

**БЕЛОРУССКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ**
*КАФЕДРА ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ*

**BELARUSIAN
STATE
UNIVERSITY**

**PHILOLOGICAL
FACULTY**
*FOREIGN LITERATURE
DEPARTMENT*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИССЛЕДОВАНИЯ
АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУР**

Международный сборник научных статей

Основан в 2003 году

ВЫПУСК 7

КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ

Минск
2008

УДК [821.111. + 821.111(73)]. 09 (082)

ББК 83.3 (4Вел) +83.3 (7)

Рекомендовано

Ученым советом филологического факультета

Белорусского государственного университета

(протокол № от)

Редакционная коллегия:

канд. филол. наук, доцент А. М. Бутырчик;

канд. филол. наук, доцент Н. С. Поваляева;

канд. филол. наук, доцент В. В. Халипов;

Е. С. Матиевская, М. И. Шадурский,

А. В. Янкута.

Под общей редакцией А. М. Бутырчик

Рецензенты:

д-р филол. наук, зав. каф. рус. и зарубеж. лит. БГПУ Т. Е. Комаровская;

канд. филол. наук, зав. каф. зарубеж. лит. МГЛУ Ю. В. Стулов

Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур: междунар. сб. науч. ст. Вып. 7. Классики и современники / ред.: А.М. Бутырчик, Н.С. Поваляева, В. В. Халипов и др. Отв. редактор А. М. Бутырчик. – Минск: ..., 2008.

ISBN

УДК [821.111. + 821.111(73)]. 09 (082)

ББК 83.3 (4Вел) +83.3 (7)

СОДЕРЖАНИЕ

ПРАДМОВА

КЛАССИКИ

Михаил Шарыхин

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА «АНГЛОСАКСОНСКОЙ РУНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ»

Віктар Прастакоў

АРТУРАЎСКІ МІФ З ГЛЕДЗІШЧА ТЭОРЫІ АРХЕТЫПАЎ

Наталья Зелезинская

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ О ЛУКРЕЦИИ ОТ ЛИВИЯ ДО ШЕКСПИРА

Борис Кукушкин

СИНТАГМАТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО СТИХОТВОРЕНИЙ СБОРНИКА ДЖОРДЖА ГЕРБЕРТА
«ХРАМ»

Марина Позднякова

ЭМБЛЕМАТИКА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИРИКЕ XVII ВЕКА

Максим Шадурский

МОДЕЛИРУЮЩЕЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАТЕГОРИЙ МОРАЛИ И ПОЛИТИКИ В РОМАНАХ-
УТОПИЯХ СЭМЮЭЛА БАТЛЕРА

Татьяна Воробьева

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

СОВРЕМЕННОКИ

АНГЛИЯ, АНГЛИЯ

Виктория Егорова

СЕМИОТИКА ЗЕРКАЛА В РОМАНЕ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «СТРАСТЬ НОВОЙ ЕВЫ»

Ольга Велюго

ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КОНЦЕПТА ИСТОРИИ В
ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

Parviz Partovi

THE FORBIDDEN WORD IN «NOT TO DISTURB» BY MURIEL SPARK: THE INTERTEXTUALITY

Наталья Поваляева

«БУРЕПЛЁТ» ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН – КНИГА ДЛЯ ДЕТЕЙ И... БОЛЬШИХ ДЕТЕЙ

Наталля Харытанюк

МЕТАЛІТАРАТУРА І ПОСТКАЛАНІЯЛЬНАСЦЬ: НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ Ў КНІЗЕ САЛМАНА
РУШДЗІ «УСХОД, ЗАХАД»

СЕВЕРНАЯ АМЕРИКА

Наталья Киреева

НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МНОГООБРАЗИЕ
ИМИДЖЕВЫХ ПРАКТИК ЭЛИТАРНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

Ирина Кудрявцева

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА В НОВЕЛЛИСТИКЕ ЮГА США ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ганна Бутырчык

«ПРАМЕТЭЙ, ЯКІ ПЕРАДУМАЎ»: НОНКАНФАРМІЗМ КРЭАТЫЎНАЙ АСОБЫ Ў РАМАНЕ АЙН
РЭНД «АТЛАНТ ПАЦІСНУЎ ПЛЯЧЫМА»

Светлана Страх

РОМАН ДЖЕКА КЕРУАКА «БРОДЯГИ ДХАРМЫ»: ПРОТИВОСТОЯНИЕ ДВУХ МИРОВ

Наталля Макей

ФЕМІНІСЦКАЯ ВЕРСІЯ АНТЫУТОПІІ Ў РАМАНЕ МАРГАРЭТ ЭТВУД «ГІСТОРЫЯ СЛУЖАНКІ»

