Р. Р. Тема выживания в творчестве Маргарет Этвуд // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 54–60. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-54-60

Please cite this article in English as:

Naydenova R.R. Tema vyzhivaniya v tvorchestve Margaret Etvud [The Theme of Survival in the Works of Margaret Atwood]. Mirovaya literatura v kontekste kultury [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 54–60. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-54-60

ДИСКУРС КОНСЬЮМЕРИЗМА В РОМАНЕ ДОНА ДЕЛИЛЛО «WHITE NOISE»

Юлия Николаевна Попова

преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, Букирева, 15

shelestyu@icloud.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2109-7708>

Статья поступила в редакцию 18.10.2021

В статье рассматриваются особенности художественного дискурса американского писателя-постмодерниста Дона Делилло и исследуется репрезентация общества потребления в его романе «Белый шум». Выявлено, что наряду с проблемой взаимоотношения человека и вещи в условиях общества потребления в романе поставлена новая проблема – существования человека в условиях масс-медиа, в окружении и под давлением информации, получаемой с экрана и монитора. Описание мира магазинов, супермаркетов, торговых центров сочетается с репрезентацией масс-медийного и рекламного воздействия на личность, что в целом формирует художественное пространство романа. Автором предпринимается попытка раскрыть скепτικο-сатирическое осмысление консьюмеризма и его влияния на духовную и интеллектуальную жизнь современного общества. Анализируется процесс взаимодействия художественных образов, языковых средств и сюрреалистичной подачи информации, доминирующих в произведении. Отмечается, что различные стилистические приемы, такие как гипербола, метафора, перифраз и ирония, а также сдержанность и неторопливость повествования, временами унылый стиль усиливают мотив, раскрывающий механизм вещиизма и влияния СМИ на сознание героев романа. Делается вывод о том, что роман соответствует эстетике постмодернизма, поскольку в нем традиционно поднимаются проблемы общества потребления, воздействия на человека мира масс-медиа, искажения рационального мира, причем дается прогноз антропологического кризиса и катастрофы, обусловленных данными факторами.

Ключевые слова: Дон Делилло, «Белый шум» («White Noise»), общество потребления, стилистические приемы, постмодернизм.

Одну из проблем современного социума можно охарактеризовать как вызванный рядом причин антропологический кризис, в контексте которого человек может потерять духовную и культурную нить под воз-

действием технологического и информационного шума. Проблема потребления, непосредственно связанная с этим и возникшая в пространстве осмысления человеком мира и самого себя, имеет долгую историю. Одно из самых основательных исследований природы консьюмеризма мы встречаем в известной работе Жана Бодрийяра 1970 г. «Общество потребления. Его мифы и структуры» (*La société de consommation*). В ней писатель анализирует социальные процессы этого типа общества с точки зрения экономики, социологии, политики, кризиса культуры и духовности и акцентирует их влияние на население в моральном и интеллектуальном аспекте. Философ пишет: «Самой поражающей характеристикой современного города является, конечно, нагромождение. Большие магазины с их богатством одежды и продовольственных товаров составляют как бы первичный пейзаж и геометрическое место изобилия» [Бодрийяр 2006]. Благодаря «истории шестидесятих годов» известность приходит и к французскому писателю Жоржу Переку, с первым опубликованным романом «Вещи» (*Le Choses*), отмеченным престижной премией Ренодо (1965) [Перека 2021]. Книга Перека становится одним из ключевых произведений, раскрывающих механизм вещицизма, где автор четко указал на неутолимую жажду накопления, которая как ржавчина изъедает духовную жизнь Франции 1960-х. Нам кажется, что самым важным постмодернистским романом, описывающим состояние мира, пораженного чумой потребления, является «Белый шум» (*White Noise*; 1985) Дона Делилло.

Д. Делилло – одна из важнейших фигур в современной американской и мировой литературе, автор, очень чутко улавливающий основные особенности последней четверти двадцатого века. В своих произведениях Д. Делилло транслирует различные формы скепсиса, преобладающие в отношении не только к окружающей действительности, но и к постмодернистскому сознанию. К. А. Филинова определяет эту особенность творчества Д. Делилло как «проблему заброшенности и потерянности человека в мире визуальных образов, символов и знаков» [Филинова 2016: 57], воздействие которых очевидно в тематике и проблематике романа «Белый шум». Этот роман, опубликованный в 1985 году, поднимает множество проблем: пагубного воздействия человека на природу [Шарданова 2005], личности и смерти [Ветошкина 2016], семьи [Луценко 2016] и др. Но главной, несомненно, является проблема потребления, отношения человека к вещи.

Роман принес автору Национальную книжную премию и прибавил к любимым темам писателя еще одну – тему современных масс-медиа, рекламы и их влияния на общество. В этом романе мы видим идеальный

баланс всех элементов творчества – индивидуальный язык автора, сюрреалистичность воспроизводимых событий и персонажей, а также блестящую работу с темой существования человека в обществе технологий и гипертрофированного консьюмеризма. Дон Делилло справедливо считал, что нет лучшего способа донести свои мысли до современного читателя, чем облачить их в форму юмора, иронии и скепсиса. Кажется, что так еще никто из постмодернистов аналитически не погружался в американский социум, как это делает автор «Белого шума». Об очень значимых и серьезных вещах в его романе чаще всего рассуждают нелепые и во многом странные персонажи: один искренне верит в существование волшебных таблеток, подавляющих страх смерти, а другой, не зная немецкого языка, основал в университете кафедру гитлероведения.

В центре произведения семья Глэдни, в которой каждый страдает от своих страхов и неврозов, возникших под воздействием окружающей среды, информационно-рекламным и потребительским «шумом». Большую часть своей жизни герои романа проводят в кругу семьи, которая когда-то из родового гнезда, превратилась в простую совокупность братьев и сестер, сводных братьев и сестер, а также бывших супругов, регулярно примыкающих к различным группировкам. Состояние временности и недолговечности, утвердившееся в современном обществе, отражается на всех событиях, происходящих внутри семьи. Неудивительно, что Джек, отец семейства, считает семью «колыбелью мировой дезинформации» [Делилло 2003].

Делилло саркастично демонстрирует повальное увлечение американцев шопингом, показывая, что в современном мире не они владеют вещами, а, наоборот, они являются рабами вещей и жертвами культуры потребления и повсеместного давления рекламы. Автор предупреждает об опасности, которую несут телевидение, реклама, фетиш вещей и супермаркеты, и показывает, что теперь они, а не любовь и взаимопонимание, являются единственной силой, которая может собирать семьи вместе.

«В тот вечер, в пятницу, мы по обыкновению собрались перед телевизором с едой из китайского ресторана. На экране были наводнения, землетрясения, грязевые потоки, извержения вулканов. Никогда еще мы так внимательно не относились к своим обязанностям, к своему пятничному собранию» [Делилло 2003: 132].

Явная и неприкрытая метафоричность в этом эпизоде дает читателю возможность уловить рисуемую писателем тонкую взаимосвязь между потреблением фастфуда и одноразовой информацией, которой члены семьи так быстро и автоматически насыщаются.

Структурно роман напоминает киносценарий (script): произведение словно склеено из мизансцен, ярких по социальному типуажу образов и длинных диалогов. Некоторые части романа кажутся относительно бессюжетными и напоминают интеллектуальный комедийный сериал, полный умных детей, глупых взрослых, друзей и банальных конфликтов.

Лингвоэстетическая составляющая художественного дискурса Д. Делилло характеризуется своеобразным языком. Стиль автора часто оборачивается против него – неподготовленному читателю сложно понять текст и пройти сквозь эпизоды, представленные бесплотными электронными голосами и списками торговых марок. По мнению А. Вайнштейна, отличительными чертами стиля Делилло является сдержанность, неторопливость, временами уныние, подавленное настроение и концентрация на сюрреалистической подаче информации [Weinstein 1993: 290]. Благодаря ощущению замедленной съемки, незаконченным фразам или «крупному плану» героя, за счет акцентированного описания его действий у читателя постоянно возникает ощущение игры персонажа на камеру.

«Телевизионность» текста усиливается внезапными вставками в стиле:

«По телевизору сказали: ...и другие тенденции, которые могли бы сказать огромное влияние на ваш портфель ценных бумаг...»

«По телевизору сказали: ...до тех пор, пока флоридские хирурги не вставили искусственный плавник...» [Делилло 2003].

Изначально автор планировал назвать роман «Panasonic», но редакторы запретили использовать название известного бренда. Сюжет романа обрамлен гипнотически-бредовой канвой рекламы, которая просачивается белым шумом в подсознание героев, усиливая эффект постоянного присутствия экрана, который вклинивается в диалоги и мысли персонажей. В романе есть эпизод, в котором главный герой склоняется над спящей дочерью, пытаясь разобраться, что она бормочет. Согласно сдержанному стилю Делилло, сцена с отцом, испытывающим щемящее чувство любви к дочери, подается присущим автору холодным рекламным языком: «Она отчетливо произнесла два слова, знакомых и в то же время не вполне понятых – два слова, казалось, имеющих ритуальное значение, часть заклинания или экстатических песнопений: “Тойота-селика”» [Делилло 2003:167].

«Белый шум» – это не только роман о вездесущей рекламе, которую высмеивает автор наряду со спровоцированными ею семейными пристрастиями, но еще и иронический гимн супермаркетам. Они – новая религия. «Белый шум» – такая книга, которая постоянно ссылается на

то, что лежит за пределами нашего понимания, на таинственное, непостижимое, сверхъестественное – на то, что Делилло называет ослепляющим «сиянием повседневности» [Jordison 2016: 4].

Роман обращается к современному американскому миру, передавая лишь хорошо знакомые и ставшие уже привычным фоном повседневности звуки рекламы, телевизионных шоу и развлекательных передач и перечисляя места – супермаркеты и торговые центры: «Марриотт» в аэропорту, «Даунтаун Травелодж», «Шератон», «Конференц-центр» [Делилло 2003: 30] и т. п. В «Белом шуме» мы, вместе с героями, постоянно посещаем эти и им подобные «места силы», современные «храмы», которые направляют духовные устремления американцев, где они ищут духовный покой, ориентированный на прибыль, потребление, наслаждение, удовольствие. Обещание счастья и блаженства посредством потребления и приобретения вещей представлено в романе через своеобразную сакрализацию супермаркетов, через символическое представление торговых центров как духовных святынь. Метафоричная параллель между раем и фруктовыми рядами в супермаркете проводится в главе, когда Джек Глэдни совершает покупки со своей семьей, встречает Марри, который в свою очередь сравнивает супермаркет с местом перерождения: «This place recharges us spiritually, It's a gateway or a pathway. Look how bright. It's full of psychic data... Everything is concealed in symbolism, hidden veils of mystery and layers of cultural material. But it is psychic data absolutely. The large doors slide open, they close unbidden... Look how well-lighted everything is. The place is sealed off, self-contained. It is timeless»¹ [DeLillo 2009: 22].

Кажется, что автор, перечисляя предметы, привычки и рекламные джинглы, идет по знакомому маршруту, но в действительности он идет по пути, которым шли немногие. Он встраивает в текст детальные диалоги в супермаркетах, чтобы рассказать нечто большее о героях. Одежда, автомобили, язык тела становятся тем, что Бодрийяр называет «статусной ценностью» [Бодрийяр 2006]. Звуки из телевизора и бесконечная реклама начинают приобретать характер мантр, в итоге все сводится к священной триаде «Mastercard, Visa, American Express».

Мистификацию банального в «Белом шуме» можно интерпретировать как одну из характеристик поэтики постмодернизма, для которого очевиден, как известно, бунт против всего рационального и отсутствия таинственных сил, что было присуще модернизму. В романе автор наделяет супермаркеты чем-то мистическим, но как только мы выходим за пределы привлекательности вещей, мы снова попадаем в историю пустого и потерянного «я», преследуемого страхом смерти. Эстетическая парадигма Д. Делилло включает в себя освоение традиционных для

постмодернизма проблем, таких как общество потребления, виртуальный мир, антропологический кризис и духовные катастрофы. Способами их репрезентации выступают акцентированный художественный вымысел, сюрреалистичность описываемых событий, эпизодичность и мозаичность картины мира. Несомненным достоинством романа является то, что такие темы, как вездесущность телевидения и консьюмеризма, здесь приобретают новый, универсальный оттенок. Потребительство, о котором много сказано, в «Белом шуме» снова становится частью большой дискуссии. Это может быть роман, переполненный словами, но ни одно из них не потрачено зря.

Примечание

¹ «Это место духовно заряжает нас. Это врата или начало пути. Смотрите, как светло. Здесь полно различных данных. Все окутано символикой и тайной и скрыто под пластами культурных факторов. Но все это сверхъестественные данные. Большие двери открываются сами по себе. Посмотрите, как все освещено. Это место изолировано и автономно. Оно вне времени» (перевод наш. – Ю. П.)

Список литературы

- Андерсон П.* Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. 200 с.
- Бодрийяр Ж.* Общество потребления: его мифы и структуры. М.: Республика: Культурная революция, 2006. 268 с.
- Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 168 с.
- Ветошкина Г. А., Ярмиш М. А.* Личность и смерть: современное решение вечной проблемы (на материале романа Д. Делилло «Белый шум») // Слово и текст в свете современных исследований филологических наук: Сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции. Нижний Новгород: Профессиональная наука, 2016. С. 49–55.
- Делилло Д.* Белый шум: роман. М.: Эксмо, 2003. 348 с.
- Переж Ж.* Вещи. Одна из историй шестидесятих годов: повесть / пер. с фр. Т. Ивановой. М.: Опутошитель, 2021. 168 с.
- Современная литературная теория: антология* М.: Флинта, 2004. 342 с.
- Филинова К. А.* После 11 сентября: Религиозное в романе «Падающий» Дона Делилло // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12. С. 55–57.
- Шарданова И. В.* Проблемы пагубного воздействия человека на природу в романе Дона Делилло «Белый шум» // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2005. № 2. С. 46–48.
- Bonca C.* Don DeLillo's White Noise: The Natural Language of the Species // College Literature. 1996. № 23. P. 25–44. URL: <https://sckool.org/white-noise.html?page=54> (дата обращения: 10.10.2021).
- DeLillo D.* White Noise. London: Penguin Books, 2009. 310 p.
- Jordison S.* DeLillo's White Noise: a novel way of dismantling consumerist excess // The Guardian. 2016. 10 May. URL: <https://www.theguardian.com/books/>

2016/may/10/don-delillo-white-noise-a-novel-way-of-dismantling-consumerism (дата обращения: 10.10.2021).

Osteen M. Text and Criticism // D. DeLillo. White Noise. New York: Penguin Books, 1998. P. 4–18.

Weinstein A. Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo. Oxford: Oxford University Press, 1993. 349 p.

CONSUMERISM DISCOURSE IN DON DELILLO'S ROMANCE "WHITE NOISE"

Yulia N. Popova

Lecturer in the Department of English and Intercultural Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

shelestyu@icloud.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2109-7708>

Submitted 18.10.2021

The article examines the features of the artistic discourse of the American post-modernist writer Don DeLillo and examines the representation of the consumer society in his novel "White Noise". It is highlighted that along with the problem of the relationship between a person and a thing in the conditions of a consumer society, the novel poses a new problem – the existence of a person in conditions of mass media, surrounded and under the pressure of information received from the screen and monitor. The description of the world of shops, supermarkets, shopping centers is combined with the representation of the mass media and advertising impact on the personality, which in general forms the artistic space of the novel. The author makes an attempt to reveal the author's skeptic and satirical understanding of consumerism and its influence on the spiritual and intellectual life of modern society. The process of interaction of visual images, linguistic means and surreal presentation of information, dominating in the work, is analyzed. It is noted that various stylistic devices such as hyperbole, metaphor, paraphrase and irony, as well as restraint and slowness of the narrative, at times dull style reinforce the motive that reveals the mechanism of materialism and the influence of the media on the consciousness of the heroes of the novel. It is concluded that the novel corresponds to the aesthetics of postmodernism, since it traditionally raises the problems of the consumer society, the impact of the media world on a person, the distortion of the rational world, and a forecast of an anthropological crisis and catastrophe caused by these factors is given.

Keywords: Don DeLillo; "White noise"; consumer society; stylistic devices; postmodernism.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Попова Ю. Н. Дискурс консьюмеризма в романе Дона Делилло «White noise» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 61–68. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-61-68

Please cite this article in English as:

Popova Yu. N. Diskurs kons'yumerizma v romane Dona Delillo «White noise» [Consumerism Discourse in Don Delillo's Romance "White noise"]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 61–68. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-61-68

НОВЫЕ ИМЕНА БРИТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: «НЕОКОНЧЕННЫЙ РОМАН» ХЕЛЕН ДАНМОР

Марина Станиславовна Рогачевская

д. филол. н., профессор кафедры зарубежной литературы

Минский государственный лингвистический университет

220034, Беларусь, Минск, ул. Захарова, 21

marinaragachewskaya@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1000-4238>

Статья поступила в редакцию 24.10.2021

В статье представлен тематически сфокусированный обзор некоторых романов английской писательницы Хелен Данмор. В центре внимания – ведущие мотивы и идейные акценты в романах «Зеннор во тьме», «Ложь», «Шинель», «Блокада» и «Изменник», в которых протагонисты поочередно помещаются в переломные и трагические периоды истории XX в.: Первая и Вторая мировые войны, блокада Ленинграда и конец сталинского режима. Несмотря на различия в хронотопах и национальностях героев, данные романы создают единый сверхтекст – общее семантическое образование, целостность которого задана такими мотивами, как сознание человека на войне, возвращение призраков убитых, страх в условиях исторических катаклизмов.

Ключевые слова: Х. Данмор, человек в истории, сверхтекст, мотив, типичный персонаж.

Хелен Данмор (Helen Dunmore, 1952–1917) – английская писательница, которая рано ушла из жизни, но успела внести свой уникальный вклад в художественную литературу, оставив в наследие читателям огромный пласт произведений разнообразных жанров и тематики. Ее книги переведены более чем на тридцать языков мира. Данмор родилась в Йоркшире и получила образование в области английской филологии в университете Йорка. До того как вышла ее первая книга, Данмор работала преподавателем в Финляндии. Кроме того, она разнообразно воплощала поэтический талант, выступая перед публикой со своими стихотворениями, преподавая курс творческого поэтического мастерства в различных британских университетах, писала отзывы на книги для «The Times» и «The Observer», была членом конкурсных комиссий по литературным премиям.

Данмор знают, прежде всего, как поэтессу и автора книг для детей и подростков. Для иноязычного читателя, в том числе и в профессиональных академических кругах, имя Х. Данмор не так известно. Есть, однако, в списке ее крупных произведений (всего 15 заглавий) ряд сильных романов, которые получили престижные литературные премии, например, Коста. Интерес искушенного читателя могут вызвать фикциональная биография, роман взросления, военный, исторический, психологический романы. Литературная страничка сайта Британского Совета пишет о произведениях Х. Данмор следующее: «С самого начала ее как автора вдохновляли Диккенс, Шарлотта Бронте и Д. Г. Лоуренс... Данмор отметила, что ей “нравится тонкое многослойное изображение характеров”...: “Я прошупываю свой путь внутрь их жизни”» [Smith 2010]. Типичные персонажи Х. Данмор – матери, любовники, дети или подростки, солдаты, творческие личности, а любимые темы – семейные тайны, прошлое, возвращающееся в виде призрака, а также странички истории, которые освещают как минувшие эпохи в Великобритании, так и, в частности, в России.

Рассмотрим несколько ярких романов Х. Данмор, которые можно представить как свертхтекст (со ссылкой на разработки В. Н. Топорова [Топоров 1995: 265]), как некоторое множество «текстов с высокой степенью общности», позволяющее «рассматривать их как некое целостное словесно-концептуальное («сверхсемантическое») образование» [цит. по Андрюкова: 9]. Эти романы – одно долгое повествование о человеке в водовороте следующих друг за другом трагических страниц истории XX в. И пусть в каждом случае это иной герой, создается стойкое впечатление о том, что Х. Данмор начала вписывать судьбу человека в трагические периоды развития прошлого столетия. Расположив избранные романы по хронологии исторического фона, мы получим картину пути человека от Первой мировой войны до холодного лета 1953 года в разных географических локациях.

Х. Данмор волновала тема Великой войны, которая стала для Великобритании более разрушительной и смертоносной, чем все другие войны, включая Вторую мировую. В трагическом влиянии Первой мировой на массовое сознание британцев сыграли роль оружие массового поражения, использование газа, сверхзатяжная окопная война, огромные человеческие потери. Действие романов «Зеннор во тьме» (*Zennor in Darkenss*, 1993) и «Ложь» (*The Lie*, 2014) не случайно происходит в Корнуолле. Это место, откуда на фронт Первой мировой отправились тысячи молодых людей (убито более 6300 из 350000 населения), которое и для самой Данмор стало знаковым (здесь она жила, из сказочной природы и легендарного прошлого черпала вдохновение). Роман

повествует о тех, чьи родные и близкие ушли на фронт. Война не грохочет в этом таинственном уголке Англии, но она живет в сознании каждого персонажа: Джона Уильяма – молодого солдата, страдающего от военного невроза и в итоге ставшего его смертельной жертвой; его кузины и возлюбленной Клэр – девушки с травмированной войной психикой, но отважной и независимой; местных жителей, для которых жизнь во время войны стала тенью, ожиданием, прочтением в газетах списков погибших. Значимый отрезок биографии Д. Г. Лоуренса, чье творчество она признавала источником влияния на свое собственное, и его жены Фриды вписан в военный хронотоп романа и этим самым – в общую историю человечества.