Анна Мозго

СЕМАНТИКА БЕЛОГО ЦВЕТА В РОМАНЕ М. ЭТВУД «СЛЕПОЙ УБИЙЦА»

В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

Анастасия Букалая

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ЭМИ ТАН «СТО ТАЙНЫХ ЧУВСТВ»

Ольга Хлыстун

НАРОДНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗОРЫ НИЛ ХЁРСТОН (на примере коротких рассказов)

Лариса Кривко

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ЗОРЫ ХЕРСТОН «ИХ ГЛАЗА ВИДЕЛИ БОГА»

Наталья Жлобо

«Я ЭТОТ ОСТРОВ ПОЛУЧИЛ ПО ПРАВУ ОТ МАТЕРИ»: ИНВЕРСИЯ ШЕКСПИРОВСКОГО
МИРОЗДАНИЯ В РОМАНЕ ГЛОРИИ НЕЙЛОР «МАМА ДЭЙ»

Марина Киселевская

ОБРАЗ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ КАК СМЫСЛОВОЙ ЦЕНТР ОДНОИМЕННОГО РОМАНА ТОНИ
МОРРИСОН

Оксана Данчевская

МИФЫ СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИХ ИНДЕЙЦЕВ В РОМАНАХ «ЦЕРЕМОНИЯ» Л. М. СИЛКО И
«ДОМ, ИЗ РАССВЕТА СОТВОРЕННЫЙ» Н. СКОТТА МОМАДЭЯ

НА ПЕРЕКРЁСТКАХ ДОРОГ

Инга Гарава

ТРАНСФАРМАЦЫЯ АНГЛАМОЎНАЙ ПАЭЗІІ Ў БЕЛАРУСКІМ КАНТЭКСЦЕ 1920 – 1930-х гг.

Ірына Поўх

АДЛЮСТРАВАННЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ БЕЛАРУСІ І ІРЛАНДЫІ Ў ПАЭЗІІ НАТАЛЛІ
АРСЕННЕВАЙ І УІЛЬЯМА БАТЛЕРА ЙЕЙТСА

Ганна Янкута

У ЧАКАННІ ВАРВАРАЎ: РЭЦЭПЦЫЯ ГІСТОРЫІ Ў ДЖ. М. КУТЗЭЕ І Ю. СТАНКЕВІЧА

КРИТИКА И КРИТИКИ

Вікторыя Радзіеўская

АРХЕТЫПНАЯ КРЫТЫКА НОРТРАПА ФРАЯ

Елена Пикуль

ДЖОН ЭШБЕРИ И НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ШКОЛА ПОЭЗИИ

Dziyana Gumber

THE POLITICS OF CONSTRUCTING EUROPEAN OTHER IN THE EUROPEAN LITERARY DISCOURSE

ПЕРВЫЙ ШАГ В НАУКУ

Анна Бельская

ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ»

Татьяна Жебит

КИТАЙСКАЯ СИМВОЛИКА В РОМАНЕ ЭМИ ТАН «КЛУБ РАДОСТИ И УДАЧИ»

Мария Порада

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ГЛОРИИ НЕЙЛОР «МАМА ДЭЙ»

Надежда Хващевская

СИМВОЛЫ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ З. ХЕРСТОН «ИХ ГЛАЗА СМОТРЕЛИ НА БОГА»

Екатерина Чабай

СВОЕОБРАЗИЕ АФРО-АМЕРИКАНСКОГО ПРОСТОРЕЧНОГО АНГЛИЙСКОГО (AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH) И ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В РАССКАЗАХ ЗОРЫ ХЁРСТОН

Геннадий Малышкин

ЭЛЕМЕНТЫ ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В РОМАНЕ ДЖОНА ХАРВУДА «ПРИЗРАК АВТОРА»

РЕЦЕНЗИИ

Наталия Соловьева

Шадурский, М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова: монография / М. И. Шадурский. – Москва: URSS: Изд-во ЛКИ, 2007. – 160 с.