Лоуренс описывал свое прибытие в Корнуолл как в уголок на окраине Англии, «... далеко от всего мира» [Lawrence 1981: 494; 499]. Незадолго до этого был запрещен его роман «Радуга», и Лоуренс оказался на грани отчаяния и бедности. Корнуолл для него стал местом, куда можно было убежать от безумного мира и заняться написанием новой книги, перемежая этот процесс с садоводством и огородничеством. Но магическая природа Корнуолла так захватила его, что вместо запланированных нескольких месяцев он задержался там почти на два года, потому что именно Корнуолл был «лучшим местом для жизни в Англии» [Lawrence 1981: 570]. Данмор поясняет: «Место было идиллическим, но опыт проживания там во всех отношениях – крайне тяжелым» [цит. по Crown 2010]. Писательница далее говорит о том, что ее интриговали все мельчайшие детали: как Лоуренс выращивал фрукты и овощи, возил навоз, а также занимался повседневным домашним трудом – глажением, стиркой, при этом не переставая творчески перерабатывать повседневный опыт в великие произведения. Однако война добралась как до этого идиллического уголка, так и до самого пацифистского из писателей. «The militarism he has spoken against and written against for three years is now as powerful as he foresaw it would become» [Dunmore 1994: 123]. Поскольку Фрида была немкой, они пели немецкие песни, и поскольку дом всегда был полон друзей, соседей, почитателей таланта Лоуренса, последовали полицейские допросы, обыски и личные досмотры, а вслед за этим – предписание покинуть Корнуолл.

Х. Данмор очень точна в передаче этих фактов, которые перемежаются с изображением покалеченного войной сознания курнуолльцев: в нем поселился пессимизм, иронично сочетающийся со стремлением укрыться от уродливого внешнего мира с его войнами и чудовищными амбициями: «Death in the air, everything dark, nobody daring to show a light. Can't you feel that there's murder in the air, even here? It's not just death but hatred of life, a desire that life *should not be*. And they sing ragtime

on the troop trains» [Dunmore 1994: 205]. На фоне этой сплошной тьмы – метафоры, которую озвучивает Лоуренс-персонаж, расцветает любовь между Джоном Уильямом и Клэр, любовь, которой не суждено дать плоды: на фронте Джон не выдерживает и кончает с собой. Эта личная трагедия в романе многократно усилена массовым характером смертей: практически в каждой семье есть ушедшие на фронт, искалеченные или убитые. Очевиден и главный посыл романа: лишить картину войны какой бы то ни было героики и романтики. Смерти юношей – надежды и будущего нации, изображены как неизлечимая рана в душах живых.

Словно продолжая тему военной травмы, невозможности смириться и жить с ней даже после войны, Данмор «возвращает» очередного молодого солдата, Дэниела, в Корнуолл уже в романе «Ложь». Он потерял на поле боя своего лучшего и единственного товарища и друга детства Фредерика. Дэниел – сирота, выходец из беднейшей семьи. Теперь вдовцов он лишен еще и родного дома, который занят другой семьей. Его возвращение в мирную жизнь оказывается вовсе не таким упоительно пасторальным, как пропагандировали военные постеры. Получив от одинокой пожилой женщины домишко и участок земли во владение, Дэниел изо всех сил пытается отвлечься воспоминаний с помощью тяжелого труда, однако призрак друга Фредерика и вынужденная и вовсе не преступная ложь уводят его в иной мир с обрыва над морем [Рогачевская 2019: 137]. Призрак Фредерика служит сквозным мотивом, напоминающим о не пришедших с Первой мировой. «Of course a man would come home to his own house» [Dunmore 2014: 200]. Этим образом призрака солдата, который просто обязан вернуться в родной дом, завершается роман: «There he is, standing on the edge of the cliff, easily balancing... “Frederick!” He’s not in uniform. Of course he wouldn’t be, not back here. The war’s over... “Come in,” he says, and he stretches out his hand to me» [Dunmore 2014: 292].

Образ призрака погибшего воина продолжает свое существование в «Шинели» (*The Greatcoat*, 2012), где повествуется о начале 1950-х. Молодая семья снимает комнату в доме в Йоркшире, где во время войны останавливался офицер ВВС Великобритании, погибший любовник нынешней хозяйки дома. Изабель, чей муж работает врачом и часто выезжает на вызовы, вдруг видит в окне лицо офицера в военной форме после того, как однажды надевает на себя, чтобы согреться в холодном доме, найденную на чердаке шинель. Ее сознание окутывает пелена: она не отличает призрака от реального живого человека и верит, что вступила в любовную связь с живым. Временами ее сознание проясняется, но рубеж между настоящим и прошлым, жизнью и смертью, живыми и

мертвыми оказывается транзитным коридором, по которому можно перемещаться [Погачевская 2019: 136–137]. «She drew back the curtain. There was a man outside the window. ... A man in a greatcoat. A RAF greatcoat, exactly, like the one around her shoulders. It was the look in his face: recognition, a familiarity so deep he didn't have to say a word» [Dunmore 2012: 38]. Возвращение британского офицера со Второй мировой войны в виде призрака-любовника описано как просмотр фильма: «At first it was like watching a film, but as she watched it the images entered her and became part of her» [Dunmore 2012: 118].

Этот роман в наибольшей степени реализует диалогические отношения между различными временными пластами. Здесь можно обратиться к философской теории иерархической триады, одно из воплощений которой мы находим в классическом христианстве: абсолютный верх (небесный мир бессмертных душ), абсолютная середина (земной мир смертных) и абсолютный низ (мир мертвых в видении живых). «В случае закрытости среднего уровня для интуиций и вопрошаний он чахнет. ... В случае закрытости к нижнему уровню средний уровень приходит к анемичности... или к слиянию с верхним» [Вакуленко 2018: 177]. Таково и художественное пространство произведения: Изабель находится на среднем уровне, представляя мир смертных, Алек является представителем нижнего уровня – мира мертвых. Неоднозначная природа этого персонажа позволяет отнести его также к верхнему уровню. Компоненты иерархической триады находятся во взаимовлиянии, но только средний уровень определяет силу воздействия, исходящего из двух других. Так, Изабель открыта к внешнему воздействию, она на перепутье в сложном послевоенном периоде: послевоенное восстановление страны, постоянные воспоминания о войне, частое отсутствие рядом близкого человека – все это делает ее уязвимой и обуславливает процесс воздействия в рамках триады. Данмор пишет в послесловии к своему роману: «О длинных тенях войны я много писала в других романах. Сразу же по окончании войны потребность в восстановлении и выживании является главенствующей, и поэтому может не доставать времени или сил отдавать должное мертвым. Общество старается заполнить пустоту, которая после них осталась. ... Но почти в каждой семье были утраты, смерти, ранения и травмы, о которых говорили вслух мало, если говорили вообще. Вот об этом молчании я и хотела сказать в романе “Шинель”» [Dunmore 2012: 244].

Роман «Блокада» (*The Siege*, 2001) переносит читателя в годы осады Ленинграда. Главные герои – Анна, нянечка детского сада, ее отец и младший брат Коля – как и сотни тысяч других, включаются в оборонное движение: ряды народных добровольцев, рытье противотанковых

рвов. Тяжелые блокадные условия описаны на основе архивов, которые изучала писательница, а вымышленные персонажи и история любви Анны и студента медицинского института Андрея становится органичной частью солидарности, помощи другим, борьбы. Андрей и Анна из-за голода и слабости даже не могут похоронить ни отца Анны, ни раненого бойца, за которым долго ухаживали и не смогли спасти. Судьбы блокадников основаны на внушительном исследовательском материале, в том числе переводах на английский таких знаменитых авторов, как Лидия Гинзбург, Евгения Гинзбург, Надежда Мандельштам. Таким образом судьба города и страны – это судьба каждого вымышленного персонажа, за которыми кроются миллионы настоящих: «There is Leningrad, paralysed like her own flesh and blood» [Dunmore 2011: 256].

Продолжение их жизни запечатлено в романе «Изменник» (*The Betrayal*, 2010), основанном на печально известном «деле врачей». Герои произведения оказываются в самом его эпицентре. Так, у сына советского функционера из одного из министерств медицинского персонала остеосаркома. Сам факт посеял ужас и панику среди медицинского персонала, а самого профессионального и добросовестного врача – Андрея Алексеева – превращают в козла отпущения в лечении безнадежного случая. Поскольку мальчика оперировала еврейка, для НКВД – это достаточное основание обвинить как ее, так и целую группу врачей в заговоре против власти и убийстве ребенка. Андрей получает 10 лет лагерей в Сибири, однако смерть Сталина маркирует как освобождение Андрея, так и концовку романа.

Данмор обнажает чудовищную искаженность в сфере эмоциональных реакций даже на самые невинные события и объективную суть жизненных ситуаций. Как простые жители, так и сталинская номенклатура, оказываются в одинаковой степени под жестоким психологическим прессом атмосферы ужаса; от него не защищен никто, как бы близко к верхушке власти он ни оказался: «Sweat is leaking from the pores of dry, competent Rusov. He never talks like this... The breeze is warm and sweet, but ice touches Andrei» [Dunmore 2010: 4]; «Keep your tongue and your hands still, unless you are absolutely sure that it's safe to move them. Don't stand out. Be anonymous and average; keep in step» [Dunmore 2010: 6]; «Anna's stomach lurches at the fear» [Dunmore 2010: 35]; «Fear squeezes his heart again, driving out all other thoughts» [Dunmore 2010: 156]. Данмор прибегает к самым понятным метафорам для передачи этого страха, а также использует корпоральную (телесную) образность: руки, сердце, рот, желудок. Своеобразной отсылкой к роману «Ложь», где Дэниел прыгает с обрыва в страхе стать жертвой ничего не знающей толпы, преследующей его за не совершенное им убийство, становится образное

описание состояния страха у сквозного героя двух последних упомянутых романов доктора Андрея Алексеева: «Andrei feels a plunge in his mouth, as if he were standing on a cliff and had suddenly looked down» [Dunmore 2010: 10]. Несмотря на то, что роман «Ложь» был написана позже, создается впечатление преемственности времен и героев. За несовершенное убийство осужден и Андрей. Данмор продолжила свое исследование природы и последствий страха – от физического страха гибели на фронте, до страха перед мракобесием диктатуры – когда ни одно человеческое телодвижение не может быть безопасным. Даже когда приходит весть о смерти Сталина, персонаж, который приносит ее, «simply can't get the words out. "D-dear" ... she stammers, "Dear c-comrades – and f-friends" ... "Stalin is dead," bleats Darya. Her eyes look like a doll's eyes, rolling» [Dunmore 2010: 320]. Подавленное чувство беспомощности создает картину всеобщего социального безумия.

Таким образом, романы Х. Данмор, в которых действуют ее типические герои – творческие личности, солдаты, жены, которые несут двойное бремя беды своей страны на плечах, призраки солдат, возвращающихся с войны в свои занятые другими дома, создавая «коридор» для диалога времен, мотивы трогательной и хрупкой любви военного времени или в период страшной диктатуры – образуют сверхтекст, который мог бы пополниться новыми хронотопами, продолжить глобальную историю человечества через прожитые вымышленными персонажами жизни. По словам писательницы, «история оставляет за собой эхо и очень глубокие отметины, и 10 или 20 лет мало, чтобы действительно понять событие – должны пройти поколения; ... нам нужно понять это, потому что эти события сформировали наше общество, мы их продукт» [LFB 2014].

Список литературы

Андрюкова Е. А. К вопросу о сверхтексте в современном литературоведении: Определение, типология, признаки // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. 2012. № 1–2. С. 8–12.

Вакуленко Н. С. Иерархическая триада как методологический принцип // Христианское чтение. СПб: Изд-во СПбДА, 2018. № 2. С. 173–184.

Рогачевская М. С. Война и национальное сознание британцев в романах Пэт Баркер и Хелен Данмор // Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология. № 6 (103). 2019. С. 134–144.

Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.

Crown S. A Life in Writing: Helen Dunmore // The Guardian, Sat. 24 Apr 2010. URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/apr/24/helen-dunmore-betrayal-novelist-poet> (last accessed: 21.10.2021).

Dunmore H. The Betrayal. London: Penguin Books, 2010. 328 p.

- Dunmore H.* The Greatcoat. London: Hammer, 2012. 255 p.
Dunmore H. The Lie. London: Windmill Books, 2014. 294 p.
Dunmore H. The Siege. London: Penguin Books, 2011. 312 p.
Dunmore H. Zennor in Darkness. London: Penguin Books, 1994. 315 p.
Lawrence D.H. The Letters of D. H. Lawrence. Volume II / Ed. George J. Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge: Cambridge UP, 1981. 710 p.
LBF (London Book Fair) 2014: Helen Dunmore in conversation with Jane Shilling. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-o0LO82IxD4> (last accessed: 21.10.2021).
Smith J. Helen Dunmore // British Council. URL: <https://literature.britishcouncil.org/writer/helen-dunmore> (last accessed: 21.10.2021).

NEW NAMES OF BRITISH LITERATURE: “THE UNFINISHED NOVEL” OF HELEN DUNMORE

Marina Ragachewskaya

Habilitated Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature
 Minsk State Linguistic University
 220034, Belarus, Minsk, Zakharova st., 21
marinaragachewskaya@gmail.com
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1000-4238>
Submitted 24.10.2021

The article presents a thematically focused review of some novels by an English writer Helen Dunmore. It focuses on the central motifs and key ideas in the novels *Zennor in Darkness*, *The Lie*, *The Greatcoat*, *The Siege* and *The Betrayal*, the protagonists of which are placed in critical and tragic periods in the history of the twentieth century: the First and Second World Wars, the siege of Leningrad and the end of the Stalinist regime. Despite the differences in the chronotopes and heroes' nationalities, these novels create a single supertext – a general semantic formation, the integrity of which is determined by such motifs as human consciousness during war, the return of the ghosts of the dead, the overwhelming fear during historical cataclysms.

Keywords: H. Dunmore, a person in history, supertext, motif, typical character.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Рогачевская М. С. Новые имена британской литературы: «Неоконченный роман» Хелен Данмор // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 69–76. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-69-76

Please cite this article in English as:

Rogachevskaya M.S. Novye imena britanskoj literatury: «Neokonchennyj roman» Helen Danmor [New Names of British Literature: “The Unfinished Novel” of Helen Dunmore]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 69–76. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-69-76

КОНЦЕПТ «SOUND» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

Наталья Анатольевна Рудометова

Магистр филологии

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

Учитель высшей категории МАОУ СОШ № 7

614000, Россия, Пермь, ул. Луначарского, 74

notmorozok@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9305-5884>

Статья поступила в редакцию 25.10.2021

В статье проведен концептологический анализ соотношения *шума* и *музыки* в романе в романе Дж. Барнса «Шум времени». Концепт *sound* выделяется как доминантный, он объединяет *шум* и *музыку* в качестве микроконцептов. Каждый из концептов обладает определенным набором признаков. С одной стороны, они противопоставлены друг другу в романе, с другой – они взаимосвязаны.

Ключевые слова: Дж. Барнс, Д. Д. Шостакович, «Шум времени», художественный концепт, микроконцепт, шум и музыка, роман.

В настоящее время роман Барнса «Шум времени» (*«The Noise of Time»*, 2016) является одним из самых исследуемых произведений современной английской литературы. Большое количество статей российских литературоведов и критиков посвящены его интертекстуальности [Пилипей 2017], проблематике [Сидорова 2017], образности, жанровому своеобразие, особенностям повествования и др. Для исследования романа используются различные методологические подходы: например, статья «Индивидуально-авторский концепт ‘эпоха’ в романе Дж. Барнса «Шум времени»» К. Н. Антоновой основана на концептологическом анализе текста произведения. Автор исследует концепт ‘эпоха’, определяя его ключевым и обращая особое внимание на его индивидуально-авторскую реализацию [Антонова 2021]. Т. Г. Теличко в статье «“Шум” и “музыка” в романе Джулиана Барнса “Шум времени”» подробно рассматривает функционирование метафоры, отсылающей нас к творчеству О. Мандельштама. По мнению автора, образ шума в произведении противопоставлен образу музыки, которая, в сущности,

рассматривается как нечто рафинированное, не связанное с жизнью. Это противопоставление отличает два различных мировидения, две авторские концепции. Мандельштам «не боится бессвязности и разрывов... и из шума слагает «симфонию эпохи». У Барнса же музыка рождается через отрицание шума и дисгармонии [Теличко 2017: 100].

Концепт в литературоведении – это своеобразный инструмент, который позволяет проследить внутреннюю связь «идея – слово» и «идея – поэтика» в тексте. По природе концепт – это многомерное образование, содержащее понятийный, образный и ценностный аспекты. Художественный концепт в литературном анализе понимается как «концепт культуры, семантическая структура которого претерпевает определенные модуляции, обусловленные особенностями мировоззрения автора и спецификой художественной задачи конкретного произведения» [Шатохина 2020: 129]. Концепт в этой работе понимается как система микроконцептов, каждый из которых наделен определенными признаками. Признаки выражаются при помощи набора лексем, словесных образов.

Размышляя о соотношении шума и музыки в романе с точки зрения концептологического анализа, и, выделив концепт “sound” как доминантный, мы проанализируем особенности его репрезентации в романе. Мы проведем анализ семантической структуры и средств репрезентации концепта “sound” в романе Джулиана Барнса «Шум времени» [Барнс 2017]. Именно этот концепт мы полагаем смыслообразующим в романе, прежде всего исходя из метафоры, вынесенной в его название – «Шум времени». Кроме того, главный герой – Д. Д. Шостакович, композитор, что определяет не только музыкальность произведения, но и предопределяет образ музыки в качестве ключевого образа. Концепт “sound” состоит из двух основополагающих микроконцептов – это “шум” и “музыка”.

Шум в романе связан исключительно с неприятными воспоминаниями героя, что неудивительно: будучи композитором, музыкантом, он настроен на гармонию звуков. В связи с чем, для этого микроконцепта характерны такие признаки, как резкость, грубость, дисгармония, и страх, который вызывают разнообразные подобные звуки. Героя буквально окружают громкие, резкие звуки-шумы, являющиеся метафорой эпохи перемен, эпохи разрушения и созидания. Признак резкости выражен такой лексемой, как *хлопок (slam)*, которая напоминает нам об индустриализации, ставшей краеугольным камнем в развитии Советской промышленности. В связи с этим, также важен мотив *заводской сирены (factory siren)* [Barnes 2016: 8, 172], которая сравнивается с воплем, с воем [Барнс 2017: 20, 219]. Этот образ не раз появляется в произведе-

нии, и с ним связано множество мыслей и вопросов, преодолевающих композитора, но так и остающихся без ответа. Заводской гудок как бы олицетворяет собой само время: период, когда шла индустриализация молодой страны, которой правили от имени рабочего класса, когда именно вкусам пролетариев должна была соответствовать всякая музыка, включая произведения Шостаковича.

Как всякий незаурядный творец, знаменитый композитор стремился «выйти за рамки», стремился к созданию новой музыки, соответствующей новой эпохе, частью которой он и его музыка являлись. В середине 1920-х годов Советская музыкальная культура существовала в форме полемики между двумя разноплановыми музыкальными организациями. С одной стороны, будучи членом Ассоциации Современной Музыки, Шостакович был, прежде всего, привержен «академическим критериям профессионализма». С другой – он активно сотрудничал с Российской Ассоциацией Пролетарских Музыкантов, которая была ориентирована на «развитие новой музыкальной культуры, рожденной классовым сознанием пролетариата и противопоставленной так называемому буржуазному искусству» [Акопян 2018: 10]. Как истинно талантливый человек, он пытался «нащупать золотую середину» между традициями и новаторством, искренне желая сочинять новую музыку в духе времени. Не зря он одним из первых в Советской музыкальной культуре использует принципиально новый музыкальный элемент «атональность», которая была открыта в начале XX в. австрийским композитором Шенбергом и заимствована Советской музыкой лишь во второй половине столетия. Это показывает, насколько открыт он был новому, тому, что не вписывалось в правительственные идеологические планы развития Советской музыки.

Отсюда – дисгармония, которую тонкий слух композитора заставляет его ощущать физически, выраженная такими лексемами, как *скрежет*, *скрип*. Дополненные *лаем* и *воем*, они создают звуковую картину мира, полного разнообразных неприятных, но являющихся неотъемлемой частью жизни шумов-звуков. «Внезапный и механический *рык* и *скрежет* лифта» [Барнс 2017: 21] (“*whirr and growl* if the lift’s machinery” [Barnes 2016: 8]) в первой части «На лестничной площадке» заставляет его дернуться от страха и опрокинуть чемоданчик с вещами, который он собрал в ожидании ареста. *Лай* и *вой* своры бродячих собак сопровождает исполнение первой симфонии Д. Д. Шостаковича в Харькове и навсегда становится символом преследований композитора властью: «А теперь его музыка взбудоражила совсем другую свору» [Барнс 2017: 61] (“Now, his music had set bigger dogs *barking*” [Barnes 2016: 41]), – пишет Барнс, сравнивая нападки на композитора, запрет на исполнение

его музыки, клеймение его «врагом народа» со звуками, издаваемыми собаками, которые в силу объективных причин далеки от музыки и искусства, но своими звуками дают некую оценку первой симфонии, оценку, на которую они не имеют никакого права. Собачий лай (символ нападок власти, музыкальной критики, зачастую несправедливой, продиктованной лишь идеологическими соображениями) проходит лейт-мотивом в романе, подобно заводской сирене, сопровождая героя всю жизнь, вызывая ужасные воспоминания о первом фиаско и о дальнейших преследованиях, он связывает руки героя, препятствуя свободному творчеству: «...собачий лай: настырный, истерический, испарывающий музыку прямо в голову» [Барнс 2017: 101] (“...the barking of dogs: that *insistent, hysterical sound* cut right across the music he heard in his head” [Barnes 2016: 74]).

Еще одним признаком микроконцепта *шум* является его связанность с толпой, которая *горланит*, сыплет *бранными словами*, то есть некая простонародная грубость, режущая слух композитора. Роман открывается сценой на полустанке, в описании которой доминируют лексемы *заголосила* (*screamed*), *разухабистая* (*песня*) (*roaring out* [Barnes 2016: 1]), *горланил* (*bellowed*) [Барнс 2017: 14]. Лексемы *горланить*, *бузить*, *безумно ревуший* и синонимичные им повторяются не раз при описании толпы болельщиков на стадионе; *орали* и *матерились* (*screamed and cursed* [Barnes 2016: 82]) – в рассуждениях о профессии дирижера и ее авторитаризме [Барнс 2017: 112]. Повтор этих лексем и их синонимов в разных частях романа (например, *скрежет* (*growl*) лифта в первой части и *скрежет* (*clatter*) тормозов – в третьей; нищий *горланит* (*bellowed*) лихие куплеты во вступлении, футбольные болельщики *горланят* (*yell*) и бузят в первой части романа; *ор* и *мат* (*screamed and cursed*) дирижеров во второй части и *безумно ревущая* (*screaming*) толпа болельщиков – в третьей) создает образ эпохи, времени и общества социализма.

По мнению Барнса, это общество, где правят вкусы и предпочтения толпы, контролируемые кучкой власть предержащих, ограничивает композитора, наступая ему на горло, противопоставлено его музыке и вкусам. Толпа в произведении издает звуки, подобные лаю собак, резкие, неконтролируемые, негармоничные, режущие слух, и вряд ли при этом имеет право судить и критиковать настоящий талант композитора, по мнению писателя. С другой стороны, именно текущая эпоха и социалистическое общество со всем его многоголосием в первую очередь отразились в музыке Д. Д. Шостаковича. Как пишет редактор мемуаров композитора Соломон Волков, рассуждая о творческих людях, подоб-

ных Д. Д. Шостаковичу: «Эти писатели и художники выбирали для выражения самых глубоких идей неброские, грубые и намеренно корявые слова... В их работах уличная речь гримасничала и паясничала, взяв на вооружение игру нюансов» [«Свидетельство» 2004: 23]. Как нельзя лучше перекликаются здесь выражения *уличная речь*, *грубые*, *корявые слова* с образом орущей толпы в романе. Таким образом, *ор*, *мат* и *шум* сами становятся новаторской частью музыки Д. Д. Шостаковича, даже ее основой, благодаря которой все сказанное композитором имело «двойное или тройное значение» [«Свидетельство» 2004: 23].

Все эти признаки связаны с ощущением страха, ужаса воспоминаний или ожиданий главного героя. Окружающий его мир изображен писателем враждебным, полным какофонии звуков и дисгармонии, которые отражаются и в ощущениях, и в мыслях, и в чувствах героя и, наконец, в его произведениях.

Основной идеей романа становятся слова самого автора: «Шум времени гремит так, что вылетают оконные стекла» [Барнс 2017: 116] (“The noise of time became loud enough to knock out window-panes” [Barnes 2016: 86]), которые подчеркивают еще раз резкость *шума*, его дисгармонию, ощутимую почти физически, и, наконец, его разрушительное влияние на судьбы людей. Однако этот шум – прямая отсылка к революции 1917 г., которая принесла с собой не только разрушение и смерть, но и новое общество, новый виток развития государства и человека. Вот эту новизну и стремился выразить в своей музыке Д. Д. Шостакович, порой используя современные ему достижения музыкального искусства, порой довольствуясь традиционными. И в его бессмертных произведениях слышим мы звон вылетающих оконных стекол.

Вслед за Т. Г. Теличко мы отмечаем противопоставленность микроконцептов *шум* и *музыка* в рамках смыслообразующего концепта *sound* в романе Барнса. И связано это не только с противопоставлением композитора и нового мира, но и с характером его музыкального творчества, сочетающего в себе профессионализм и качество «общепринятых музыкальных традиций композиторской школы Римского-Корсакова» [«Свидетельство» 2004: 29] и стремление создавать новую музыку для нового времени. Если *шум* связан со страхом, разрушением, дисгармонией, то для микроконцепта *музыка*, напротив, характерны такие признаки, как чистота и возвышенность, бессмертие, и, в то же время, счастье бытия, любви, популярности, самой жизни. Прежде всего, повествователь отмечает, что только когда он сел за рояль в девятилетнем возрасте, «мир обрел для него четкие очертания» [Барнс 2017: 39], то есть именно музыка и есть жизнь, и мир, и бытие для героя. Именно музыка

обеспечивала его материально «до конца...дней» [Барнс 2017: 39], давала ему радость «напряженной работы» [Барнс 2017: 40], была спасением [Барнс 2017: 101], помогала забыться в годы войны и репрессий.

Одним из лейтмотивов романа, связанных с музыкой, являются аплодисменты как признание таланта творца (в противовес собачьему лаю). Лексемы *овация*, *аплодисменты* повторяются в каждой из трех частей романа. «Бурная и продолжительная овация» в Большом зале Ленинградской филармонии [Барнс 2017: 81] (“vast and insistent *ovation*” [Barnes 2016: 57]), оглушительные аплодисменты (“*applause* was thunderous” [Barnes 2016: 66]) в Мэдисон-сквер-гарден [Барнс 2017: 92], овации А. Ахматовой [Барнс 2017: 119] (“the...audience had risen... to *applaud* her” [Barnes 2016: 88]) – символизируют заслуженный успех и признание, счастье творчества, труда, самовыражения. С другой стороны, аплодисменты – это тоже своеобразный шум, громкая реакция публики на талантливого произведения. Аплодисменты – это представление внешнего мира с его громкими звуками-шумами. И эта двойственность образа снова подчеркивает неразрывную связь музыки Д. Д. Шостаковича и «шума времени», звона вылетающих оконных стекол, таких разрушительных и одновременно созидających перемен.

Музыка сопровождает все приятные, теплые воспоминания Д. Д. Шостаковича. Отец – это романс «Отцвели уж давно хризантемы в саду», который появляется на первых страницах романа [Барнс 2017: 36] и сопровождает героя вплоть до финала [Барнс 2017: 215] как символ настоящего, живущего в веках, искусства. Мать – это уроки музыки и мазурка из оперы «Жизнь за царя», которую она исполняла в молодости. Любовь в его сердце всегда сопровождалась музыкой в голове [Барнс 2017: 47]. Друг и защитник Тухачевский – это их общая любовь к музыке и игра на скрипке [Барнс 2017: 27].

Вместе с тем, музыка у Барнса выше сиюминутной жизни, выше шума, выше суеты. Смерть композитора освобождает музыку от жизни, от шума бытия [Барнс 2016: 227], она становится бессмертной. Одним из признаков концепта *музыка* является ее святость, возвышенность, отделенность от шумного мира, «свобода от жизни». Говоря о ней, автор использует лексемы: *дарование* (*personal talent* [Barnes 2016: 104]), *прогал до слез* (*make men weep*), *замирание сердца* (*might be moved* [Barnes 2016: 178]), подчеркивая трепетное отношение героя к настоящему искусству, которое дано людям свыше. Сравнение Ждановым музыки Шостаковича «со звуками бормашины и музыкальной душегубки» [Барнс 2016: 138] (“...a road drill and a mobile gas chamber” [Barnes 2016: 102]) опускает ее до уровня «шума». Причем этот шум вызывает самые неприятные ассоциации с болью и смертью. Еще одно сравнение проходит

через все произведение: «уханье и кряканье» как признак «неправильной», немелодичной, антисоветской музыки.

Согласно одному из мифов о Жданове, желая преподать урок композиторам-формалистам, он сам однажды сел за рояль, чтобы продемонстрировать им «правильную», то есть реалистическую, и «неправильную», формалистскую, музыку. В описании этой сцены рояль сравнивается с мучеником, со святым, клавиши которого оскверняются «сосисками пальцев» (“...fat fingers *desecrate* the keyboard” [Barnes 2016: 104]): «...он стал терзать клавиатуру, изображая уханье и кряканье» [Барнс 2016: 139] (“...he *thumped away*...making the keys quack and grunt” [Barnes 2016: 103]). Лексемы *осквернять*, *терзать* связаны со святостью и мученичеством. Парадоксальным образом, пытаясь проучить композиторов, сам Жданов *исполняет* нечто, заставляющее читателя посочувствовать роялю, на котором исполняются эти мелодии.

Соотношение микроконцептов *шум* и *музыка*, сосуществующих как элементы концепта *sound* – это одна из граней конфликта между искусством и жизнью, лежащего в основе романа о творце. Композитор живет звуками, которые определяют его восприятие действительности. *Шум* – жизнь, это множество препятствий и конфликтов, основной из которых – это конфликт творца, жаждущего свободы самовыражения, с властью, ограничивающей эту свободу вкусами кучки избранных. *Шум* – это страх и ужас композитора не только за свою свободу и жизнь, но и за жизнь близких. Спасением от всех жизненных невзгод становится искусство, *музыка*. Она сопровождает творца в счастливые моменты его жизни. Важно отметить, что *шум* и *музыка* объединяются концептом *sound*, таким образом подчеркивается взаимосвязь музыки великого композитора и жизни, из которой она «вытекает», и частью которой является. Не зря пианистка Мария Юдина в восторженном отзыве на 13-ю симфонию Д. Д. Шостаковича называет композитора «близким, родным, своим»: «...эта симфония даже, м[ожет] б[ыть] и не для нас, людей, это про нас, от нас...Он это сказал — за всех» [цит. по Акопян 2018: 44]. Музыка, как и искусство в целом, по Барнсу, вечна, именно потому, что она про жизнь, про людей и от людей. Она не отделена от жизни в широком ее понимании, не противопоставлена ей – она является ее частью, как и жизнь, отраженная в музыке, является ее основой.

Список литературы

Акопян Л. Шостакович и Советская власть: история взаимоотношений. Вступ. Статья// Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, комментарии Л.О. Акопяна. СПб.: РХГА, 2016. С. 7–50.

Антонова К. Н. Индивидуально-авторский концепт ‘эпоха’ в романе Дж. Барнса «Шум времени» [Электронный ресурс] / Антонова К. Н. URL: <http://www.elibrary.com> (дата обращения: 09. 09.2021).

Барнс Дж. Шум времени / пер. с англ. Е. Петровой. М.: Иностранка, 2017. 288 с.

Пилипей Н. А. Осип Манделштам и Дмитрий Шостакович: интертекстуальная стихия романа Джулиана Барнса “Шум времени” // PROFMARKET: EDUCATION. LANGUAGE. SUCCESS (PROFMARKET: ОБРАЗОВАНИЕ. ЯЗЫК. УСПЕХ): Сборник материалов I Молодежного научного форума с международным участием. Под редакцией М. В. Варлагиной, О. А. Москаленко, Н. С. Руденко, Ю. А. Сабадаш. Севастополь: Севастопольский государственный университет, 2017. С. 87–89.

Свидетельство: воспоминания Д. Шостаковича / под ред. Соломона Волкова, L.: Harper & Row Publishers, Inc., 2004. 371 с.

Сидорова О. Г. «Большой террор в современном британском романе» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 4 (169). С. 161–175.

Теличко Т. Г. «Шум» и «музыка» в романе Дж. Барнса «Шум времени» // Практики и интерпретации. 2017. Т. 2 (4). С. 94–105.

Шатохина А. О. Роман Ф. М. Достоевского «Игрок» в английских переводах: дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2020. 414 с.

Barnes J. The Noise of Time. L.: Penguin Random House, 2016. 180 p.

INDIVIDUAL-AUTHOR’S CONCEPT ‘SOUND’ IN THE NOVEL “THE NOISE OF TIME” BY J. BARNES

Natalia A. Rudometova

Master of Philology

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

Teacher of English Language in the Secondary school 7

614000, Russia, Perm, Lunacharskogo str., 74

notmorozok@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9305-5884>

Submitted 25.10.2021

The article examines one of the latest works by Julian Barnes “The Noise of Time”. It studies the relations between *the noise* and *the music* from the point of view of conceptual analysis. The concept *sound* is predominant and it unites *noise* and *music* as microconcepts. Each of them has a number of characteristics. They are opposed to each other, and at the same time – interrelated.

Keywords: J. Barnes. D. D. Shostakovich, “The Noise of Time”, concept, micro-concept, noise and music, novel.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Рудометова Н. А. Концепт «Sound» в художественной системе романа Дж. Барнса «Шум времени» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 77–85. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-77-85

Please cite this article in English as:

*Rudometova N.A. Koncept «Sound» v hudozhestvennoj sisteme romana Dzh. Barnsa «Shum vremeni» [Individual-Author's Concept 'Sound' in the Novel "The Noise of Time" by J. Barnes] // *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 77–85. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-77-85*

КАЛАМБУР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА АЛИ СМИТ «ОСЕНЬ»

Наталья Сергеевна Тарасова

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

snowy_villette@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9276-9532>

Статья поступила в редакцию 19.10.2021

В статье анализируется место языковой игры и, в частности, каламбура в художественной системе романа А. Смит «Осень» (2016). Представляется, что частотное использование каламбуров в речи персонажей не только отражает тематические и проблематические особенности художественного мира романа, но и играют большую роль в создании системы образов.

Ключевые слова: языковая игра, каламбур, тематика, проблематика, система образов, стилистика.

Роман Али Смит «Осень» (*Autumn*) был издан в 2016 году как часть «сезонного» цикла (*seasonal quartet*), включающего также романы «Зима» (*Winter*, 2017), «Весна» (*Spring*, 2019) и «Лето» (*Summer*, 2020). Во многом этот цикл представляет собой практически сиюминутное, непосредственное осмысление сложной политической и социальной ситуации в мире: референдума по Брекситу, начала президентского срока Д. Трампа, миграционного кризиса в Европе. Эти и другие проблемы напрямую касаются персонажей произведения: все они – граждане Великобритании или мигранты и, кроме того, люди интеллектуальные и тонко чувствующие. Все они пытаются осознать быстро преобразующуюся реальность, научиться в ней жить или, в силу возможностей, изменить ее условия.

Проблематика «Осени» определяет многие тематические и стилистические особенности романа. Тема времени – центральная в романе. Оно то замедляется, то ускоряется, то останавливается. Для Смит и ее персонажей прошлое и будущее сосуществуют и чередуются с настоящим. Тематико-проблематический центр романа – непосредственное настоящее и незамедлительные реакции на него персонажей, которые

определены их прошлым, их – персонажей – попытки спрогнозировать будущее в быстро меняющемся мире. В неконтролируемых, абсурдных обстоятельствах персонажи пытаются достичь гармонии, найти что-то хорошее в это безнадежное время. Элизабет, 32-летняя преподавательница литературы в университете, и Дэниел, 101-летний деятель искусств, лежащий в коме, – интеллектуалы, ярко и глубоко реагирующие на внешние обстоятельства. Их связывает общее прошлое: Дэниел фактически воспитал Элизабет, без него она не обладала бы своей глубокой чувствительностью и живым воображением, не любила бы так сильно искусство и природу. Необходимым элементом их общения в период детства Элизабет был каламбур как показатель их многогранного восприятия действительности. Элизабет находит способность Дэниела к игре слов вообще наиболее занимательной частью его личности и перенимает от него эту способность. Каламбур как одно из ярчайших проявлений языковой игры заставляет Элизабет смеяться, он доставляет удовольствие и Дэниелу. Смех – еще одна важная часть мира «Осени». Только эта внешняя реакция на происходящее эксплицитно выражается в тексте – будь то горький, иронический смех или, чаще всего, смех от удовольствия, от счастья. Ни одна другая эмоция не явлена в романе настолько частотно.

Прежде чем говорить о каламбуре как отдельном явлении, необходимо остановиться на некоторых особенностях другого важного феномена – игры и, в частности, языковой игры. Понятие игры вообще – один из важнейших элементов постмодернистской философии и литературы, а языковая игра представляется одним из самых действенных орудий выразительности в руках современных авторов. С языковедческой точки зрения, любая языковая игра представляется нарушением нормы и обычных, устоявшихся связей между элементами языка. В частности, каламбур Ю. М. Скребнев называет «элементарной логической ошибкой» [Скребнев 1975: 150]. К примеру, использование паронимии (одного из средств языковой игры) в речи зачастую считается ошибкой [Корниенко 2013: 42]. Несомненно, однако, что как для создания, так и для улавливания и «расшифровки» языковой игры требуются определенные интеллектуальные усилия: как указывает Л. Цонева, «языковая игра предполагает новую языковую компетенцию, определенный уровень общекультурной и лингвокультурной эрудиции, владение языком» (цит. по Лаврова 2010) [Лаврова 2010].

Ю. А. Загороднева говорит о понятии игры у И. Канта; философ устанавливает неразрывную связь между игрой и искусством, игрой и

поэзией. С помощью игры мы познаем действительность, устанавливаем, какова она на самом деле, порождая определенного рода иллюзии: «поэзия создает особую “иллюзорно-играющую видимость”... Такая игровая конструкция служит постижению конкретной бездушной истины» [Загороднева 2011: 116]. При этом постигающее сознание испытывает эстетически приятные ощущения – в случае, если объект познания «соизмеряется... нашим познавательным способностям» [там же].

Помимо всего прочего, языковая игра дезавтоматизирует восприятие отраженной реальности; читая, мы «спотыкаемся» об ошибку, о сдвиг в системе, в привычном использовании языка. Это приводит к заминке, паузе в восприятии, заставляет нас уделить больше внимания предмету языковой игры. Поэтому приемы языковой игры в рамках художественного произведения не могут быть нацелены исключительно на создание комического эффекта, который сам по себе, конечно, эстетически приятен для читателя (говоря о романе «Осень», отметим, что он приятен и для персонажей). Представляется, что в художественном произведении языковая игра крайне важна, так как она заставляет читателя прилагать интеллектуальные усилия для восприятия, а также служит цели создать определенные образы персонажей.

Лингвисты, исследующие каламбур как вид языковой игры, отмечают двойственность этого явления и его нацеленность на комический эффект: «семантический механизм приема строится на использовании смысловой двуплановости... слова или выражения» [Скребнев 1975: 152], «отличительными признаками каламбура... являются: наличие двух контрастирующих компонентов... и комический эффект» [Сковородников 2011: 150]. Эти компоненты семантики слова или выражения не просто отличаются друг от друга – они контрастны, а зачастую логически несочетаемы. Ю. М. Скребнев отмечает, что именно «абсурдное сочетание разного... порождает комический эффект» [Скребнев 1975: 152].

Помимо этого, в литературном произведении каламбур вскрывает незаметные с первого взгляда стороны воспроизводимой реальности, позволяет критически оценить как квазиреальность произведения, так и реальность референтного мира: «каламбуры выступают важнейшим средством характеристики персонажа... используются также для оценки событий и способствуют раскрытию авторского замысла. Каламбуры придают особую выразительность, яркость и экспрессивность художественной речи (автора, героя, повествователя) и т. д.» [Корниенко 2013: 38].

На наш взгляд, художественный мир романа А. Смит «Осень» систематически двойственен, дихотомичен и семантически неоднозначен на

целом ряде уровней. В образах персонажей зачастую сочетаются несовместимые характеристики. Наиболее очевидна дихотомичность образов Элизабет и Дэниела, причем дихотомичны они как внутренние, так и по отношению друг к другу. Настоящее Дэниела – сплетение воспоминаний и ассоциаций, реальности и воображения. В первом же фрагменте «Осени» (роман разделен на незаглавленные части разного объема) сознание Дэниела, живое и как никогда наполненное всем, что когда-либо с ним происходило, заключенное в почти мертвое тело, метафорически интерпретирует свое состояние, переплетая между собой почти оксюморонные образы. В его сне дерево живое, но листья на фотографии Эдуара Буба из памяти Дэниела – мертвые; живые люди на пляже не замечают мертвых, выброшенных на берег. Рассуждения Дэниела о каламбуре в начальном фрагменте романа носят металингвистический характер: «He can stay here while he gets his bearings. Bare-ings. (Puns, the poor man's currency; poor old John Keats, well, poor all right, though you couldn't exactly call him old. Autumn poet, winter Italy, days away from dying he found himself punning like there was no tomorrow. Poor chap. There really was no tomorrow)» [Smith 2016] (Здесь и далее подчеркнуто мной – Н. Т.). Не будем останавливаться на расшифровке каждого из каламбуров, подчеркнутых нами во фрагменте; обратим внимание на осознанность и неслучайность их использования Дэниелом и мастерство их построения. То, что он может не просто сочинять каламбуры на ходу, но и в полной мере осознавать процесс их создания, дефрагментировать их, указывает не только на высокий уровень владения языковыми средствами во всех аспектах и широкую эрудицию Дэниела, но и на то, какое удовольствие ему доставляет языковая игра. Он называет каламбуры *the poor man's currency*, умирая, как Джон Китс, будто каламбур – это все, что остается у них обоих на пороге смерти, единственное, что не может быть никем отнято.

Умирание Дэниела глубоко влияет на Элизабет. Она антипод Дэниела – молодая женщина, которая с детства хотела казаться и казалась взрослее, чем она есть на самом деле. Такую характеристику создает речь героини в юном возрасте. Эта же характеристика эксплицитно подчеркивается Элизабет. Приведем фрагмент ее речи в одиннадцатилетнем возрасте: «It's really not all right to talk to strangers, Elisabeth said. It is when you're as old as I am, Daniel said. It's not all right for a personage of your age. I am tired of being the personage of my age and of having no choices, Elisabeth said» [Smith 2016]. Элизабет пытается быть взрослой по-детски, упрямо и по большей части в пику матери, однако ее ум, воображение, осознанность и практичность действительно развиты не по годам.