МАСТЕРСКАЯ ПЕРЕВОДЧИКА

ДЖУЛІЯН БАРНЗ «ЦІШЫНЯ»

Пераклад з англійскай мовы Кацярыны Чабай

ДЖОНАТАН КОЎ «СКАГЕН»

Пераклад з англійскай мовы Вольгі Судлянковай

АЙН РЭНД «АТЛАНТ РАСПРАВИЎ ПЛЕЧЫ» (з кнігі II)

Пераклад з англійскай мовы Кацярыны Маціеўскай і Ганны Янкута

СВЕДЕНИЯ О ЗАЩИТЕ КАНДИДАТСКИХ ДИССЕРТАЦИЙ

Сведения о диссертациях по специальности 10.01.03 – литература народов стран зарубежья, защищенных в Республике Беларусь с 1997 по 2006 гг.

Сведения о диссертациях по англоязычным литературам, защищенных в Российской Федерации с 2003 по 2006 гг.

Сведения о диссертациях по специальности 10.01.04 – литература народов стран зарубежья, защищенных в Украине с 2005 по 2006 гг.

ПРАДМОВА

Шаноўнае спадарства!

Чарговы зборнік серыі “Актуальныя праблемы даследавання англафонных літаратур” змяшчае навуковыя артыкулы выкладчыкаў і аспірантаў кафедры замежнай літаратуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, іх беларускіх і замежных калег, былых і сённяшніх удзельнікаў студэнцкіх літаратуразнаўчых семінараў ^{“”} (наук. кір. – В. В. Халіпаў), “Англіійская жаночая проза XX стагоддзя” (наук. кір. – Н. С. Павалыева), “Англа-славянскія літаратурныя сувязі” (наук. кір. – Г. М. Бутырчык). Кафедра замежнай літаратуры выказвае шчырую падзяку калегам з кафедраў сусветнай літаратуры Мінскага дзяржаўнага лінгвістычнага ўніверсітэта (заг. – праф. Ю. В. Стулаў) і рускай і замежнай літаратуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта (заг. – пра. Т. Я. Камароўская) за шматгадовую падтрымку праекта: рэцэнзаваць матэрыялаў, пераклады і навуковыя артыкулы, прапанаваць для гэтага выдання. Колькасць удзельнікаў, як і колькасць чытачоў, якая штогод павялічваецца, сведчыць пра відавочную актуальнасць абраных кірункаў даследавання і цікавасць да праекта. Да нас далучыліся не толькі нашыя калегі з Расіі і Украіны, але і Злучаных Штатаў, Ірана. Мы актыўна вядзем перамовы з літаратуразнаўцамі з Туніса, Нігерыі, Уганды і мяркуем, што ў наступных нумарах з’явяцца матэрыялы, прысвечаныя афрыканскім літаратурам на англійскай мове. Рыхтуюцца рэпартажы пра стан англістыкі ды амерыканістыкі ў еўрапейскіх краінах: Аўстрыі, Італіі, Партугаліі, Сербіі, Румыніі. Рэдакцыйная калегія зборніка спадзяецца на далейшае плённае супрацоўніцтва як з пастаяннымі аўтарамі, так і з новымі ўдзельнікамі праекта. Мы будзем радыя не толькі навуковым матэрыялам, але і прапановам новых тэматычных зборнікаў, раздзелаў.

Даволі шырокая назва чарговага выпуску “Класікі і сучаснікі” дазволіла змясціць разнастайныя паводле тэматыцы, праблематыцы, характару даследавання матэрыялы. Невялікі паводле памеру раздзел “Класікі” сведчыць пра тое, што пры ўсёй дынаміцы сучасных беларускіх літаратуразнаўчых штудый у бок найноўшай літаратуры, класічныя аўтары і такія складаныя феномены як рунічная паэма, артураўскі міф, метафізічная паэзія, раман-утопія па-ранейшаму застаюцца ў фокусе англафонных даследаванняў.

Матэрыялы, прысвечаныя літаратуры XX і XXI стагоддзяў, аб’яднаныя ў зборніку ў некалькі тэматычных груп. У раздзеле “Англія, Англія” пададзеныя даследаванні прысвечаныя такім знакавымі для разумення магістральных тэндэнцый развіцця сусветнай прозы брытанскім пісьменнікам як Анджэла Картэр, Мэрыюэль Спарк, Джэнет Уінтэрсан, Джуліян Барнз і Салман Рушдзі, разглядаюцца такія феномены як семіётыка люстэрка, постмадэрнісцкае пераасэнсаванне гісторыі, інтэртэкстуальнасць,