Как во внутренней речи, так и в диалогах с другими персонажами Элизабет тоже любит использовать языковую игру, или *witticisms*, как называет это один из задетых ее колкостями собеседников. Первый из каламбуров мы «слышим» от нее, когда она приходит в очередной раз навестить Дэниела в больнице: «The receptionist smiles a patient smile. (A smile especially for the patients)» [Smith 2016]. Как и Дэниел, Элизабет осознанно употребляет языковую игру просто потому, что хочет и может, и потому, что это ее способ восприятия реальности, а еще и, на наш взгляд, во многом копинговый механизм, помогающий преодолеть нелогичность, бесчеловечность и негибкость многих элементов реальности. По приведенному фрагменту видим, что для Элизабет очевидны недостатки необоснованно формализованной бюрократической системы, связанной с получением нового паспорта. Эти *witticisms*, в том числе, и каламбуры появляются в речи Элизабет при столкновении с этими излишне формализованными сторонами жизни, как, возможно, и источник удовольствия, баланса и спокойствия для нее, а также как ассоциация с Дэниелом, большей частью ее беззаботного детства. Помимо всего прочего, и это следует из вышесказанного, каламбур является ниточкой, привязывающей Дэниела и Элизабет друг к другу. Интеллектуальная и эмоциональная близость обеспечиваются каламбуром как каналом связи между персонажами. Ниже приведем диалог Дэниела с маленькой Элизабет: «Not for me, Daniel said. A mere bagatelle. A what? Elisabeth said. A trifle, Daniel said. Not that kind of trifle. A mere nothing. Something trifling» [Smith 2016]. Здесь каламбур построен на нескольких значениях слова *trifle*, обозначающего и что-то незначительное, недостойное внимания, и английский десерт из бисквитного теста. Каламбур в этом фрагменте вынужденный: Дэниел помнит, что разговаривает с ребенком, и хочет, чтобы Элизабет было понятно, о чем он говорит. Здесь каламбур не нацелен на высмеивание чего-либо, а служит индикатором связи между персонажами, их небезразличия друг к другу.

Еще один важный каламбур появляется ближе к концу романа, когда Элизабет, придя навестить Дэниела, засыпает в его палате: «So this is what sleeping with Daniel is like. She smiles to herself. (She's often wondered)» [Smith 2016]. Этот гармоничный по ритмической организации отрывок доставляет читателю несомненное эстетическое удовольствие. Но важно еще и то, что каламбур, основанный на многозначности слова *sleep* («спать»), сопровождается реакцией Элизабет – улыбкой. Она довольна каламбуром самим по себе, а также сложным по своей эмоциональной составляющей этапом процесса познания (что в данном случае равносильно процессу воображения, то есть ложного, в какой-то мере,

познания, но ложность эту Элизабет вполне осознает, она ей даже нравится) – теперь она «знает», как это – спать с Дэниелом. Успешно завершившийся процесс познания доставляет героине, как и любому другому человеку, истинное удовольствие.

Не всегда, однако, осознанность использования каламбура эксплицитно выражена в тексте. Заключительный фрагмент первой части романа говорит о быстротечности времени («A minute ago it was June. Now the weather is September» [Smith 2016]), о попытках уцепиться за прошлое и о неотвратимости того, что жизнь все же продолжается, как бы мы ни сопротивлялись изменениям («The days are still warm, the air in the shadows sharper... Dark at half past seven. Dark at quarter past seven, dark at seven... But the flowers are still coming...» [Smith 2016]). Наибольший интерес в этом фрагменте представляют последние абзацы: «The birds are on the powerlines. The swifts left weeks ago. They're hundreds of miles away from here by now, somewhere over the ocean» [Smith 2016]. Упоминание стрижей (*swifts*) в этом абзаце неслучайно. *Swift* также означает «быстрый, скорый». Соответственно, речь идет не просто о птицах, но и, как мы упомянули, о стремительности смены событий, о попытке остаться в настоящем и не разорваться между полузабытым прошлым и неизвестным, пугающим будущим. Такой предстает действительность в романе – неумолимо меняющейся, выбивающей из колеи. Также стрижи – перелетные птицы, а мотив передвижения, сложного и опасного пересечения границ проходит через весь «сезонный» цикл Смит, в особенности, когда речь идет о проблеме мигрантов.

Элементом языковой игры являются и фамилии двух основных персонажей: *Daniel Gluck* и *Elisabeth Demand*. Их фамилии говорящие, что вполне согласуется с заданным каламбурными элементами текста тематическим, проблемным и образным вектором произведения. Фамилия Дэниела, у которого, в том числе, и немецкие корни, созвучна с немецким словом *Glück*, означающим «счастье». Фамилия Элизабет связана с английским глаголом *to demand*, означающим «требовать, нуждаться». Эти значения задают основную динамику произведения. Весь роман – это движение от жизни к смерти и обратно, от реальности к воображению, от природы к культуре, от старого к новому и обратно, но всегда это движение провоцируется желанием жить, и жить счастливо. Это движение, каким бы запутанным оно ни было, всегда ведет к чему-то положительному. Мать Элизабет, в молодости неагрессивная, но все же гомофобка, в конце романа находит свое счастье с женщиной. Дэниел выходит из комы, и Элизабет воссоединяется с одним из главных источников своего счастья. Осень – это пора умирания, ведущего к новому

рождению (на это читателя настраивает эпитафия к роману, взятый из «Бури» Шекспира: *spring come to you at the farthest, / in the very end of harvest!*). Каламбур в романе – это путь к пониманию, к улыбке и, в определенной степени, к счастью.

Итак, в романе А. Смит «Осень», на наш взгляд, игра слов и, в частности, каламбур играет одну из важнейших ролей, отражая тематические и проблематические особенности произведения, а также создавая образы персонажей и соединяя их в систему.

Список литературы

Загороднева Ю. А. Постмодернистская игра: кто задает правила? // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. №18 (233). Философия. Социология. Культурология. Вып. 2. С.115–118.

Корниенко С. О. Игра слов, каламбур, паронимазия, амфиболия: к проблеме определения и дифференциации понятий в литературоведческом аспекте // Вестник ОНУ. Сер.: Филология. 2013. Т. 18, вып. 1(5). С. 33–47.

Лаврова Н. А. Языковая игра: современные исследования // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. № 6. С.173–178.

Сковородников А. П. Каламбур / Выразительные средства русского языка и возможные ошибки и недочеты. Энциклопедический словарь-справочник. М.: Флинта, 2011. С. 149–151.

Скребнев Ю. М. Очерк теории стилистики. Горький, 1975. 174 с.

Smith A. Autumn. URL: <https://onlinereadfreenovel.com/ali-smith58807-autumn.html> (дата обращения: 08.07.2021)

PUN IN THE ARTISTIC SYSTEM OF “AUTUMN” BY ALI SMITH

Natalia S. Tarasova

Senior Lecturer of the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

snowy_villette@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9276-9532>

Submitted 19.10.2021

The article analyses how language game and, in particular, pun help build the artistic system of the novel “Autumn” by Ali Smith. It is evident that the frequent usage of puns in the text of the novel reflects the main themes and problems of the novel’s artistic world. In addition, it helps build the imagery and the characters in the novel.

Keywords: language game, pun, theme, problem, imagery, characters, style.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Tarasova N. S. Каламбур в художественной системе романа Али Смит «Осень» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 86–93. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-86-93

Please cite this article in English as:

*Tarasova N. S. Kalambur v hudozhestvennoj sisteme romana Ali Smit «Osen'» [Pun in the Attistic System of “Autumn” by Ali Smith] // *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 86–93. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-86-93*

ОБРАЗ РОССИИ В РОМАНЕ АНДРЕЯ МАКИНА «ЖИЗНЬ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА»

Анастасия Борисовна Теплякова

преподаватель кафедры медиалингвистики факультета журналистики

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

119991, Россия, Москва, Ленинские горы, 1

theasia@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-1192>

Статья поступила в редакцию 19.10.2021

В статье представлен анализ романа «Жизнь неизвестного человека» Андрея Макина с точки зрения создания образа России. Как и в других произведениях автора, образ родной страны героя эмигрантского романа изначально строится на географическом противопоставлении России и Франции и традиционных национальных стереотипах. Особенностью романа является резкий переход от позитивного образа страны к негативному. Сатирическое изображение современной России, анализ литературы и русского языка разрушают стереотипы и выводят на первый план антитезу поэтического образа родины прошлых лет и картины растерявшей духовные ценности сегодняшней России.

Ключевые слова: Макин, образ России, сатира, стереотип, эмигрантский роман.

Творчество Андрея Макина, французского писателя-эмигранта русского происхождения, отмечено противостоянием двух миров – русского и французского. Макин родился в Сибири, жил в Пензе, Твери, Новгороде, в Московском государственном университете защитил диссертацию. Столкнувшись во Франции с отказами издателей, выдал свои первые романы за переводы с русского, чтобы их опубликовать. Позже был признан и награжден премиями Гонкур и Медичи.

Роман «Жизнь неизвестного человека» (2009), главный герой которого – русский эмигрант и писатель, имеет черты автобиографического романа. В нем разворачивается полвека истории России, начиная с блокады Ленинграда и заканчивая распадом СССР. Образ России и русского человека в других произведениях Андрея Макина исследовался К. Эшамом, О. В. Калининой, Г. Ю. Шишкиной, Н. Назаровой, Г. Ос-

мак и др. Выделяются такие приемы создания образа страны как сравнение с Францией, контраст, речевые характеристики эпохи, символика, описание географических особенностей и др.

Особый исследовательский интерес представляет образ России в малоизученном романе «Жизнь неизвестного человека», который до сих пор не переведен на русский язык. Прием конструирования образа России через введение французской темы, названный О. В. Калининой «французской подсветкой», встречается во многих романах Макина, построенных на антитезе Франции и России [Калинина 2016: 7]. Во «Французском завещании», исследованном О. В. Калининой, это противопоставление играет центральную роль, определяя весь сюжет и раскрывая образы двух стран наравне. В «Жизни неизвестного человека» антитеза становится отправной точкой для дальнейшего более глубокого изучения только России и ее изменения с течением времени через ключевой вопрос поиска идентичности. Однако, это уже не поиск национальной идентичности главного героя, как во «Французском завещании», а поиск идентичности как принадлежности к той или иной эпохе. Катализатором этого поиска становится возвращение главного героя, прожившего много лет в эмиграции во Франции, на родину.

Как и в других произведениях Макина, образ России частично строится на стереотипах. Так, главного героя зовут типичным русским именем Иван, он пьет в одиночестве [Makine 2009: 10] и, как и все русские, не верит в счастье, построенное на расчете [Makine 2009: 22]. Важно отметить, что эти стереотипы воспроизведены только в начале романа, где читатель видит героя глазами его французской любовницы. Как только Иван оказывается в Санкт-Петербурге, стереотипное представление о русском человеке и о России больше не используется.

Один из основных приемов создания образа России в романе – идиллическое представление родины, выстроенное на анализе русской литературы. Так, лирический и ностальгический тон произведения задан многочисленными цитатами и отсылками к рассказу Чехова «Шуточка». Роман открывается воспроизведением сюжета рассказа (описанием катания на санках) и интерпретацией происходящих событий с точки зрения их участника повествователем, представляющим себя героем этого рассказа. Несколько первых глав романа заканчиваются цитатой «Я вас люблю, Наденька» из «Шуточки». Размышления Ивана об этом произведении выводят на первый план нежность и искренность, ассоциирующиеся с Россией, противопоставленные жестокой реальности Франции, где героя бросает возлюбленная. Значимость литературы для эмигранта подчеркивается признанием, что в его жизни не остается

ничего, кроме литературы родины [Makine 2009: 27]. Лирический тон повествования создается и описанием вдохновения, посетившего Толстого, когда он увидел силуэт женщины в московском окне, – из этого образа родилась Анна Каренина [Makine 2009:27]. Представление жизни писателей, анализ их творчества, сравнение с писателями других стран в пользу русских писателей – все это подчеркивает любовь повествователя к России, его восприятие России как страны талантливых людей, страны, где царят искренность и настоящая любовь [Makine 2009: 11].

Особенностью романа является резкий переход от позитивного образа России к негативному, катализатором которого служит поездка Ивана в Петербург. Разрушение иллюзии происходит в первые же часы пребывания в России, когда герой понимает, что темп современной жизни лишает эту жизнь смысла. Бывшие друзья не могут найти и часа для глубокого искреннего разговора. Постоянный возврат к описанию телевизионных новостей, рекламы и слогана «успевай, когда каждая секунда на счету», повторяющихся по кругу, усиливают идею утраты смысла в возросшей скорости жизни [Makine 2009: 71].

Калинина подчеркивает гротескные и фарсовые образы «новых русских» в написанных ранее романах «Реквием по Востоку» и «Земля и небо Жака Дорма» [Калинина 2016: 6,11,16]. В «Жизни неизвестного человека» сатира на образ жизни петербуржцев, их ценности, нравы и быт приобретает еще более выраженный характер. Критика слышится и в описании жилища (бывших коммуналок, откуда выселяют стариков, чтобы занять их площадь и поставить джакузи с позолотой), привычек (визиток, которые должны быть у деловых людей), стремления горожан быть похожими на европейцев. Пошлость и мещанство современного россиянина, к которым привели грандиозные изменения в политической и социальной жизни страны, шокируют главного героя. Апогеем гротескного описания становится рассказ о карнавале, проходящем в Санкт-Петербурге: «Он видит, как мэр поднимается на эшафот, да, мэр Санкт-Петербурга собственной персоной! (Возможно ли такое в Париже, в Нью-Йорке?) Петарды взрываются, толпа протяжно улюлюкает, мэр улыбается, это ему немного льстит. Палач замахивается... огромной парой ножниц, подносит их к шее осужденного, хватает и отрезает галстук! Волна иступленного восторга проходит по площади при виде предъявленного трофея. Громкоговоритель заходится от радости: "Галстук от Гуччи!" [...] "Коллективное изгнание бесов", – думает он по дороге на свидание с Яной. "За три дня этой потешной Майской револю-

ции отменить десятилетия террора, стереть кровь настоящих революций, оглохнуть от звуков петард, чтобы забыть звуки бомб. Выпустить на улицы этих веселых палачей, чтобы стереть тени, которые не так уж и давно по ночам стучали в двери, выволакивали на улицу сонных людей, бросали их в черные машины”» [Makine 2009: 77]. Рассказчик смотрит на эту фантазмагорию глазами человека, принадлежащего к иному миру. Через эти приемы остранения и гротеска Макин насмешливо и пародийно выражает сарказм и разочарование в России, стремящейся забыть недавнее прошлое и намеренно стирающей собственную историю. Карнавал как символ средневекового разгула, отрицания морали и общечеловеческих ценностей, таких как уважение к истории своей страны, является ярким примером критики современного общества, в котором важна лишь нажива.

Противопоставление значимости литературы раньше и сейчас показывает изменение в обществе и ниспровержение былых ценностей. Прежде сборник стихов мог изменить жизнь, за стих можно было отдать жизнь [Makine 2009: 89]. Нынче печатное слово ничего не значит, количество издательских домов, выпускающих некачественную литературу, зашкаливает, а молодой персонаж романа «продает книги так, будто это пылесосы» [Makine 2009: 86]. Комментируя роман, Макин говорит в интервью, что Россия продана богу денег [Makine 2009].

Контраст современного разговорного и литературного языка также вносит вклад в создание негативного образа современной России. Язык Влада, описывающего свою работу в издательском доме, пестрит кальками с английского: «Исследование рынка», «продвижение книги», «повысить продажи» [...] «Ну, у нас и посерьезнее *бренды* есть!» [Makine 2009: 83]. Молодой человек говорит на языке, которого Иван прежде в России не слышал. Даже современный язык показывает, что страна теряет духовные ценности и принципы в стремлении обогатиться. Речь Влада можно противопоставить речи протагониста Вольского – прикованного к постели пожилого человека, прошедшего блокаду и ужасы сталинских репрессий, доживающего свой век в одной квартире с Владом. Первая произнесенная им фраза касается настоящих ценностей: «Именно в этом месте мы боролись насмерть. За родину-мать, как говорили раньше...» [Makine 2009: 107]. Первые слова Вольского – о патриотизме и готовности отдать жизнь за отчизну. Контраст русского языка, принадлежащего разным эпохам, поверхностность и глубина смыслов, передаваемых языком, противопоставляет этих действующих лиц.

Противоположность персонажей заложена и в их именах: Лев Вольский и Влад. Имена отражают две системы ценностей, характерных для России разных эпох: раньше значимыми были высокодуховные качества – смелость, как у царя зверей, и воля, а сегодня важно владеть – обладать как можно большим количеством материальных благ. Лев Вольский, отважный герой, человек воли, с помощью которой он выжил во время войны и репрессий, чувствует себя чуждым новому укладу жизни и уступает свое место молодому ушлому Владу. Подвиг Вольского в блокадном Ленинграде – пение в неотопливаемом театре бок о бок с умирающими от голода актерами, чтобы поддержать дух горожан, забыт и никому не интересен сегодня. Через ostranenie, взгляд со стороны на соединение несоединимого – проживающих вместе таких разных людей, Макин показывает вытеснение старой России новой. Былая система истинных ценностей, которую Иван надеялся увидеть, – искренности, отваги, великого русского духа, рушится в угоду стяжательству и подражанию западу.

Ретроспективный временной ракурс романа, реализуемый через рассказ Вольского о годах блокады, фронте и послевоенных чистках, показывает исторические реалии военной и сталинской эпохи. Гассен подчеркивает, что Макин описывает события с точностью военного корреспондента, и предполагает, что писатель серьезно изучал архивы [Gassin 2015]. Вслед за Г. Осмак, мы можем назвать роман «Жизнь неизвестного человека» «литературным свидетельством» советского времени [Osmak 2005:110]. Помимо реалистичного представления исторических событий, Макин уделяет большое внимание кодированному языку эпохи. Перевод языковых лакун («*petit corbeau*» – «воронок», машина НКВД [Makine 2009:217]) и комментарии распространенных эвфемизмов (не «его арестовали», а «у него проблемы»; выражение «без права переписки», означавшее расстрел [Makine 2009: 208,230]), создают картину того времени – всеобщего страха, когда название вещей своими именами могло лишить жизни. Несмотря на историческую точность, «Жизнь неизвестного человека» остается поэтическим романом, наполненным лирикой любви, которая поддерживала Вольского и наполняла его духовностью все эти годы.

Усложненность художественной формы романа, выстроенного от идиллической картины родины к ее современной реальности и ретроспекции в прошлое, позволяет уйти от стереотипизированного представления о России. Элементы сатиры, анализ литературы и языка создают богатый образ страны, дополняющийся контрастом ужасов истории и силой духа героев. Амбивалентное отношение Макина к России

выражено через антитезу двух эпох. Роман отражает ценности писателя и его призыв не забывать и уважать историю родины.

Список литературы

Калинина О. В. Образ России в романах А. Макина («Французское завещание», «Реквием по востоку», «Земля и небо Жака Дорма») автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 18 с.

Калинина О. В. Образ России в романе А. Макина «Французское завещание». Знание, понимание, умение. 2013. №3, с. 203–206.

Andreï Makine: La Vie d'un Homme Inconnu. URL: <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/3815793001/andrei-makine-la-vie-d-un-homme-inconnu> (last accessed: 10.10.2021).

Gassin A. Andreï Makine, témoin intemporel de la guerre en Russie soviétique. In: Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF, 2015. URL: <http://journals.openedition.org/carnets/416> (last accessed: 17.09.2021).

Makine A. La Vie d'un Homme Inconnu. Du Seuil, 2009. 288p.

Osmak G. La musique d'une vie : le destin d'un homo soviéticus. In: Andreï Makine : Perspectives Russes "Soil and Soul" dans le roman makinien. L'Harmattan, 2005. pp.109–117.

THE IMAGE OF RUSSIA IN ANDREÏ MAKINE'S NOVEL "THE LIFE OF AN UNKNOWN MAN"

Anastasia B. Teplyakova

Teacher in the Medialinguistics Department of the Faculty of Journalism

Lomonosov Moscow State University

119991, Russia, Moscow, Leninskie Gory, GSP-1

theasia@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-1192>

Submitted 19.10.2021

The article presents an analysis of the novel "The Life of an Unknown Man" by Andreï Makine from the perspective of the image of Russia. Similar to the other works of the author, the image of the native land in the immigrant novel is originally based on a geographic contrast of Russia and France and traditional national stereotypes. The novel is characterized by an abrupt transition from the positive image of Russia to a negative one. The satire on modern Russia, the analysis of the Russian language and literature break down the stereotypes and emphasize the antithesis of the poetic image of the country of the past and of modern Russia whose moral values are gone

Keywords: image of Russia, immigrant novel, Makine, satire, stereotype.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Теплякова А. Б. Образ России в романе Андрея Макина «Жизнь неизвестного человека» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 94–100. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-94-100

Please cite this article in English as:

*Tepliyakova A.B. Obraz Rossii v romane Andreyā Makina «Zhizn' neizvestnogo cheloveka» [The Image of Russia in Andrei Makine's Novel "The Life of an Unknown Man"]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 13 (19), pp. 94–100. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-94-100*

**РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА
ИЗОБРАЖЕНИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ФАНАТИЗМА
В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ Э. ГАСКЕЛЛ «ВЕДЬМА ЛОИС»**

Мария Юрьевна Фирстова

к. филол. н., доцент кафедры английского языка

и межкультурной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

legkikh76@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0987-7816>

Статья поступила в редакцию 20.10.2021

В статье рассматривается историческая повесть Э. Гаскелл «Ведьма Лоис» (1859). Особое внимание уделяется художественному воплощению христианских идей автора, средствам и приемам реалистической поэтики при изображении судебного процесса над «ведьмами», имевшего место в американском г. Сейлеме в конце XVIII в.: типизация, психологизм (изображение работы массового и индивидуального сознания), социально обусловленные герои и конфликты. Также уделяется внимание теме материнства и проблеме сиротства в произведении как магистральным в творчестве Гаскелл. Анализ повествования выявляет использование иронии, метонимии, внутреннего монолога. Обнаруживается намеренное акцентирование временной дистанции между периодом создания произведения и описываемыми в нем событиями посредством прямого авторского слова с целью подчеркнуть примитивный характер изображаемого. Историческая достоверность достигается за счет включения фактической информации в повествование и введение в действие реальных личностей из истории Британии и США (священнослужителей, богословов, монархов).

Ключевые слова: Э. Гаскелл, религиозный фанатизм, пуритане, тема материнства, проблема сиротства, психологизм, историческая проза.

После публикации книги о жизни и творчестве Шарлоте Бронте (“The Life of Charlotte Bronte”, 1857), которая вызвала весьма неоднозначную реакцию современников, Э. Гаскелл сосредоточила свои творческие усилия на художественном изображении и изучении прошлого, в котором, как и большинство писателей-реалистов, она видела истоки настоящего состояния общества. Аналитический подход к историческим событиям позволил автору воспроизвести типичные характеры

прошлого, не лишённые индивидуального психологического своеобразия, исторической правды и глубины. Таким образом, в творчестве писательницы продолжили доминировать принципы реалистического художественного метода при создании исторической прозы.

Одно из значительных произведений малой формы в этом жанре было создано Гаскелл на материале не британской истории, а американской. По мнению авторитетного исследователя творчества писательницы Б. Б. Ремизова, это было вызвано ее интересом к истории этой страны, обусловленным событиями гражданской войны между Севером и Югом и «сближением с аболиционистской интеллигенцией США (Г. Бичер-Стоу, Ч. Э. Нортон, В. У. Стори и другими)» [Ремизов 1974: 108]. Имется в виду произведение «Ведьма Лоис» (*“Lois the Witch”*, 1859). Писательница действительно интересовалась Америкой, об этом пишет ее британский биограф Уинифред Джерин. Согласно ее исследованию, Гаскелл на протяжении десяти лет (1855–1865) вела активную переписку с Чарльзом Элиотом Нортон, профессором искусств университета Гарварда, дружба с которым зародилась в 1857г., во время встречи в Италии, где он изучал искусство. Из писем Гаскелл к Нортону очевидно, что ее политические симпатии были на стороне северян, так, например, она выражает искреннее сочувствие американцам после убийства президента Линкольна [Gerin 1990: 180]. Нортон был другом многих выдающихся писателей США того периода: Генри Лонгфелло, Натаниэля Готорна, Ральфа Эмерсона и др. И, несомненно, Гаскелл была знакома с творчеством Н. Готорна либо благодаря Нортону, либо – популярности романов писателя «Алая буква» (*The Scarlet Letter*, 1850) и «Дом о семи фронтонах» (*The House of Seven Gables*, 1851) в Европе, в последнем действии развивается в том же Сейлеме, что и в повести «Ведьма Лоис», но спустя сто пятьдесят лет после окончания «охоты на ведьм», подробно изображенной писательницей. Гаскелл даже вводит в повествование предка писателя – обвинителя Джона Готорна, изменяя орфографию его фамилии: Nathorn вместо Hawthorne. Американский писатель и Гаскелл никогда не встречались лично, но, как отмечает другой британский исследователь творчества писательницы Дженинн Аглоу, при сопоставительном анализе их произведений очевидно пересечение литературных интересов авторов [Uglow 1993: 310].

Помимо интереса к истории США процесс над сейлемскими «ведьмами» и «колдунами» привлек внимание Гаскелл как яркий пример победы невежества и страха перед неизвестным над рациональным началом в человеке. Для писательницы, придерживающейся унитарной христианской доктрины, разум и правда – это лучи маяка, освещающие

путь человечества, благодаря которым человек может стать по-настоящему свободным и счастливым. Унитарии проявляли большой интерес к судебным процессам над «ведьмами» в 1830-х гг., рассматривая эти дела как «примеры медицинского и священнического мракобесия» [Uglow 1993: 475]. Примером тому «Лекции о колдовстве» (“Lectures on Witchcraft”, 1831) священника-унитария из Сейлема Чарльза Афэма (Charles Upham), статья близкой знакомой писательницы Хэрриет Мартино (Harriet Martineau) о событиях в Сейлеме, историческое исследование Уиляма Хоуитта (William Howitt) о труде священнослужителей [там же]. Таким образом, можно говорить о следующих причинах обращения Гаскелл к изображению событий в Сейлеме в 1692–1693 гг.: интерес к истории США, желание попробовать себя в жанре исторической прозы и унитарийская христианская этика, побуждающая к художественному осмыслению работы человеческой психики, а именно, поиску причин победы иррационального над рациональным в человеке, что несомненно приводит к совершенствованию писательского мастерства в области художественного психологизма.

Обращение к истории родной страны произойдет несколько позднее в романе «Поклонники Сильвии» (“Sylvia’s Lovers”, 1863), где будет представлена широкая и весьма подробная панорама британского общества в период Наполеоновских войн с включением батальных сцен, изображением бунта против действий правительства и вниманием к жизни маленького человека, чья судьба оказывается детерминирована масштабными историческими событиями. Таким образом, можно рассматривать повесть «Ведьма Лоис» как некую пробу пера в исторической прозе наряду с повестью «Миледи Ладлоу» (“My Lady Ludlow”, 1858), посвященной, главным образом, революционным событиям 1789 г.

Судьба главной героини произведения 1859 г. Лоис Баркли predetermined, но не историческими событиями мирового масштаба, как у Сильвии Робсон в романе, а другим, не менее значимым, по мнению писательницы, объективным обстоятельством – нездоровым морально-нравственным и психическим состоянием социума. Речь идет о колонии первых поселенцев-пуритан Сейлема в Новой Англии. Отметим, что фабула произведения во многом основана на реальных исторических событиях, а именно, на так называемой «охоте на ведьм», имевшей место в американском г. Сейлеме в 1692–1693 гг., в ходе которой были казнены девятнадцать человек по обвинению в ведьмстве и около двухсот заключены в тюрьму. Этим событиям посвящено не только большое количество научных и научно-популярных работ, но и художественные произведения: драма Генри Лонгфелло «Джайлз Кори с Сейлемских

ферм» из произведения «Трагедии Новой Англии» (*"The New England Tragedies"*, 1868); пьеса Артура Миллера «Суровое испытание» (*"The Crucible"*, 1952).

Патологическое психическое состояние большинства членов этого небольшого по размерам общества, в свою очередь, обусловлено рядом причин, анализ которых представлен через прямое авторское слово в произведении: пуританской идеологией (требующей буквального, истового соблюдения библейских заповедей в повседневной жизни), тяжелыми условиями жизни (более суровый, чем в Англии климат, неизученная природа), враждебной внешней средой (индейские племена и французы-колонисты, составляющие конкуренцию пуританам в борьбе за пригодные для сельского хозяйства земли). Художественно анализируя причины суровых или даже жестоких поступков персонажей, автор намеренно подчеркивает временную дистанцию между XIX в. и XVII в., поясняя, что для того времени подобного рода поступки были нормой, продиктованной уровнем развития общественного сознания. Однако, становится очевидно, что основная задача автора – показать опасность, которую представляют как для общества в целом, так и для отдельных его членов невежество, суеверия, гордыня и ложь, прикрываемая иррациональными религиозными догмами.

Героиня повести – осиротевшая молодая девушка. Проблема сиротства – одна из магистральных в творчестве Гаскелл, которая сама воспитывалась в семье тети по материнской линии после смерти матери. Сиротой является Руфь из одноименного романа 1853 г., теряет мать в начале романного действия Маргарет Хейл из «Севера и юга» (*"North and South"*, 1855), умирает мать у Мэри Бартон из одноименного романа, у главной героини последнего романа Гаскелл «Жены и дочери» (*"Wives and Daughters"*, 1866). Сиротство рассматривается писательницей как одна из причин гибели главной героини в прямом (повесть «Ведьма Лоис») или переносном смысле (роман «Руфь») или, в лучшем случае, значительных неурядиц в любовных делах героинь, их неосмотрительного поведения, приводящего к потере репутации достойной молодой девушки, как в романах «Север и юг» и «Жены и дочери». Гаскелл создает ряд типичных героинь в типичных обстоятельствах, показывая современному ей читателю нелицеприятную правду, свидетельства равнодушия, жестокости и лицемерия общества по отношению к молодым женщинам, оставшимся без родительской поддержки: материальной или моральной. Писательница изображает разные, но одинаково возможные траектории женских судеб в предложенных обстоятель-

ствах, самой трагичной из которых является судьба Лоис Баркли. Девушка будет ложно обвинена в колдовстве и повешена. За несколько минут до казни она обратится не к Богу, а к собственной умершей матери, что с одной стороны, свидетельствует о глубине проникновения Гаскелл в человеческую психологию – молодая девушка инстинктивно, бессознательно ищет защиты у матери, как любое неокрепшее живое существо, а с другой, говорит о важнейшей в понимании писательницы функции матери в жизни женщины – проводника в социуме, полного опасностей как для репутации, так и для самой жизни женщины. Изображение сиротства тесно связано с другой важной проблемно-тематической составляющей творчества Гаскелл темой – материнством.

Сиротство и связанное с ним одиночество Лоис неоднократно подчеркивается Гаскелл. Прибывая в Сейлем в дом своего дяди по материнской линии Ральфа Хиксона, героиня обретает крышу над головой, но не любящую семью: жена дяди Грейс Хиксон, рожденная и воспитанная в пуританской вере в Новой Англии, скрепя сердце принимает Лоис, но считает ее «девушкой из другой земли, земли преисполнившейся ошибок, которые она привезла с собой из-за океана как семена, из которых может вырасти дерево зла, в чьей тени найдут приют все нечистые существа» (*Здесь и далее перевод выполнен Фирстовой М.Ю.*) [Gaskell 1861: 34]. Такое отношение Грейс, с одной стороны, обусловлено религиозным предубеждением в отношении англикан, что в свою очередь вызвано религиозным расколом, произошедшем между пуританами и приверженцами англиканской церкви, каковой является Лоис. Однако, для главной героини англиканство – это, в первую очередь, религия ее семьи, отца-священника и богослужения в «старой серой церкви» в родной деревушке Барфорд. Таким образом, Гаскелл изображает психологическое, точнее, эмоциональное, основание религиозной веры Лоис, а не доктринальное. Англиканство для нее – это отец и мать, и все то, во что она была приучена верить с детства, например, в то, что «король не может поступить неправильно». Нетерпимость Грейс и ее сына Мэнесси к англиканам или, как они их называют, якобитам, то есть сторонникам короля Якова II, обусловлена гонениями, обрушившимися на пуритан в Англии во время правления королевской династии Стюартов, в результате которых они были вынуждены отправиться в Америку.

Историзм повествованию Гаскелл придает упоминание реальных политических и религиозных деятелей того периода. Например, в повести дед Лоис был сторонником архиепископа Уильяма Лода (William Laud, 1573–1645), начавшего преследования пуритан еще при Карле I [Britannica: URL]. Отец героини «принес присягу Карлу Стюарту и

остался жить там, где родился, тогда как все праведные люди покинули свои дома» [Gaskell 1861: 21](этими словами встречает Грейс Хиксон племянницу мужа в Новой Англии), возможно, речь идет уже о Карле II, так как в тексте есть упоминание 1661 г. как даты начала служения отца Лоис в церкви, а Карл II (1630–1685) становится королем в 1660 г. В художественную ткань повествования вплетены не только британские, но и американские исторические деятели, например священник-конгрегационалист, выступавший за отделение церкви от государства в Британии и вынужденный из-за религиозных преследований иммигрировать в Америку Джон Лотроп (John Lothrop, 1584–1653), где он основал поселение Барнстейбл, штат Массачусетс; преподаватель Гарварда и священник Коттон Мэзер (Cotton Mather, 1663–1728), наблюдавший за процессом над «ведьмами» в действительности, а в произведении он изображен как религиозный лидер, имеющий наибольший авторитет у пуритан Новой Англии и потому принимающий самое активное участие в судебном разбирательстве.

Религиозная нетерпимость Грейс к Лоис подпитывается ревностью к родне мужа, который начал жалеть о том, что покинул Англию и переехал в Америку, наивысшей точки ненависть достигает в тюрьме и на суде, когда девушку обвинят в колдовстве. Гаскелл подробно раскрывает читателю через авторское слово не духовные, религиозные истоки неприязни, а материальные. В первую очередь, это навязчивая идея Мэнэсси, сына Грейс, о предопределении Лоис в качестве его супруги, которая вызывает гнев матери, планирующей женить сына на девушке из состоятельной пуританской семьи, а не англиканке без средств к существованию. Но маниакальная страсть сына-визионера, угрожающего повторить попытку самоубийства, если ему не будет позволено жениться на Лоис, одерживает верх над меркантильными соображениями матери. Здесь Гаскелл показывает себя тонким психологом, изображая внутреннюю борьбу в душе «в равной степени амбициозной и религиозной» Грейс, вынужденной смириться с желанием сына перед лицом угрозы его потери: материнская любовь побеждает расчет и гордыню. Писательница с иронией, неотъемлемым элементом ее повествовательного стиля, описывает матримониальные планы Грейс в отношении сына и требования к потенциальной невестке, которая должна быть образцом (“*ragoon*” – слово имеет комическую стилистическую окраску в английском языке согласно словарю Longman [LDCE: URL]): «помимо приятной внешности и благочестия, девушка должна была иметь хорошее происхождение и хорошее приданное», невестка должна была быть обязательно из г. Бостона, так как «в Сейлеме ни одна девушка не

соответствовала воображаемым стандартам Грейс» [Gaskell 1861: 42], также кандидатура невестки должна была получить одобрение священников бостонской конгрегации во главе с Коттоном Мэзером.

В образе Грейс представлено иное осмысление темы материнства в творчестве Гаскелл. Женщина скрывает от жителей Сейлема душевную болезнь сына, в наличии которой она сама себе не может признать, возможно, вследствие пуританской убежденности в избранности своей семьи. Однако в кульминационный момент повествования, когда во время суда над Лоис Мэннэси, пытаясь спасти ее от казни, утверждает, что девушка не могла стать ведьмой по своей воле, а если она стала колдуньей, то таково было божественное предопределение в отношении нее, Грейс решительно отбрасывает мысли о том, что ее семейный позор (психические проблемы сына) станет известен обществу и в надежде спасти его жизнь произносит: «Я скажу вам правду перед Богом. Мой сын, мой единственный сын – сумасшедший!» [Gaskell 1861: 100]. Рассуждения Мэннэсси действительно воспринимаются членами пуританской общины и Коттоном Мэзером как ересь и богохульство, что тогда каралось смертью.

Авторитет семьи Хиксон настолько высок в обществе, что никто из присутствующих не может поверить ни в его сумасшествие, ни в то, что он может произносить подобные еретические речи, и никто не желает принять тот факт, что еретик так долго жил с ними рядом. Все перечисленное автором подталкивает толпу к удобному выводу и решению: сын Грейс Хиксон – новая жертва дьявола. Здесь Гаскелл предпринимает попытку изобразить работу коллективного мышления, близко подходит к анализу механизмов и законов массового сознания, что станет методом психологии лишь в XX в. В тексте происходит обезличивание присутствующих: нет имен и для усиления этого эффекта писательница прибегает к приему метонимии. Вербализованный вывод о новой жертве дьявола передается не от одного человека к другому, а «от одного рта к другому» (приведем цитату на английском языке: “So the word spread from mouth to mouth” [Gaskell 1861: 101]). Этот вывод становится «целебным бальзамом» для Грейс. От анализа коллективной психологии Гаскелл переходит к индивидуальной. Вывод толпы удобен для Грейс, так как позволяет избежать позора, и она перестает замечать тот факт, что сын вел себя странно, страдал от резких перепадов настроения и порой был жесток задолго до появления Лоис в Сейлеме. Женщина не признается в этом даже себе. Внутренний монолог Грейс в этот момент переполнен восклицаниями и обвинениями в адрес Лоис, «приворожившей» к себе Мэннэсси (Гаскелл показывает и ревность матери к

женщине, которую полюбил сын). Но доминирует в сознании женщины мысль о том, что, если Мэнесси был околдован, то он на самом деле здоров и не является сумасшедшим, а значит, когда чары будут разрушены, снова может занять полагающееся ему почетное место в пуританской общине. Амбиции, стремление к социальному успеху настолько тесно переплетены с материнской любовью к сыну в сознании Грейс, что сложно определить, что для нее первично. «Бесчестная, сознательная слепота» героини по словам Гаскелл иллюстрирует безжалостное стремление фанатично религиозной женщины к вершинам пуританского социума. Желание скрыть позорную правду о сыне приводит к преступлению – казни безвинной сироты, но желание настолько сильно, что переходит в самообман, и Грейс приходит в тюремную камеру к Лоис и просит освободить сына от чар, а, получив в ответ утверждение о своей невиновности, прокликает девушку и пытается бросить в нее комья земли, совершенно обезумев. Ложь и самообман не помогли Грейс Хиксон: ее сын окончательно сходит с ума, ей приходится связать его, чтобы он не причил вред себе или домашним, и держать взаперти.

На примере образа Грейс Хиксон писательница демонстрирует одну из главных идей своего творчества: настоящее христианство заключается не в предельно точном следовании библейским заповедям, а в любви к ближнему, доброте. Отсутствие любви – причина всех бед и страданий человека. Эта же мысль, по мнению А. В. Ващенко будет развита Логфелло в произведении «Джайлз Кори с Сейлемских ферм» [История литературы США 2000: 304]. Здесь можно говорить о некоторой преемственности в проблемно-тематическом аспекте творчества Логфелло и Гаскелл. Писательница неоднократно подчеркивает в тексте, что главная героиня страдает от отсутствия любви. Будучи по природе «любящим существом», Лоис испытывает страдания от ненависти и злобы, окружающих ее, даже если они направлены на других людей. Отсутствие любви порождает психические расстройства у всех трех детей Грейс, становится причиной всеобщей подозрительности, страха и вражды, которые явились пусковым механизмом для судебного процесса над «ведьмами». Гаскелл выстраивает эту логическую цепочку в размышлениях заключенной в тюрьму Лоис: «паника поражает трусость, а трусость – жестокость» [Gaskell 1861: 104]. Младшая дочь Грейс Пруденс обвиняет Лоис в колдовстве, только чтобы обратить на себя внимание, которого ей так не хватает: взрослые ищут ведьм и девочка находит простой способ привлечь к себе внимание матери и других членов общины. Лоис оказывается в тюрьме. Буквальное следова-

ние библейским текстам, лишенное любви к ближнему, которую проповедовал Христос, как в колонии пуритан в повести, уничтожает саму идею христианства, ведет ко лжи и преступлениям. Эта идея реализуется и в другом произведении Гаскелл на примере образа «истинного праведника» лицемерного мистера Брэдшо в романе «Руфь» [Фирстова 2010]. Грейс – это пример несостоятельной матери, утратившей естественные материнские чувства в чрезмерном стремлении к внешнему благочестию и высокому социальному статусу.

Обличительный пафос Гаскелл в отношении пуритан, ставящих себя выше последователей католицизма, англиканства в силу более ревностного, по их мнению, соблюдения заповедей Священного Писания, демонстрирует утрату ими человечности. Следование букве, но не духу Библии позволяет им превращать в рабов индейцев, подводя теоретическую базу под свои антигуманные действия. Узоры на телах индейцев трактуются ими как дьявольские символы, что развязывает руки и позволяет убивать во имя Господа, присваивая их плодородные земли. Писательница поднимается до обобщений: идеология, лишенная гуманизма, опасна. Гаскелл предупреждает современников об этом, показывая, что последствия могут быть кровавыми и необратимыми.

Последнее хорошо иллюстрирует образ Ральфа Люси, молодого человека, влюбленного в Лоис. Вопреки воле богатых родителей, запретивших ему жениться на бедной сироте на родине, он отправляется за ней в Америку, но приезжает слишком поздно. Спустя много лет в 1713 г. одинокий мужчина получит сообщение о глубоком раскаянии Пруденс и Грейс Хиксон, прочтет письмо жителей Сейлема, сожалеющих о случившемся, что соответствует исторической правде (вынесенные приговоры будут отменены, а казненные будут официально реабилитированы), и произнесет очень простую, но важную для автора фразу, звучащую как предостережение: «Ни одно из их покояний не вернет ее к жизни». Преступление невозможно искупить. Несмотря на это Гаскелл, как и во многих других своих произведениях, утверждает необходимость прощения: Ральф будет молиться о том, чтобы грех раскаявшегося судьи Сьюелла из Сейлема был забыт и отпущен, потому что «этого бы хотела она», то есть главная героиня Лоис Баркли, казненная по ложному обвинению в ведовстве, жертва религиозного фанатизма пуритан, забывших главный завет Христа – любовь к ближнему.

Список литературы

История литературы США. Литература середины XIX в. (Поздний романтизм). Том III. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие» 2000. 614 с.

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

Фирстова М. Ю. Идея духовного самосовершенствования в художественной структуре романа «Руфь» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 4(10). С. 111–119.

Gaskell E. C. *Lois the Witch and Other Tales*. Leipzig. Bernard Tauchnitz, 1861. 338 p.

Gerin W. *Elizabeth Gaskell: a Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 318 p.

Longman Dictionary of Contemporary English. URL: <https://www.ldoce-online.com> (дата обращения 20.09.2021)

Uglow J. *Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories*. Faber and Faber. London and Boston, 1993. 690 p.

William Laud, archbishop of Canterbury. URL: <https://www.britannica.com/biography/William-Laud> (дата обращения: 20.09.2021).

REALISTIC POETICS OF THE DIPCITION OF RELIGIOUS FANATICISM IN “LOIS THE WHITCH” HISTORICAL TALE BY ELIZABETH GASKELL

Maria Yu. Firstova

Candidate of Philology, Associate Professor of English Language
and Intercultural Communication Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

legkikh76@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0987-7816>

Submitted 20.10.2021

The article analyses Gaskell's historical tale “Lois the Witch” (1859). The stress is done on the artistic means of the depiction of Christian ideas of the author, realistic poetics of the portrayal of the “witches” trial that took place in the American town of Salem at the end of the XVII century: character typification, psychological analysis (description of mass and individual consciousness work), socially determined characters and conflicts. Also, the theme of maternity and the problem of orphanhood are considered as the main ones in the works of Gaskell. The narration analysis reveals the use of irony, metonymy and internal monologue. It shows, too, the emphasis on the time distance between the period of the novella creation and the events portrayed in it by the direct author's speech in order to highlight the primitive and barbaric nature of the depicted. Historical authenticity is created by the wide use of the factual information in the narration and the introduction of the real historic characters of Britain and the USA (church ministers and scholars, monarchs).