металітаратура і посткаланіяльнасць. У наступным раздзеле даследуецца творчасць амерыканскіх і канадскіх аўтараў. Асобна вылучаны артыкулы, прысвечаныя мультыкультурным аўтарам Эмі Тан, Зоры Хэрстан, Тоні Морысан і Леслі Мармон Сілка, творчасць якіх, разам з тым, можа арганічна разглядацца і ў больш шырокім кантэксце амерыканскага мейнстрыму. Традыцыйны раздзел “На скрыжаваннях дарог” змяшчае кампаратыўныя даследаванні беларускай і англафонных літаратур. Новым у зборніку з’яўляецца раздзел “Крытыка і крытыкі”. У ім і найдалей плануецца публікаваць матэрыялы, звязаныя з гісторыя класічных літаратуразнаўчых школаў, знаёміць чытачоў з новымі імёнамі і тэндэнцыямі англамоўнай крытычнай думкі. Рэдкалегія зборніка палічыла магчымым размясціць на сваіх старонках і самыя першыя публікацыі нашых юных даследчыкаў. Хацелася б спадзявацца, што новы для зборніка раздзел “Першы крок у навуку” і найдалей будзе знаходзіць сваіх аўтараў. Упершыню ў серыі змешчана рэцэнзія. Мяркуем, што праца ў гэтым кірунку можа быць двухвектарнай: раздзел будзе знаёміць з манаграфіямі замежных даследчыкаў у рэцэпцыі беларускіх навукоўцаў і, наадварот, змяшчаць ацэнку беларускіх даследаванняў замежнымі калегамі. Папулярным становіцца раздзел “Майстэрня перакладчыка”, дзе ў прапанаваным нумары пададзены прэзентацыйныя пераклады. Несумненную навуковую каштоўнасць уяўляе раздзел, у якім змешчаны звесткі пра абароны доктарскіх і кандыдацкіх дысертацый у Беларусі, Украіне і Расіі. Кафедра замежнай літаратуры выказвае падзяку дацэнту Днепрапетроўскага нацыянальнага ўніверсітэта Іне Сухенцы за дапамогу ў падрыхтоўцы дадзенага раздзела.

Рэдакцыйная калегія шчыра дзякуе усім нашым карэспандэнтам: Наталіі Салаўёвай, Вользе Судлянковай, Наталіі Кірэевай, Аксане Данчэўскай, Парвізу Партові, Дыяне Гумбар, Інзе Гаравай, Вользе Вялюга, Алене Пікуль, Ірыне Кудраўцавай, Наталлі Жлоба, Наталлі Харытанюк, Ірыне Поўх, Наталлі Зелязінскай, Наталлі Макей, Марыне Пазняковай, Віктару Прастакову, Анастасіі Букатай, Вікторыі Радзіеўскай, Таццяне Вараб’ёвай, Вользе Хлыстун, Вікторыі Ягоравай, Міхаілу Шарыхіну, Таццяне Жэбіт, Барысу Кукушкіну, Ларысе Крыўко, Марыне Кісялеўскай, Святлане Страх, Генадзю Малышкіну, Кацярыне Чабай, Ганне Бельскай, Ганне Мазго, Надзеі Хвашчэўскай, Марыі Парадзе. Тых, хто трымае зборнік упершыню, мы запрашаем да супрацоўніцтва.

Прыемнага чытання!

Ганна Бутырчык

КЛАССИКИ

Михаил Шарыхин, Минск

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА «АНГЛОСАКСОНСКОЙ РУНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ»

«Англосаксонская руническая поэма» (*The Anglo-Saxon Rune Poem* [1]) представляет собой литературный памятник культуры англосаксонского общества VIII – X веков, который является информативным документом, описывающим руны, и содержит 29 строф, по числу знаков в древнеанглийском алфавите – Футорке. Каждая строфа посвящена отдельной руне и описывает в скрытой форме способ магического употребления данной руны. Несмотря на то, что с VII века на Британских островах руны практически не использовались в магических целях, сама поэма сохранила многие элементы старой языческой культуры – в тексте поэмы элементы общегерманской и кельтской мифологий гармонично связаны с элементами христианской религии. Текст поэмы даёт возможность понять, как англосаксы воспринимали окружающую действительность и как руны использовались в англосаксонской части Англии. Сама рукопись пропала в пожаре в Коттонской библиотеке в 1731 году, и в связи с этим исследователи опираются на копию, сделанную Хамфри Уэнли в конце XVII – начале XVIII вв.

На сегодняшний день в русском и белоруском литературоведении существует очень мало работ по комплексному анализу «Англосаксонской рунической поэмы». Руны рассматриваются в исследованиях или в контексте других алфавитных систем, как например в работе Ю. Степанова и С. Проскурина «Константы мировой культуры: алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия» [3], или в прикладном значении – как магические знаки. На белорусский язык поэма не переведена, перевод на русский язык выполнен А. Колдаем¹. Цель данной статьи – выявить мифологическую основу «Англосаксонской рунической поэмы» на примере нескольких рун.