Keywords: E. Gaskell, religious fanaticism, Puritans, maternity theme, orphanhood problem, psychological analysis, historical prose.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Фирстова М. Ю. Реалистическая поэтика изображения религиозного фанатизма в исторической повести Э. Гаскелл «Ведьма Лоис» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 101–111. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-101-111

Please cite this article in English as:

Firstova M. Yu. Realisticheskaya poetika izobrazheniya religioznogo fanatizma v istoricheskoy povesti E. Gaskell «Ved'ma Lois» [Realistic Poetics of the Dipiction of Religious Fanatisism in “Lois the Whitch” Historical tale by Elizabeth Gaskell]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 13 (19), pp. 101–111. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-101-111

Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации **в мировой литературе и культуре**

УДК 821

doi 10.17072/2304-909X-2021-13-112-119

ТЕХНИКА ПИСАТЕЛЬСКОГО ТРУДА В РОМАНЕ ДЖ. ЛОНДОНА «МАРТИН ИДЕН»

Полина Анатольевна Мартынова

студентка факультета современных иностранных языков и литератур
специальности «Педагогическое образование (с двумя профилями
подготовки)»

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

p.martynova2000@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3532-776X>

Ирина Александровна Новокрещенных

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

ira-tabunkina@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0877-4823>

Статья поступила в редакцию 24.10.2021

В статье исследована техника писательского труда Мартина Идена. Проанализированы его опусы в контексте динамики героя. Сделан вывод о цене труда писателя в обществе и о физических и душевных затратах в процессе работы над произведением в условиях отсутствия достойной платы за труд, веры и понимания со стороны близких людей, популярности и поверхностного понимания произведений со стороны читателей, акцентирующих внимание лишь на приобретённом статусе.

Ключевые слова: Джек Лондон, «Мартин Иден», роман, труд писателя, герой.

Роман «Мартин Иден» (*Martin Eden*, 1909) – одно из самых значимых произведений Джека Лондона, исследованное в монографиях и научных статьях с самых разных сторон. В частности, интерес литературоведов сосредоточен на теме моря и ее отражении в речи героя [Федорова 2017: 218–220], на проблеме смысла жизни [Паршукова 2016: 86–89], на во-

просе о путях становления личности и трагедии художника [Богословский 1964; Орлова 1967; Сельмурзаева, Дикаева 2018: 565–567]. Исследованы также географические и административные реалии в романе [Панич 2020: 148–155]. Отметим статьи, в которых сделан критический обзор исследовательских подходов к анализу романа [Худякова 2019: 78–84], а также исследована экспликация концепта Creative Spirit [Каменская 2017: 107–110]. Следует отметить, что И. Б. Каменская пишет о технике писательского труда Мартина Идена в аспекте стремления писателя передать свое видение окружающего мира обществу. Концепт Creative Spirit, как подчеркивает автор статьи, «связан с концептами Mind и Sensibility как их деятельностный результат: Мартин Иден ощущает острую потребность не только понять и прочувствовать жизнь во всей ее полноте, но и передать результат своего художественного образа реальности» [Каменская 2017: 108]. Мы рассмотрим роман Дж. Лондона с точки зрения техники писательского труда не самого автора произведения, а его героя – Мартина Идена. В этом аспекте роман не исследован.

Роман «Мартин Иден» – это роман автобиографический, поэтому многие аспекты творчества и писательской рутины отражают современные реалии писателей конца XIX – начала XX вв. Существующие проблемы труда писателя и создания текстов разных жанров, а также трудности, связанные с актуализацией их в обществе подчеркивают актуальность нашей работы. В исследовании применены биографический, историко-литературный и культурно-исторический методы.

Для более точного понимания судьбы Мартина Идена как писателя своего времени следует процитировать слова Рэсса Бриссендена, друга Мартина Идена, о творческой деятельности Мартина: «Вы пробуете писать, но вам это не удастся. Я ценю и уважаю ваши неудачи. Я представляю себе, что вы пишете. Для этого мне не нужно даже читать ваши произведения. В них есть один недостаток, который закрывает перед ними все двери. В них есть глубина, а это не требуется журналам. Журналам нужен всякий хлам, и они его получают в изобилии – только не от вас, конечно» [Лондон 1979: 193].

Мартин Иден проходит долгий и тяжелый путь становления писательской личности. Впервые мысль о том, что он будет писать пришла к нему случайно. Вернувшись из плавания, он захотел описать своей возлюбленной Руфь «все величие Тихого океана» и решил, что «он будет одним из тех людей, глазами которых мир видит, ушами которых мир слышит, он будет из тех сердец, которыми мир чувствует» [там же: 54], и именно это стало основным элементом в его творчестве – правдивое

отражение мира и восприятие Мартином этого мира. Он писал о том, что чувствует, о несправедливости, о силе денег, о любви к морю, к женщине, в общих чертах – обо всем, что трогало его сердце.

Первый свой очерк Мартин написал за три дня. Важно отметить, что к делу он подходил не только с энтузиазмом, но и с особой ответственностью: очерк соответствует количеству слов стандартного очерка, «занимавшего два столбца в воскресном приложении к “Обозревателю Сан-Франциско”». Мартин переписывал очерк три раза: сначала большими буквами, затем с кавычками и абзацами, а после – на новом гладком чистом листе и на одной его стороне. Герой, как начинающий писатель, не знал, как устроен прием статей в журналы, поэтому думал, что «все присылаемое в редакцию немедленно печатается», но какого было его разочарование, когда очерки не только не печатали, а еще и присылали обратно на его адрес.

В начале творческого пути Мартин много трудился. Он не только с энтузиазмом создавал фрагменты текста, но и с энтузиазмом учился – совершенствовал писательскую технику. «Каждый день он писал три тысячи слов и каждый вечер шел в читальню, листал журналы, стараясь уяснить себе, какие стихи, повести, рассказы нравятся издателям» (“Each day he did three thousand words, and each evening he puzzled his way through the magazines, taking note of the stories, articles, and poems that editors saw fit to publish” [Лондон 1980: 79]), – таков был трудовой день Мартина. Повтор слова (each), перечисление форм (the magazines) и жанров публикаций (note of the stories, articles, and poems) подчеркивает динамику деятельности Идена.

Несмотря на такое большое количество разных статей в журналах и многообразие авторов, для героя «одно было несомненно: он мог написать все, что написали эти бесчисленные писатели (“multitudinous writers”), и более того: дайте срок, и он напишет много такого, чего им не написать (“he would do what they could not do”))» [ibid.]. Мартин ждал публикации своей первой повести пять недель, но ему вернули ее без объяснения причин. Герой, анализируя причины отказа, приходит к выводу о смене носителя произведения: редакторам будет удобнее читать печатный вариант, поэтому на исходе собственного бюджета, он арендовал печатную машинку и, перепечатав повести, отправил их в журналы повторно. «Каково же было его изумление, когда и перепечатанное стало возвращаться обратно, но он упорно продолжал рассылать рукописи все по новым и новым адресам» [Лондон 1979: 66]. Упорный труд Мартина – писание, отправка в журналы – занял 2 года. Таким образом, мы

с вами находимся на предпоследнем этапе его жизни как писателя. Спустя два года упорного труда один из журналов прислал Мартину письмо с просьбой разрешения публикации рассказа «Колокольный звон» (“The Ring of bells”). В это время Мартин жил впроголодь, он погряз в долгах и у него не было средств для их уплаты, он заложил свой парадный костюм, велосипед, ничего не ел.

Для более наглядного понимания его жизни проанализируем бюджет, который Мартин рассчитывает сам. Обращаем внимание, исходя из тех 100 долларов, которые должны были ему выплатить за публикацию: «3 доллара 85 центов в бакалейную лавку; 4 – мяснику; 2 – булочнику; за овощи – 5; всего 14.85. Далее, за комнату – 2.50, за месяц вперед – 2.50; за двухмесячный прокат машинки – 8, за месяц вперед – 4; всего 31.85. Кроме того, надо выкупить вещи из ломбарда: часы – 5.50; пальто – 5 50, велосипед – 7.75; костюм – 5.50 (из 60 % – но не все ли равно!)» [там же: 146] Общий итог – 56.10. Эта сумма словно была выписана перед ним в воздухе светящимися цифрами. Остаток в 43 доллара 90 центов представлял необычайное богатство, принимая во внимание, что будет уплачено вперед и за комнату и за машинку. Однако гонорар за публикацию произведения не был выплачен. Такая же участь постигла рассказы «Водоворот» (“The Whirlpool”), «Искатели сокровищ» (“Treasure Hunters”). Дальше начали публиковаться «Ловцы жемчуга» (“Pearl-Diving”), «Профессия моряка» (“The Sea as a Career”), «Ловля черепах» (“Turtle-Catching”), «Северо-восточный пассат» (“The Northeast Trades”) – ни за одну рукопись уплачено не было.

Единственное, за что Мартин получил небольшой гонорар, – это рассказы, написанные по специальной формуле, разработанной Марином. «Формула была трехчленная: 1) двое влюбленных должны разлучиться; 2) благодаря какому-то событию они соединяются снова; 3) звон свадебных колоколов. Третий член был постоянной величиной, но первый и второй могли варьироваться бесконечно» [там же: 168]. Мелодраматичность формулы, таким образом, обеспечивает Мартину небольшой успех.

Мартин решает опубликовать свои «Песни моря» (“Sea Lyrics”) в журнале, но получив на руки экземпляр, обнаруживает, что названия отдельных стихотворений переделаны. «Фразы, строчки, целые строфы были выпущены, спутаны, переставлены так, что иногда ничего нельзя было понять. Иные строчки были просто заменены чужими». Так, например, “Finis,” был изменен на “The Finish” (1 Finis – финис (лат.) – конец; финиш (англ.) – конечный пункт пробега в спорте), а «Свет медузы» (“The Song of the Outer Reef”) стал «След позади» (“The Song of

the Coral Reef»). Статью с эпатажным названием «Позор солнца» (“The Shame of the Sun”), которая принесла ему славу, Мартин писал «двадцать пять дней, не отдыхая даже по воскресеньям и праздникам» [там же], за эти же 25 дней ему удалось опубликовать несколько своих «доходных» произведений.

Мартин написал порядка 110 произведений разных жанров. Среди них произведения с экзотическими названиями: «Ловцы жемчуга» (‘Pearl-Diving’), «Песни моря» (‘Sea Lyrics’) – 30 стихотворений, «Приключение» (‘Adventure’), «Водоворот» (‘The Whirlpool’), «Искатели сокровищ» (‘Treasure Hunters’), «Пери и жемчуг» (‘The Peri and the Pearl’), «Профессия моряка» (‘The Sea as a Career’), «Ловля черепах» (‘Turtle-Catching’), «Северо-восточный пассат» (“The Northeast Trades”). Мы можем лишь предположить, что данные работы затрагивают чувства героя в одном из вышеперечисленных аспектов, так как Дж. Лондон дает только названия произведений, обходя стороной их содержательную часть, за исключением работ, касающихся социальной и политической обстановки: «Радость» (‘Joy’), «Котел» (‘The Pot’), «Вино жизни» (‘The Wine of Life’), «Веселая улица» (‘The Jostling Street’), «Колокольный звон» (‘The Ring of bells’), агитационная песня (‘a campaign song’), «Запоздалый» (‘Overdue’) – последнее его произведение, статьи: «Звёздная пыль» (‘Star-Dust’), «Сила ростовщичества» (‘Dignity of Usury’), «Философия иллюзий» (‘The Philosophy of Illusion’), «Бог и зверь» (‘God and Cold’), «Жрецы чудесного» (‘The Wonder-Dreamers’, позже ‘The High Priest of Mystery’), «Колыбель красоты» (‘The Cradle of Beauty’), «Мерило нашего я» (‘The Yard-Stick’), статья о задачах республиканской партии (the principles of the Republican Party) или тех, которые Мартин обсуждал с Руфью, например, «Вики-вики» (‘Wiki-Wiki’). Не обошла творчество Мартина Идена и тема любви: трагедия белыми стихами (a tragedy in blank verse), пятьдесят «Сонетов о любви» (‘The Love Cycle’), стихотворение, посвященное сестре – «Гадалка» (‘The Palmist’), а также его «hack-work-jokes»: мелочи для юмористических еженедельников (a dozen jokes for the comic weeklies).

Особое внимание уделим статье Мартина Идена «Позор солнца» (‘The Shame of the Sun’). Это единственное произведение, подробно охарактеризованное Джеком Лондоном: «Это была организованная атака на мистицизм школы Метерлинка, – вылазка из цитадели позитивных знаний, направленная против фантазеров, мечтающих о чудесах...» [Лондон 1979: 168]. Статья Идена формулирует противопоставление реалистического и символического постижения действительности. Первое обозначено философской метафорой позитивизма (“an attack from the

citadel of positive science”), второе связано с именем бельгийского драматурга и философа Мориса Метерлинка, а также с фантазерами и чудесным (“mysticism of the Maeterlinck school”, “upon the wonder-dreamers”). Лондон допускает в статье своего героя диалектическое соединение двух направлений мысли при доминировании фактов: «правда, и в самой статье содержались элементы чудесного (“much of beauty and wonder”), но только такого, что не противоречило фактам» [там же].

Спустя около 2,5 или даже 3-х лет Мартин впервые получил чек на 300 долларов за «Приключение» (‘Adventure’), затем чек на 250 долларов за «Вики-вики», стали печататься «Колыбель красоты» (‘The Cradle of Beauty’), «Гадалка» (‘The Palmist’), а после начала печататься одна из самых значимых работ в творчестве Мартина – «Позор солнца» (‘The Shame of the Sun’), сделавшая его знаменитым по всему миру. Было выпущено 4500 экземпляров, книга переводилась в Германии, Франции, Скандинавских странах, после чего все произведения Мартина начали печататься друг за другом во всех возможных журналах.

Проанализировав особенности писательского труда Идена, мы пришли к следующим выводам. Техника писательского труда героя включает в себя: 1) реалистический творческий метод в диалектике с символистским при доминировании факта; 2) социальная проблематика творчества; 3) оттачивание пера: писать много и каждый день, параллельно читая произведения других авторов; 4) разработать собственную формулу художественного мира и следовать ей; 5) не сдаваться, отправлять свои произведения в журналы для печати.

Герой начал писать с практической точки зрения, с целью заработать достаточное количество денег, чтобы попросить руки своей возлюбленной Руфь и быть достойным, уважаемым человеком, который будет принадлежать к обществу Руфь и ее семьи. В процессе долгого и упорного труда Мартину удалось выработать собственный стиль, раскрыть свой потенциал как автора и писать произведения как романтические, приключенческие, так и произведения на злободневные темы, которые позже были оценены читателем.

Он стал выдающимся писателем своего времени, который оставил на страницах своих произведений отражение современного ему общества. Но всю свою жизнь герой прожил в маленькой комнатке, где были только кровать и стол с печатной машинкой. Мартин, столько раз получавший свои рукописи обратно, не испытал радости от своих публикаций после того, как стал известен по всему миру, потому что все журналы, публикующие теперь его произведения, и люди, желающие с ним встретиться, «искали его общества не ради него самого, а ради славы».

Исход героя связан с разрушением любви, которая его вдохновляла, со смертью друга и единомышленника, с разочарованием в обществе. Такова цена писательскому труду в обществе, в котором жил Мартин Иден.

Список литературы

- Богословский В. Н.* Джек Лондон. М.: Просвещение, 1964. 239 с.
- Каменская И. Б.* Экспликация концепта Creative Spirit в романе Дж. Лондона «Мартин Иден» // Филологические науки. Вопросы теории и практики, Тамбов: Грамота 2017. С. 107–110. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksplikatsiya-kontsepta-creative-spirit-v-romane-dzh-londona-martin-iden/viewer> (дата обращения: 13.09.2021).
- Лондон Дж.* Мартин Иден / пер. с англ. Л.: Худож. лит., 1979. 288 с. – в статье цитируется на рус. Яз. по этому изданию.
- Орлова Р.* «Мартин Иден» Джека Лондона. М., Худож. лит., 1967.
- Панич Э. Н.* Географические и административно-территориальные реалии в романах Джека Лондона «Белый клык» и «Мартин Иден» // Филологический аспект. 2020. № 5 (61). URL: <https://scipress.ru/philology/articles/geograficheskie-i-administrativno-territorialnye-realii-v-romanakh-dzheka-londona-belyj-klyk-i-martin-iden.html> (дата обращения: 09.09.2021).
- Паришкова М. М.* Философская проблема смысла жизни в романе Джека Лондона «Мартин Иден» // Актуальные проблемы гуманитарных наук в России и за рубежом: сб. науч. трудов по итогам междунар. научно-практич. конференции. Новосибирск, 2016. С. 86–89.
- Сельмураева Х. Р., Дикаева А. М.* Путь становления личности в романе Джека Лондона «Мартин Иден» // Всероссийская научно-практическая конференция студентов, молодых ученых и аспирантов «наука и молодежь» / отв. ред М.Р. Нахаев. Грозный, 2018. С. 565–567.
- Федорова Ю. А.* Тема моря в романе Джека Лондона «Мартин Иден» // Молодежь в науке: новые аргументы: сб. науч. работ VII Междунар. молодежного конкурса / отв. ред. А.В. Горбенко. Липецк, 2017. С. 218–220.
- Худякова М. В.* Роман Дж. Лондона «Мартин Иден» в зеркале современного отечественного литературоведения // Державинский форум. 2019. Том. 3, № 10. С. 78–84.
- London J.* Martin Eden // Лондон Д. Мартин Иден. На англ.яз. К.: Дніпро, 1980. 367 с. – в статье цитируется на англ. яз. по этому изданию.

WRITING TECHNIQUE IN THE NOVEL “MARTIN EDEN” BY JACK LONDON

Polina A. Martynova

Student of Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures
Perm State University
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15
p.marynova2000@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3532-776X>

Irina A. Novokreshchennykh

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department
of World Literature and Culture
Perm State University
614990, Russia, Bukirev str., 15
ira-tabunkina@mail.ru
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0877-4823>
Submitted 24.10.2021

The article is devoted to Martin Eden's writing technique. His writer's opuses were analyzed in the context of the character's dynamics. It reached the conclusions concerning the costs of writing in society, the physical and mental costs in the process of working on a piece in the absence of decent wages for labour, faith and understanding by relatives, popularity and superficial understanding of works on the part of readers focusing exceptionally on the acquired status.

Keywords: Jack London, “Martin Eden”, novel, writer's work, character.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Мартынова П. А., Новокрешиченныкх И.А. Техника писательского труда в романе Дж. Лондона «Мартин Иден» // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 112–119. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-112-119

Please cite this article in English as:

Martynova P.A., Novokreshchennykh I.A. Tekhnika pisatel'skogo truda v romane Dzh. Londona «Martin Iden» [Writing Technique in the Novel “Martin Eden” by Jack London]. Mirovaya literatura v kontekste kultury [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 13 (19), pp. 112–119. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-112-119

**IS FRENCH REVOLUTION A CATASTROPHY?
CHARLES DICKENS AND HILARY MANTEL
IN A DIALOGUE THROUGH AGES¹**

Boris M. Proskurnin

Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev Str., 15

bproskurnin@yandex.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5077-1650>

Submitted 07.10.2021

A Tale of Two Cities by Charles Dickens and *A Place of Greater Safety* by Hilary Mantel are in the centre of the essay's author's reflection. The two novels have the same topic – the French Revolution of 1789–1794; they have the same issue – the fate of humanity under very much complex revolution circumstances. While analyzing psycho- and socio-analytical approaches to depicting the Revolution and the issues it raises, its genesis, its progress, its participants, winners and victims, the essay demonstrates some obvious similarity of artistic reconstruction of a human being's fate, despite this human being's various degree of involvement into revolution process. It is the similarity of tragic coverage of such humanity phenomena as love, friendship, dignity, trust, etc. that the essay stresses. On the other hand, some fundamental peculiarities of both novelists in their depicting of the Revolution are demonstrated⁴ they are based on the differences of writers' understanding of historical novel message and, what is more, on the writers' different paradigms of reconstruction of the past: predominantly sensitive, romantic, didactic in Dickens's narrative, and realistic, sometimes deliberately impassive and documentary tone in Mantel's work. The writers' share psychological dominant is differently realized: in Dickens's novel the author voice determines the narrative development; in Mantel's – narrative polyphony dominates where the voices of the personages, documents, other cultural artifacts are equal.

Keywords: Charles Dickens, Hilary Mantel, historical novel, the French Revolution, humanity, document and imagination.

Two novels which are in the centre of reflection in the essay, *A Tale of Two Cities* (1859) by Dickens and *A Place of Greater Safety* (written in 1974–1978, published in 1992) by Mantel, are separated by a time gap of a hundred and thirteen years but are connected by the event they differently appeal to –

the French Revolution of 1789–1794, which influenced the world development for a century and more ahead. These are rather different novels in terms of dominative generic approaches to picturing France under the Revolution: Dickens's socio-historical and Mantel's psycho-historical ones. We agree with Barbara Hardy's argumentation that in his later novels 'Dickens's concern with social criticism becomes more passionate' [Hardy 1968: 15], and thus history is reconstructed in *A Tale of Two Cities* mainly through the spectrum of sharp social contrasts, emphasized by usual Dickens's symbolism and sentimentalism. Nick Rennison argues, that in *A Place of Greater Safety* Mantel's portrait of the Revolution is mostly made of the 'triangular relationship between her three main figures' (Robespierre, Danton and Desmoulins) [Rennison 2005: 120]; this relationship seems to be private, but Mantel makes of this psychologically sharpened relationship the main career of history.