1. **Thorn**. Руна имеет значение защиты от внешней агрессии. Первоначально, на мифологическом уровне она посвящалась Тору² и его легендарному молоту Мьёлльниру, которым он поражал ётунов и турсов (в мифологии северных народов эти великаны воплощали первобытное, деструктивное начало и нападали на Мидгард – мир людей) и являлась изображением силы, которая противодействует всему, что угрожает установленному порядку вещей.

¹ Перевод цитируется по русскому изданию книги Э. Торссона «Руническое учение» [5].

² Тор – в германо-скандинавской мифологии бог грома, бури и плодородия, богатырь, защищающий богов и людей от великанов и страшных чудовищ.

Руна имеет и другое, связанное с буквальным (*thorn* переводится как «шип») значение: в строфе содержится предостережение о том, что шип может серьёзно ранить. Это связано с тем, что у викингов, которые делали опустошительные набеги на Британское побережье, на щитах были шипы, которыми они пробивали щиты, кольчуги и шлемы противников. Также в данной строфе подразумевается преодоление страха перед противником (в данном случае перед викингами): показываются все опасности, связанные с *thorn*, и подспудно стимулируется желание преодолеть эту преграду.

В строфе прослеживается влияние скандинавской мифологии. Так, в «Старшей Эдде» в «Речах Сигдривы» рассказывается о том, как Сигурд спас валькирию, которую уколол шипом с руной сна Один, в наказание за то, что она подарила победу не тому конунгу, которому он обещал [2, с. 284]. Таким образом, руна получает ещё одно значение – она воплощает идею наказания за неисполнение повеления богов и в скрытой форме выражает предостережение тем, кто хочет отвернуться от веры предков.

2. **Ас.** Слово *ас* имеет значение «дубовое дерево», поэтому руна *Ас* связывается с Тором, богом-громовержцем, так как во всех языческих культах Европы дуб посвящался именно богу-громовержцу, какое бы имя он ни носил. Кроме этого, именно на дубе, по представлениям кельтов, произрастала омела, священное растение друидов. Руна символизирует начало мира и развитие представлений о нём. Предполагается, что первоначально главенствующим богом у племён, переселившихся на просторы Скандинавии, был Тор, и только спустя некоторое время на первый план вышел Один. Отголоски культа Тора как верховного божества сохранились к моменту написания поэмы и, смешавшись с верованиями кельтов, повлияли на её содержание.

Ещё одно значение руны *Ас* – «жёлудь». По представлению друидов, мир произошел из яйца, а жёлудь являлся моделью этого яйца, сотворённого самой природой.

3. **Ос.** Руна имеет значение силы, которой обладает слово, и посвящена скандинавскому верховному богу Одину¹. Это становится ясно с первой строчки данной строфы: (*«One of the Aesir – is the primal source of all speech»* [1] – «Один из асов, первоначальный источник любой речи»²). Именно Один обладал сокровенными знаниями мистических знаков – рун. Под влиянием кельтской магической традиции скандинавские традиции гадания и волшбы претерпели существенные изменения. В северной традиции считалось, что рунические знаки, нанесённые на разные предметы, обладают большим потенциалом; рисовавший руны человек сам не имел магической силы, а лишь умело пользовался обладающими такой силой рунами. Он являлся проводником между миром потусторонним и миром реальным, поэтому любой человек мог попытаться овладеть тайнами рунических знаков. В Британии же считалось, что

¹ Один был богом- шаманом и покровителем магического ремесла.

² Перевод с английского языка автора статьи – М. Ш.

наибольший эффект приносили заклятия, произносимые вслух и сотворяемые самими магами, поэтому далеко не каждый мог стать магом-друидом. Для этого надо было пройти специальное обучение, а так как это искусство считалось сокровенным, то прежде чем начать обучение, будущему друиду необходимо было пройти испытание, и не каждый способен был это сделать.

4. **As.** Первоначально эту руну связывали со скандинавским верховным богом Одином, обладающим безграничными знаниями и глубочайшей мудростью. Однако на одной из могильных плит, найденной в Уэссексе и датированной XI веком, руной *As* обозначался Иисус Христос.