In one of the final chapters of *A Place of Greater Safety*, Hilary Mantel, depicting the Jacobin terror in Paris of 1793 at its peak after the 17th of September, when the Law of Suspects was introduced, allowing for the arrest of anyone whose conduct suggested they could be supporters of tyranny and counter-revolution, gives a narrative floor to an Executioner. It should be noted that formally *A Place of Greater Safety* is written in Sie-Erzählung, but due to indirect speech we are very often, but not always as it will be in Mantel's masterpiece – Thomas Cromwell trilogy, 'inside' the character's mind; generally speaking this early Mantel's historical novel is remarkable by its narrative polyphony where among the "narrators" we see not only three main characters, that of Robespierre, Danton and Desmoulins, but their diaries, letters, secret notebooks, their women and the diaries and letters of them, many other real historical persons – Saint-Just, Fabre, Herbert, and also – court records, cuts from newspapers, pamphlets and other documents of the time. Quite often Mantel uses the form of script – with no narrator, just the phrases of personages. Due to these numerous narrators' points of view (i. e. multi-focused narrative paradigm), the novel is famous by its stylistic diversity; this 'chorus of voices' produces Mantel's famous 'flow of history' which gets its highest manifestation in the trilogy about Thomas Cromwell.

So, coming back to the fact of the Executioner's narration in the episode, one can't help being impressed by its 'business-like tone' that helps to feel the writer's tragic irony when the Executioner complains about too much work and expresses his disappointment of guillotine:

'At first they'd thought the guillotine would be a sweet, clean business, but when you have twenty, perhaps thirty heads to take off in a day, there are problems of scale. Do the powers-that-be understand just how much blood comes out of even one decapitated person? The blood ruins everything, rots

things away, especially his clothes. People down there do not realize, but he sometimes gets splashed right up to his knees' [Mantel 2010: 724]

He continues:

'The machine itself is quiet, efficient, reliable; but of course he has to pay the man who sharpens the knife. He's trying to make operation as efficient as he can, get the speed up. Fouquier² shouldn't complain. Take the Brissotins; twy one, plus the corpse, in thirty minutes flat. He couldn't spare a skilled man to time it, but he'd got a friendly spectator to stand by with his watch: just in case he heard any complaints' [Mantel 2010: 724–725]. He complains that there stopped regular audience to come 'to see skilled work'; instead 'some of these old women knitting (*italicized by me. – B.M.*) for the war effort' came, who 'have been paid to sit there' and who 'can't wait to get away and drink up the proceeds' [Mantel 2010: 725].

Anyone who has read Dickens's *A Tale of Two Cities* at this point quickly remembers Madame Defarge – symbolic image of social Nemesis, whose passionate wish for righteous retribution under revolutionary circumstances, ruining everybody and everything, very quickly turns into ominous and brutal social vendetta. 'Knitting' in the novel becomes the symbol of remembering social crimes of the rich and the powers against the poor and the humiliated, and in the end – of total terror of the mob whose inhuman instincts were awoken to reality by the Revolution. We read in Book the Second, Chapter XV, titled 'Knitting':

'Jacques', returned Defarge, drawing himself up, 'if madame my wife undertook to keep the register in her memory alone, she would not loose a word of it – not a syllable of it. Knitted, in her own stitches and her own symbols, it will always be as plain to her as the sun. Confide in Madame Defarge [Dickens 1974: 187–188].

Closer to the end, Defarge, her companion called Vengeance and many other Paris women used to sit near guillotine and to greet with a furious pleasure and another knot of their knitting any new beheaded aristocrat and counter-revolutionary. Dickens's tragical irony is obvious in Chapter XIV 'Knitting is Done', Book the Third, when Defarge's social vengeance utterly turns into animal bloodlust and is punished by her death and by rescue of the people whom she with ill enthusiasm persecuted. And it, by Dickens, meant the glory of real humanity which is above any politics, revolution and distorted justice.

This kind of intertextuality is very much notable for the novels which are artistically studying humanity examined in full by French Revolution: in the novel of Dickens it is humanity which triumphs, in the novel of Mantel – humanity which collapses. Having said that we are once more well aware of opposite approaches to the event by the writers: Dickens – with his symbolical hyperbole, melodrama, romanticism, and didactic sensibility; Mantel –

with her cumulative reconstructing of reality, when she pours on a reader the river of facts, details, archive documents, and she does it with the help of the narrative tone which Joan Smith calls 'trivialising tendency' and 'slickness'[Smith 1992]. (Smith uses the terms in a very much critical way, whereas we do not put in it so much negative content, on the contrary, we see this trivializing as the means to reconstruct the historical process in its as full as possible flowness.)

We argue that while writing historical novel and remodeling history any writer volens nolens keeps in mind his or her present day: the work of this parabola is inevitable. It is a well known fact: there were some worrisome anxieties which stimulated Dickens to start writing the novel about French Revolution and which resulted as the scenes of shocking social gap between French aristocracy and common people, the scenes of social injustice and oppression which the ruling class of France in the 1780s imposed on French peasants, workers, artisans, village and townsmen and finally – in the scenes with the flows of blood, lots of victims of the revolutionary violence, more than often innocent ones (like a little seamstress who appears in the scene of the execution of Sydney Carton and 41 more), and shocking routine of guillotine work. Though we agree with George Orwell who notes, that due to the peculiarity of Dickens's artistic method, 'even the Reign of Terror was a much smaller thing than he makes it appear' [A Tale of Two Cities 2006: 70]. In Dickens's several letters during and after the Crimean War he stressed that he was ill with political pessimism, that he was feeling England on the eve of revolutionary events, some social implosion, that England resembled France before the Revolution of 1789–1794 (see his letters to John Forster, February, 3, 1855; to John Layard, April, 10, 1855; to the Earl of Carlisle, April, 15, 1857 [The Letters of Charles Dickens 1938: 662, 651, 844]). The writer was full of worries that the things which were going on in England would bring the country to catastrophe due to mindless governing country by Tories under Lord Palmerston. Such extra-literary thoughts of the writer help to understand the tone of his sarcastic satire which Dickens pours on the pre-revolutionary French aristocracy in the first part of the novel; it is an obvious parabola: writing furiously critically about French ruling classes before July 1789, Dickens keeps in mind English ruling classes of his time. Strictly speaking, social situation in England of the late 1850s was not so poor and strikingly depressive as in the 1840s, which used to be called 'hungry forties'; here we see the work of high emotional attitude to life so much peculiar to the writer on the whole. Some critics and biographers (see [Pearson 1949]) stress that it should be considered also some family troubles which happened at that time in the life of Dickens: his separation with wife in 1857 influenced his temper

too, especially if we remember how much impulsive, impressible and nervously excitable Dickens was as a personality. To our mind we should both not exaggerate this factor and not utterly ignore it. What, we think, is directly connected in the novel with all these family troubles, is the theme of eternal loneliness and isolation, which J. Cross rightly sees in the novel and stresses [Cross 1968: 234].

This is one of the themes of *A Tale of Two Cities*; one more is that of violence as the form of retribution for all social crimes which French aristocracy committed in the years prior the 1789 Revolution. In the worldwide Dickensiana it is also well investigated fact that many ideas concerning the Revolution, its causes and effects, were inspired in the novel by Dickens's enthusiasm towards Thomas Carlyle's French Revolution (1837; revised edition of 1857). Dickens's treatment of this event as the manifestation of revolutionary violence as social revenge has some essential roots in the book of Carlyle which the writer, by his own words, 're-read 550 times'. Though, *A Tale of Two Cities* is an artistic work and it does not just retell Carlyle's book; what is more, Dickens argues with Carlyle when he shows the fall of Bastille and stresses, by means of the mass scenes, that it was people but not heroes who captured Bastille and started the Revolution. It is worth looking at the symbolical title of the chapter of the Bastille fall – The Sea Still Rises; 'the sea' here is, no doubt, the common people of France and its social rage.

The first part of the novel is well documented, and it is closer to a classical ('walterscottlike') historical novel than the second part which is closer to a romantic thriller where love and self-sacrifice collide with blind rage and vengeance, which, by Dickens, symbolize the French Revolution. As we have already stressed, the writer sees his novel as a warning to the powerful of his time. Just look at the first passage of the novel, a sort of poem in prose of which Dickens was a great master:

'It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way – in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only' [Dickens 1974: 25].

Dickens obviously links two historical periods – that of pre-revolutionary and revolutionary France and England of the middle of the 19th century, and for making this similarity more visually impressive he uses disturbing symbols and epitomes which aim to awaken awareness of England being on the

edge of the political and social abyss: think of the flows of red wine which spread out along the street in Faubourg Saint Antoine or the stones of the Evremonde Castle. The novel, among some other meanings, has such a title because of these ideas of caveat, and at the same time, especially closer to the end, when ‘fire rises’ and ‘storm rages’ (using the words of the titles of the chapters in Dickens’s novel to describe the Revolution of the time of Jacobin terror), London in contrast to Paris seems a land of peace, comfort and rescue.

Barbara Hardy in one of her books on Dickens writes that the novelist was not an exception in such sort of thinking; by her, in England of the time there was ‘the genuine fear of revolution’, and she asserts that in this respect it was no wonder that the image of Madame Defarge stands as ‘another symbol of ominous futurity’ [Hardy 1968: 29]. The critic means here that Dickens understands the main function of this very novel as social warning. We think, it explains the growing symbolism and sensitivity as the story progresses; just in this plane it is necessary to see Carton’s self-sacrifice; and it is not only personal atonement due to love, but a symbol of higher social strata penance.

Hilary Mantel in *A Place of Greater Safety*, goes much further in using documents and documental evidences than Dickens in the first part of his novel: she ‘allows’ documents to have equal narrative rights (voices) with the voices of the people who were leaders of the revolution or just participated in the events on both sides of the historical barricades. Tom Chadwick rightly stresses that documents, historical facts and details researched by Mantel in archives of various kinds, ‘do not simply figure in the novel as the source for Mantel’s fiction’, they ‘not only record but actively produces history’ [Chadwick 2020: 165]. We can definitely say that, despite the fact of writing her novel when the idea of post-modernist historiographical novel, advanced by Linda Hutcheon in 1988 in her *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, had been just in progress of formulating, and the first metafictional historiographical novel in English literature had been already written by John Fowles – *The French Lieutenant’s Woman* (1969), Mantel avoids many postmodernist tricks of reconstructing history: in her novel there are no narrative as a game with readers; intentional revealing all the narrative ‘seams’; forcing readers to think that there is no history, there are just subjective stories (narratives) about the past, unreliable but sincere and emotionally true; suggesting that readers may construct their own ‘history’. Mantel was (and is) preoccupied with the idea of the life-like narrative as it was in pre-postmodern historical novels: she avoids depicting the past as ‘vast collection of images, a multitudinous photographic simulacrum’, as Frederik Jameson puts it when describing postmodern historical novel (cit. from [Wallace 2005: 204]). As for the ‘choir of narrative voices’ we spoke about in the beginning of the essay, in Mantel’s novel it is not just a puzzle playfully set of numerous

subjective interpretations of the historical event, but an organic wholeness of the reconstructed epoch, and this unity is not static but movable and incomplete, it is, as Irina Kabanova asserts in her essay, ‘the unity of documental facts of private and everyday life of the epoch and fictional motivation of the characters – both real and imaginative – actions’ [Кабанова 2021: 330]. Mantel, figuratively speaking, directs her rich imagination into the ‘white space’ which objectively exists between documentary evidence and the real historical person whom this evidence belongs to or who produces this document (see about it in more details [Kabanova 2021: 330, 336–338]). Mantel once said: ‘I like to be free to tuck among facts, to combine them as I wish’ [Mantel 2012]. Stephanie Merritt once wrote about Mantel’s method of working with historical facts registered in the records to which the writer addresses: ‘Historical fact’ is an ambiguous term. We can point to certain events taking place on certain dates – though the further back you go, the more even the dates are open to doubt – but we often don’t know what was said off the record, or how the principal players behaved when the chroniclers looked away’ [Merritt 2014].

We agree with the critics who argue that in *A Place of Greater Safety* Mantel opens the theme which she remarkably develops later in her trilogy about Thomas Cromwell: the way to the power of the persons whom it was closed because of the social norms of the epoch [Кабанова 2021: 331]. In this novel she develops the theme when reconstructing the lives of Desmoulins, Robespierre and Danton – the leaders of the French Revolution, who are triumphant at the start of the Revolution, whose fates are to prove the main slogan of the Revolution – *liberté, égalité, fraternité* and who, in four years, become the victims of the Terror which they themselves proclaim as the only instrument to defend the Revolution and bring France to total happiness. On the one hand, it is the story about these three men, but on the other hand, it is a story about catastrophe of humanity at the moment when the events which originally had a very noble goal take the direction opposite it. Mantel, having started her narration about the lives and fates of these three characters in traditional pattern of *Bildung*, ends it with depicting the tragedy of ruined not exactly the great goal but sincere and very warm friendship, humane closeness (especially between Robespierre and Desmoulins), compassion, care, liking, empathy, affection to name a few ‘shades’ of deep friendship of these three (even the rivalry of Robespierre and Danton blends in this paradigm of the collapse of real humanity under the pressure of those elemental ruthless phenomena caused by Revolution. *A Place of Greater Safety* is a novel about catastrophe of persons who at some moment becomes fanatics of an idea, and sees nothing but it, who is ready to sacrifice friends and close people for the glory of the idea. In this respect Mantel echoes Dickens.

Mantel devotes much of the narrative to the episodes of almost fatherly feelings which Robespierre had at his teens taking care of small Desmoulins; Mantel also shows passionate feelings which the latter had towards his older friend, and stresses that at many moments of difficulty and doubts Desmoulins addressed Robespierre – both in early years of their friendship and especially during the turbulent times of the Revolution. For example, not long before the arrest of Desmoulins by the order of his closest friend, a talk happens between them; by Mantel fictitious depiction (it is a fictitious moment, based on many solid evidence of some special closeness of Desmoulins and Robespierre obvious in their letters and entries in their diaries) Desmoulins asks in despair:

‘What did we have the Revolution for? I thought it was so that we could speak out against oppression. I thought it was to free us from tyranny. But this is tyranny. Show me a worse one in the history of the world. People have killed for power and greed and delight in blood but show me another dictatorship that kills with efficiency and delights in virtue and flourishes its abstractions over open graves. We say that everything we do is to preserve the Revolution, but the Revolution is no more than an animated corpse’

Robespierre would not look at him; but without doing so, he reached out for his arm. ‘Everything you say is true’, he whispered” [Mantel 2010: 772–773].

The suggestion of Desmoulins, who in the end of the novel painfully beholds their fallacy in choosing the ways of Revolution, to set Committee of Mercy to replace Committee of Public Safety – the organ, which is in charge of all mounting killings, seems possible to find a response in the soul of Robespierre but Maximilien is already so much captured by his idea of bring all to the glory of happiness that any worries if it is right, even if these are worries of the dearest friend, are at least influences of bad people (‘Camille is a spoiled child’ [Mantel 2020: 792]) and at the most – counter-Revolution. At the meeting in Jacobin Club to discuss Desmoulins’s pamphlets against the excesses of the Terror which become the grounds to accuse Desmoulins in counter-revolutionary activities Robespierre practically takes his words back suggesting that Camille could write these pamphlets at the dictation of some people and, thus, betrays the old friendship; ideology wins over humanity, and it is the final mark of his collapse as a human being.

One can’t help noticing how much resonate the endings of the novels of Dickens and Mantel: both Sydney Carton and Camille Desmoulins in the end moves into the eternal light which Desmoulins sees over the bent head of some girl opposite the guillotine, Sydney Carton meets his death with enlightened face, ‘sublime and prophetic’ [Dickens 1974: 383]. The idea of this eter-

nal light will be used by Hilary Mantel in the final scene of the Thomas Cromwell trilogy too. To many extents, it is not only the moment of death acceptance as an inevitability and anticipation of liberation off all earthly hardships and vanity in the face of Eternity. It is the moment of the introduction of the hero into eternal light, aka context, of Great History; it is the recognition of the belonging of the hero's deeds to Eternity, inaccessible to those alive.

Summing up, we have once again to say that despite considerable time gap between both writers and the novels we have been reflexing on; despite the fact that much have been changed in estimation and understanding of the French Revolution during a hundred and thirteen years which lay between the two novels; even taking into consideration how much historical novel as a genre has changed; and the last, but not the least, being very well aware of the peculiarities of the writers' realisms and their ways of reconstructing of the past – very much different and not at all alike, there is one moment strikingly common; the writers' concern about the fate of humanity under hard, cruel and even catastrophic challenges any revolution brings in. It is supra-historical value of humanism that unites so much different approaches to the same grandeur historical event which we see and high artistic levels of which we celebrate in our reflection.

Footnotes

¹ The essay is based on the paper read by the author at the International conference of Historical Fiction Research Network, 18 – 20 February, 2021.

² Antoine Quentin Fouquier de Tinville (10 June 1746 – 7 May 1795) was a French prosecutor during the Revolution and Reign of Terror periods.

References

Кабанова И. В. Чистое сияние прошлого»: исторический роман Хилари Мантел // Два века английского романа. Коллективная монография. К 70-летию профессора Б. М. Проскурнина. СПб.: Маматов, 2021. С. 325–347.

Chadwick T. 'Documentary Evidence': Archival Agency in Hilary Mantel's 'A Place of Greater Safety' // Literature. Interpretation. Theory. 2020. Vol. 31. № 2. P. 165–181.

Cross J. 'A Tale of Two Cities' // Dyson A.E. Modern Judgements. London: Macmillan, 1970. P. 233–241.

Dickens Ch. A Tale of Two Cities. Moscow: Progress Publishers, 1974. 415 p.

Hardy B. Dickens. The Later Novels. London: Longman, 1968. 60 p.

The Letters of Charles Dickens [The Nonesuch Dickens]. In three volumes / edited by V. Dexter. London: Bloomsbury, 1938. Vol. II. 898 p.

Mantel H. A Place of Greater Safety. London: Fourth Estate, 2010. 873 p.

Mantel H. I Met a Man Who Wasn't There: Lecture // The Huntington. 19.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kEXatV1hqZo> (last accessed: 20.09.2021).

Merritt S. How True Should Historical Fiction Be? // The Guardian. Wednesday, March, 19, 2014. URL: <https://www.theguardian.com> (last accessed: 10.09.2021)

Pearson H. Dickens His Character, Comedy and Career. London: Methuen, 1949. 365 p.

Rennison N. Contemporary British Novelists. London; New York: Routledge, 2005. XV; 195 p.

Smith J. The Rough and Tumbril of History: 'A Place of Greater Safety' – Hilary Mantel. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review-the-rough-and-tumbril-of-history-a-place-of-greater-safety-hilary-mantel-viking-pounds-15-99-1549781.html> (last accessed: 22.09.2021).

A Tale of Two Cities. A Sourcebook / edited by Ruth Glancy. London and New York: Routledge, 2006. 192 p.

Wallace D. The Woman's Historical Novel: British Women Writers. 1900 – 2000. New York: Palgrave, Macmillan, 2005. 298 p.

ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ – КАТАСТРОФА? ДИАЛОГ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА И ХИЛАРИ МАНТЕЛ ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЯ

Борис Михайлович Проскурнин

д. филол. н., профессор, зав. кафедрой мировой литературы и культуры
Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15
bproskurnin@yandex.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5077-1650>

Статья поступила в редакцию 07.10.2021

В статье рассматриваются два романа – «Повесть о двух городах» Чарльза Диккенса и «Место большей безопасности» Хилари Мантел, которые объединяют одна тема – Французская революция 1789–1794 гг., и одна проблема – судьба человечности в революционной ситуации. В ходе анализа большей частью нравственно-психологического и социо-аналитического подходов писателей к проблемно-тематическому срезу изображении революции, породивших ее обстоятельств, ее протекания, участников и жертв демонстрируется, с одной стороны, совпадение осмысления Диккенсом и Мантел судьбы человека, независимо от степени вовлеченности в события, сходство в трагическом освещении гуманизма и таких его проявлений, как любовь, дружба, честность, благородство, доверие. С другой стороны, подчеркиваются многие особенности воссозданных на страницах романа картин революции, которые связаны с различным пониманием задач исторического романа и с различием художественных доминант реконструкции исторического прошлого – эмоционально-романтического и дидактико-сентиментального мировоспроизведения у Диккенса и жесткого

реалистико-документального у Мантел. При этом общая психолого-аналитическая направленность повествования реализована по-разному: в романе Диккенса при помощи доминанты авторского голоса, в романе Мантел – при помощи многоголосия, в котором равноправны голоса действующих лиц, документов разного типа, культурем времени артефактов.

Ключевые слова: Чарльз Диккенс, Хилари Мантел, исторический роман, Французская революция, гуманность, документ, воображение.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Proskurnin B. M. Is French Revolution a Catastrophy? Charles Dickens and Hilary Mantel in a Dialogue Through Ages // Мировая литература в контексте культуры. 2021. № 13 (19). С. 120–130. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-120-130

Please cite this article in English as:

Proskurnin B. M. Is French Revolution a Catastrophy? Charles Dickens and Hilary Mantel in a Dialogue Through Ages. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 13 (19). pp. 120–130. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-120-130

КНИЖКИ С КАРТИНКАМИ ДЛЯ ВСЕХ ВОЗРАСТОВ: АНГЛИЙСКИЙ ОБРАЗЕЦ КОНЦА XX В.

Ася Георгиевна Рогова

к. филол. н, доцент кафедры английского языка в сфере филологии и искусств,
факультет иностранных языков

Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

a.rogova@spbu.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8235-5504>

Статья поступила в редакцию 28.10.2021

Статья посвящена одному из замечательных образцов английской книжки с картинками конца XX в. для всех возрастов. В соответствии с традицией рождественских изданий, предназначенных для развлечения в дни праздников, она представляет занимательную для взрослых и детей историю, основанную на широко известной колядке «12 дней Рождества». Результат сотрудничества известного историка Дж. Дж. Нориджа и легендарного художника-иллюстратора детских книг К. Блэйка – уникальный экфрасистический феномен, в котором иллюстрации и текст могут прочитываться как история независимо друг от друга, но вместе создают особую атмосферу книжки с картинками для всех возрастов.

Ключевые слова: книжка с картинками для детей и взрослых, английская рождественская подарочная книжка, английская иллюстрация XX в., экфрасис, Джон Джулиус Норидж, Квентин Блэйк, «12 дней Рождества».

Со времени выделения книжек с картинками как книжек для детей и оформления детской литературы постоянно возникал вопрос о том, как создать книжку с картинками для всех возрастов и можно ли её создать. Не будет ли это просто детская книжка, которую просматривают из любопытства или педагогической надобности взрослые? Или не совсем доступная для понимания, но притягательная для детей своими иллюстрациями взрослая книга?

Книжки с картинками до конца 90-х гг. не рассматривали среди «кроссоверов», хотя уже в начале десятилетия признавали их жанровую емкость, всеохватность, размывание границ [Wall 1991; Ewers 2009]; хотя художники-авторы таких книг многие годы апеллировали одновременно и ко взрослой, и к детской аудитории; хотя по своей природе именно

книжки с картинками, как никакие другие (как отмечает в своих исследованиях автор первой обобщающей монографии на эту тему С. Л. Бекетт, [Beckett, 2012: 2; The Routledge Companion to Picturebooks 2018: 209]), могут быть предназначены одновременно для всех возрастов.

Итак, книжку с картинками для всех возрастов создать можно. Не только потому, что дуалистическая природа жанра позволяет одновременно рассказать две истории разного уровня доступности [Wolfenbarger 2007]. И не только потому, что сложные взаимоотношения текста и изображений, создающие комплекс семиотических кодов, требующих распознавания и интерпретации, подразумевают апелляцию ко взрослому [Митчел У. в Nodelman 2018: 130, 136]. Ведь мы улавливаем лишь часть смыслов в соответствии с мерой своей осведомленности. Соответственно, и ребенок идентифицирует некоторые из них, а взаимное пояснение, выполняемое текстом и изображениями (или визуальным текстом) будет тому способствовать.

Книжку для всех возрастов можно и нужно создавать вопреки разнице в восприятии взрослых и детей, основанной на соотношении интеллектуального и эмоционального познания и наслаждения. Когда эту разницу удастся нивелировать, и для взрослого становится более актуальным эмоциональное восприятие, а интеллектуальное (передача информации и её соотношение с имеющимися знаниями и опытом) отодвигается на второй план, это происходит наиболее удачно. Тогда их восприятие приближается к детскому естественному [Ibidem], интуитивному, открытому ещё романтиками и канонизированному в «фокусирующихся на бессознательных значениях визуальных образов психоаналитических теориях (Фрейд, Юнг)» [Ibid.:136]; при котором снижение доминирования текста и стремления к информации, её анализу и использованию ведёт к уменьшению ограниченности восприятия, к более широкому взгляду на вещи. И, соответственно, дает возможность «прочитать другие значения через заложенный в изображении семиотический код» [Ibid.: 136], критически осмыслить произведения искусства и «заново открыть мир вместе с детьми», «пробудить фантазию», «взглянуть на свои проблемы со стороны и найти их решения, представленные в простой и наглядной форме» [Рогова 2020: 111].

Когда подобное восприятие становится возможным? Какая тема книги и какие иллюстрации могут этому способствовать? Насколько глубоким должно быть взаимодействие (взаимопроникновение) авторов?

Наилучшая ситуация, позволяющая взрослому легче всего абстрагироваться, почти что почувствовать себя ребёнком – ситуация праздника, игры, бесшабашного веселья, открытости, дурачества. Соответствующая ей тема, знакомая и актуальная для любого возраста, будет

должным образом стимулировать восприятие. Равно как и изображения, всегда с наименьшими трудностями вовлекающие и взрослых, и детей – отличающиеся упрощением и преувеличением, близкие к детским, карикатурные, стилизованные. Для выстраивания связей и смыслов, благодаря которым получается целое книжки с картинками, взаимодействие авторов обязательно и очень важно. Причем роль художника здесь отнюдь не является второстепенной. Как и любой автор экфрасиса, он и ограничен содержанием передаваемого произведения (должен постичь и пояснить его), и самостоятелен в самовыражении, в размышлении о нем, в соавторстве.

Проиллюстрируем сказанное на примере произведения английской литературы, в котором очень удачно реализовались все обозначенные условия. Современное, созданное лишь в самом конце прошлого века, оно глубоко связано с традициями английского Рождества, чтения в праздники, красиво оформленных рождественских подарочных изданий¹ и с традицией английской иллюстрации.

Автор текста – дипломат, историк, писатель, человек наделенный необыкновенным чувством юмора и наблюдательностью, Джон Джулиус Норидж (John Julius Cooper, 2nd Viscount Norwich, 1929–2018), вероятно осознавая необходимость отвлечения, игры, праздника в полной сложности и проблем жизни своих современников, более сорока лет писал для друзей к Рождеству маленькие развлекательные книжечки. Эти сборники (наблюдений, цитат, стихов, палиндромов, острот) он почти неизменно называл «рождественскими хлопущками» («Christmas Cracker»)², подчеркивая их содержание, предназначение и связь с традицией празднования английского Рождества, неотъемлемой частью которой они сами становились после публикации.

Замечательная составляющая этой череды «традиционных хлопущек», но отличающаяся по своему названию и содержанию – «12 Дней Рождества» («The 12 Days of Christmas», 1998). В ее основу, как сразу становится ясно из названия любому англичанину от мала до велика, положена одна из наиболее известных колядок (содержит перечисление с повтором подарков, полученных от кого-то по-настоящему любимого в течение 12 дней святок³), часто варьируемая на разные лады при вокальном исполнении⁴ и в разнообразных книжках, преимущественно детских. Видя это название, написанное крупными разноцветными буквами⁵, как будто ребенком в поздравительной открытке, читатели всех возрастов ожидают сезонного сюрприза и развлечения, удовольствие от которых могут разделить с близкими в семейный праздник. Имена автора и художника, написанные имитирующим их почерк курсивом, как рамка обрамляют страницу сверху и снизу, задают неформальный тон

предстоящего общения. Скорее всего взрослым знакомы оба автора (если нет, то сведения о них будут обнаружены на заднем клапане суперобложки), а детям – любимый иллюстратор поколений английских ребят, такой знакомый по картинкам в книжках Р. Даля и в его собственных (бессловесных), первый английский детский лауреат (1999) и обладатель медали Кальдекотта сэр Квентин Блэйк (род. 1932). Если они не вспомнят имя, то сразу узнают его рисунок, его стиль – игровой, как детский, но ироничный, высвечивающий особенности людей и ситуаций – по иллюстрации на обложке, своего рода краткой аннотации, которую может декодировать даже не научившийся читать самостоятельно. Стилизованному карикатурному портрету девушки, отвлекающейся от письма (изображена с листом бумаги и ручкой) и с удивлением смотрящей на птичку, сидящую на верхушке грушевого дерева. Все умеющие читать прочтут скромный подзаголовок – переписка – в квадратных скобках. Законный интерес к тому, как история завершится, удовлетворяет последняя страница обложки, в середине которой поместилось маленькое грушевое дерево с опадающими листьями и плодами (оно же украшает последнюю страницу книги и лаконично оформленный переплет) – образ, символизирующий конец и замещающий слово «КОНЕЦ», которое часто пишут в детских книжках. Итак, суперобложка содержит практически исчерпывающую информацию о книге и ее предполагаемой аудитории, задает тон интерпретационного прочтения. Полностью или частично декодировав ее, любой читатель поймет, что его ожидает интересная, ироничная, остроумная, вероятно курьезная история. Элегантный светлый тон (для взрослых это цвет шампанского) суперобложки и текстильного переплета с золотым теснением подарочного издания⁶ в сочетании с нежно-сиреневым цветом форзацев создаст ощущение легкости и праздника.

Официальные сведения о публикации не вторгаются в повествование. Они вынесены на оборот авантитула (а не титула). На титуле (как принято в детских книжках) помимо названия и имен авторов (копируются в варианте обложки) появляется лишь логотип издательства. Оформление авантитула – более лаконичный повтор первой и последней страниц обложки: написанное курсивом (как будто от руки – намек на частную историю) полное название и виньетка (маленький дубль двух элементов иллюстрации – опавших с дерева листа и груши) – подтверждает, что перед нами подарочное издание и издание для детей. Об этом свидетельствует и традиционное число страниц книги (32) и отсутствие их нумерации.

Какую же историю рассказывают Дж. Норидж и К. Блэйк своей разнообразной аудитории? Из рассмотренного выше паратекста и содержащихся в нем отсылок к перитексту очевидно, что речь пойдет о частной переписке, что ведет с кем-то одна девушка, происходящей в святки, связанной с колядкой и сопровождающейся озорными иллюстрациями К. Блэйка. Из текстовой аннотации на переднем клапане суперобложки даже известно, что это «ежедневные благодарственные послания одной все более ошеломленной английской девушки ее не появляющемуся на страницах поклоннику» после получения названных в колядке подарков. На стыке реальности и абсурда этой ситуации, как в сказке, где всегда есть место фантазии и волшебству, рождается история для детей и взрослых, объединённых особой атмосферой Рождества, любви к необычному и красивым картинкам.

Реальность соблюдения правил поведения в форме своевременного выражения письменной благодарности за подарки, даже совершенно неуместные и навязчивые (тема актуальная в праздничные дни, как показывает, немного утрируя для наглядности и развлечения, Норидж), и похвального стремления воспитанной молодой особы вопреки всему сдерживать бурные эмоции вызывает доверие и представляет обучающий пример для детей разного возраста и некоторых взрослых. Учитывая последствия поступления подарков (вплоть до порчи имущества, госпитализации матери девушки и нарушения общественного порядка), изменение настроения героини от любви, восхищения и благодарности до удивления, разочарования, и полного неприятия (последнее письмо написано ее адвокатом, грозящим поклоннику судом за продолжение преследований, и свидетельствует об окончательном разрыве отношений), отразившееся в изменении объема, стиля, тональности, лексики, форм обращения, прощания и благодарности в письмах, вполне оправдано.

Одновременно автор не ограничивает фантазию и не забывает об удовольствии читателей, которых (вне зависимости от возраста и жизненного опыта, хотя и в разной степени) должен потрясти и позабавить абсурдный вариант получения в подарок всего перечисленного в колядке. Он позволяет Дж. Нориджу, проявляя замечательное чувство юмора, подтрунивать над типично английской упорядоченностью жизни, следованием традициям, соблюдением ритуалов, в том числе в письмах и во взаимоотношениях, которые, как показано в его милой пародии, не выдерживают испытания подарками.

В этой тональности выдержаны иллюстрации К. Блэйка⁷. Он ошеломляет и развлекает, дразнит и изображает то, что описано Дж. Нориджем, уделяя большое внимание выразительности, языку тела.

Художник играет на контрасте – противопоставляет увеличивающиеся по мере поступления назойливых подарков и напоминающие о сезонном веселье, о празднике Йоль яркость красок, движение, напор, шум, хаос размеренной, упорядоченной жизни девушки благородного происхождения, традиционности ее воспитания, поведения, проявляющихся в сдержанности ее писем. Это подчеркивает и неизменный цвет платья героини (традиционно и для детских книжек – позволяет выделять героя) приглушенного тона фиолетово-сиреновой гаммы – отсылка к цветам монархии и исконно дорогому варианту окраски, а также ироничный намек на не сохраненную ею в связи с подарками любовь (сиреневый цвет ассоциируют с верностью) и на то состояние, до которого они ее довели (вспомним английское идиоматическое выражение «to be purple with rage»). В этом контексте обретает дополнительный смысл и сочетающийся с платьем главной героини цвет форзацев.

Парад наступающих, теснящих и вытесняющих героиню из ее владений (со страниц) подарков (на 8-м развороте (С 4, Р 2) – видна лишь часть ее сбигающей и со страхом оборачивающейся к преследующим дояркам фигуры) отражен в последовательном расширении занимаемого изображением места (№4–8: 28.12–01.01, С 2, Р 2; С 3–4), поглощении (даже пространство смежных внутренних полей и прошивки, преодолеваемых как физические преграды и социальные барьеры (№ 6–8: 30.12–01.01, С 3, Р 2; С 4; С 6)) целого разворота⁸, до почти полного исчезновения белого пространства, полей (максимальных пока сохраняются теплые чувства: № 1–2: 25–26.01, С 1; №3: 27.01, С 2, Р 1) и появления дополнительных разворотов без текста, заполненных находящимися в движении подарками (№ 9: 02.01, С 5, Р 2; № 12: 05.01, С 7, Р 2). Иллюстрация 9-го письма (02.01, С 5) подчеркивает, замечательно используя пространство двух разворотов для противопоставления двух миров, ключевое значение эпизода в развитии истории и состояния героини (уже не уверенной и в сохранении дружбы!), чье чувство достоинства и благопристойности подверглось испытанию при появлении в ее саду «9 танцующих леди». Первый представляет полный условностей, благопристойный, скучный, тихий мир (строгость тонов, линий, пространство белой бумаги, поля) девушки, которая во все более нарастающем страхе смотрит из окна. Второй – видимую героине из окна лужайку, по которой скачут в странном танце «бесстыдные развязные девицы», как их характеризует героиня. (Лексика выразительная («shameless hussies with nothing on but their lipstick»), однако, допустимая для детской аудитории). Ему подобный, только более насыщенный, представляющий необузданную карнавальную пляску всех подарков,

акцентируемую противопоставлением официальному стилю конторы и письма адвоката, появляется в конце книги (С 7).

Традиционное изображение сада и добавление там животных (как например, на марках Соединенного Королевства) привело бы к созданию обучающих счету картинок для самых маленьких. Квентин Блэйк за счёт карикатурного динамичного изображения на белом фоне, полостных иллюстраций навывлет вовлекает в действие читателя любого возраста, передает возникающие эмоции, беспорядок, неразбериху. Его хулиганский стиль рисования снимает ограничения свободы и выражает потребности и маленьких, и давно выросших детей. Сколь многих упрекали в детстве родители в калекании, малевании, несоблюдении правил, отсутствии стремления к чистоте, красоте и аккуратности, забывая о главном – о выразительности!

Заданная автором дискретность повествования позволила проиллюстрировать каждый эпизод, выполнить условие жанра книжки с картинками – наличие полного визуального повествования. Создав при выполнении своей экфрастической задачи эту последовательность изображений, выбрав вариант оформления страниц, художник познает текст, задает ритм повествования, делает акценты и в первую очередь оказывает влияние на читателя, открывшего книгу. Определяя связи с текстом и учитывая его особенности, смысловые и визуальные, вовлекает его в свою игру, интегрирует в проект, называемый книжкой с картинками. Например, выявив, что эпизоды перемежаются по выражаемым ими эмоциям, он соединяет их в пары (С2, С3, С4), достигая симметрии расположения эпизодов в книге, иллюстраций и текстов (*verso* – в ситуации более приемлемой и спокойной, *recto* – при большей опасности, удивлении [The Routledge Companion to Picturebooks 2018: 29]) по разворотам. Состоящие из 3–10 строк и расположенные на разворотах всегда отдельно от иллюстрации на белом поле печатные тексты писем (наименование прибывшего подарка, его действий и эмоции от него) выделяются черно-белой строгостью и обрамляют эпизоды, играют роль описания изображения в картинной галерее. Связь текста с изображениями закрепляется буквицами, раскрашенными (как при оформлении детских сказок и историй) в соответствии с тоном писем и выражаемыми в них чувствами и определяющими настроение разворотов. Написанные от руки даты и подписи легко воспринимаются вместе с изображением и передают суть происходящего и без участия текста.

Итак, можно сказать, что автор представил взгляд на происходящее взрослого человека, а художник – ребёнка, словно предлагая прочесть их истории по отдельности. Однако окончательный результат, более

драматичный, чем его составляющие – это текст Нориджа в интерпретации Блэйка: наложение смыслов, значений и визуальности – своего рода витраж.

Примечания

¹ В Англии традиция красиво оформленных подарочных изданий, сулящих развлечение в праздничные дни, относится к началу XIX в. С конца 60–70-х гг. с развитием торговли, печати и искусства иллюстрации такие издания стали более популярны и их печатали в основном к Рождеству. С начала 80-х гг. среди них преобладали книжки для детей [Lundin 1994: 35–36].

² Рождественская хлопушка (контейнер в виде большой ярко раскрашенной конфеты, в который сначала помещали конфеты, позднее сувенир, а также пожелания/предсказания, бумажную корону и механизм для создания хлопка), изобретенная в 1847 г. кондитером Т. Смитом в рекламных целях, стала традиционной развлекательной составляющей рождественского обеда. Чаще её взрывали вдвоём, что было гораздо интереснее.

³ Изображение суперобложки доступно на продающих книги сайтах, текст – URL: https://www.monologues.co.uk/Parodies/Twelve_Days_Correspondence.htm (дата обращения: 21.01.2021).

⁴ Версий происхождения ее содержания: игровое наследие замещенного христианскими святками древнегерманского праздника «Йоль» («Yule»), песня плодородия, зашифрованный в читалке католический катехизис.

⁵ Есть многочисленные классические и популярные варианты исполнения, пародии. Одна из наиболее ярких злободневных вариаций 2020 г. на тему препровождения времени в святки в условиях локдауна в связи с эпидемией COVID-19, позабавившая и взрослых, и детей – «The 12 Days of Quarantine». URL: <https://youtu.be/NYFpugeUso8> (дата обращения: 25.12.2020)

⁶ Варианты оформления обложки других изданий (красная/зеленая рамка на белом фоне, более насыщенная персонажами иллюстрация) соответствуют яркости сезона и содержания, воспринимаются как обложки книжки для детей.

⁷ Для иллюстрации расположения графики и текста в конце статьи помещен блок черно-белых изображений основных разворотов книги (без конечного). Ссылки на них в тексте в круглых скобках: буквы «С» и «Р» с цифрами после них – № строки и разворота, иногда сопровождаются № письма и его датой.

⁸ Только первому подарку посвящена одна страница (важная, gesto после титула), но и здесь изображение превалирует (С 1, Р 1) – свидетельство того, что перед нами книжка с картинками и что изображаемое явилось побудительным мотивом для создания текста.

Список литературы

Рогова А. Г. Книжки с картинками: из истории появления и развития // Мировая литература в контексте культуры. Вып. 11. Перм. гос. нац. иссл. ун-т. Пермь: ПГНИУ, 2020. С. 111–117.

Beckett S.L. Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages. New York & London: Routledge, 2012. 398 p.

Ewers H. H. Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches Children's Literature and Culture. Taylor & Francis, Routledge, 2009. 196 p.

Lundin A. H. Victorian Horizons: The Reception of Children's Books in England and America, 1880-1900 // The Library Quarterly: Information, Community, Policy. 1994. Vol. 64. Issue 1. Jan. P. 30–59.

Nodelman P. Touching Art: The Art Museum as a Picture Book, and the Picture Book as Art // Journal of Literary Education. 2018. # 1. P. 6–25.

Norwich J. J. The Twelve Days of Christmas (Correspondence). Ill. by Q. Blake. London: Doubleday, 1998. 32 p.

The Routledge Companion to Picturebooks / ed. by B. Kèummerling-Meibauer. Abingdon, Oxon, New York: Routledge, 2018. 525 p.

Wall B. The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction. London: Macmillan. 1991. 292 p.

Wolfenbarger C. D., Sipe L. A. Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks // Language Arts. Vol. 83. # 3 Jan. 2007, P.273–280.

PICTUREBOOKS FOR ALL AGES: A LATE XX-TH CENTURY ENGLISH EXAMPLE

Asya G Rogova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of English in Philology and Arts

Faculty of Foreign Languages

Saint-Petersburg State University

199034, Russia, Saint-Petersburg, Universitetskaja nab. 7/9

a.rogova@spbu.ru

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8235-5504>

Submitted 28.10.2021

The article is devoted to one of the wonderful examples of the late XX-th century English picturebook for old and young. In keeping with the tradition of Christmas editions for holiday entertainment, it presents an amusing story for adults and children, based on the well-known carol «The Twelve Days of Christmas». The collaboration between renowned historian J.J. Norwich and legendary children's book illustrator Sir Quentin Blake resulted in a unique ekphrastic phenomenon, in which illustrations and

text can be independently read as a story, while together they create a special atmosphere of an all-ages picturebook.

Keywords: Picture books, picturebooks for young and old, English Christmas gift book, XX-th century English illustration, ekphrasis, John Julius Norwich, Quentin Blake.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Рогова А. Г. Книжки с картинками для всех возрастов: английский образец конца XX в. // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. № 13 (19). С. 131–141. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-131-141

Please cite this article in English as:

Rogova A. G. Knizhki s kartinkami dlya vsekh vozrastov: anglijskiy obrazets konca XX v. [Picturebooks for All Ages: A Late XX-th Century English Example]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture], 2021, issue 13 (19), pp. C. 131–141. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-131-141

Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры**» зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского государственного национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайтах:

<http://press.psu.ru/index.php/mir/index>, www.psu.ru и в системе РИНЦ.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1–6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлегией. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом 14000–20000 п.з., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами, должны поступить по электронному адресу worldlit@mail.ru. Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи, ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, ORCHID ID, аннотация статьи (10 строк), ключевые слова (5–7) должны подаваться **одновременно** на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord 2003. Формат листа – А5. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1.25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта – 10 кегль. Интервал одинарный.

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *type* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996: 197].

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд.172. Тел. (342) 2396290

Научное издание

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 13 (19)

Корректор *И. Б. Андреева*

Подписано в печать 20.12.2021. Выход в свет 28.12.2021
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 8,31. Тираж 100 экз. Заказ 186

Материалы печатаются в авторской редакции

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета.
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15
Тел.: (342) 239-66-36

Типография ПГНИУ.
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

Цена свободная