Буквальный перевод названия руны – «ясень», и в данном случае это слово имеет двоякое значение. Во-первых, это древо Иггдрасиль (что буквально означает «Конь Игга»; Игг – одно из имен Одина), которое является осью всего сущего мира. Оно соединяет разные миры: мир людей, мир богов, мир великанов, и страдает от разных живых существ: корни его гложут дракон Нидхёгг и змеи, посередине четыре оленя щиплют листву, а олень Эйктюрмир с козой Хейдрун едят его листья. Второе значение непосредственно связано с первым – ясень подразумевается как естественный, непреложный порядок, который установлен свыше, существует уже неисчислимое количество лет и который нельзя ничем поколебать. Поскольку на момент написания поэмы времена между англосаксами и викингами шли непрекращающиеся войны, строфа намекает на тщетность попыток язычников-викингов захватить и уничтожить христиан-англосаксов.

По характеру развития этой руны можно проследить развитие мифологического понимания мира англосаксами от периода заселения германскими племенами Британских островов до христианизации. Дуб, дерево Тора, уступает место Иггдрасиллю, дереву Одина, который в германской языческой традиции является носителем магической силы. Затем, с приходом христианства, фигура Одина замещается образом Иисуса Христа.

5. **Is.** Руна эта воплощает собой стихию воды, льда. В первых строках строфы («Лёд очень холоден и скользок без меры»¹ [5, с. 152]) проступает влияние кельтской мифологии. Кельты верили, что на севере находился остров, обитателями которого являются сухопутные демоны. Это остров вечного холода, где никогда не бывает лета, а в центре его находится стеклянная (ледяная) башня, в которой обитают высшие демоны.

6. **Haegl.** Руна эта занимает девятую позицию и имеет значение «град». В строфе присутствует понятие райских небес, которое обозначается двумя словами, стоящими рядом (одно из них переведено в разряд прилагательных): «небо» (*heaven*), которое подразумевает рай в христианском его значении, и слово «небо» (*sky*), которое переводится только как «небо» в буквальном его значении. Дословный перевод этого словосочетания «с небесных небес», т. е. «с

¹ «Ice is overly cold immeasurably slick» [1].

райских небес». Таким образом, заметно влияние христианской мифологии на данную строфу.

Мифологическая составляющая значения руны *Haegl* многопланова, это связано с тем, что отчасти руна сохранила своё общегерманское значение, но в то же время подверглась влиянию кельтской культуры и дополнила свои значения понятиями из кельтской мифологии. Для трактовки значения руны важную роль играет символика цифр. Не случайно руна занимает девятую позицию: в общегерманской традиции число девять – это число порядка. Э. Торссон отмечает, что «девять – число миров, корней и ветвей мирового древа Иггдрасиль, архетипа, изначально присутствующего и в семени, и во взрослом древе» [5, с. 183]. В строфе присутствует следующее определение «град – зерно» [5, с. 147]: подобно тому, как град превращается в воду, то есть меняет форму, так из семени, зерна произрастает древо, древо жизни. Градина, по сути – кристалл льда, в котором царят правильные пропорции и всё соединено абсолютно симметрично и гармонично. Руна *Haegl*, мать рун, организует мир и упорядочивает его, поскольку кристалле могут содержаться и прочитываться все руны (см. рис. 1).

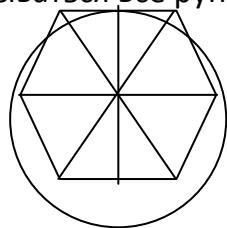


Рис. 1

7. Ing. Ключевым образом, который определяет значение данной руны, является фигура бога Инга. Под этим именем подразумевается скандинавский бог Фрейр: в «Старшей Эдде» в песне «Перебранка Локи» Фрейра называют «Ингунар-Фрейр», что в переводе означает «Фрейр владыка Ингвеонов» [2, с. 681]. В «Саге об Инглингах» под именем Ингви-Фрейр бог Фрейр упоминается в качестве шведского короля – предка королевской династии Инглингов. Во время его правления были большие урожаи, и мир царил на всей земле [4]. В «Беовульфе» мы встречаем племя Ингвинов, на помощь которому и приплыл Беовульф [2, с. 78].

Также в строфе упоминаются атрибуты бога Фрейра: корабль¹ и колесница. Таким образом, имя Инг является ареальным вариантом имени Фрейра, который встречается у датчан и у англосаксов. Этот факт доказывает взаимодействие англосаксонской и скандинавской мифологии в поэме.

8. Dag. Как явствует из названия руны и из содержания строфы, значение этой руны «день», или «божья помощь», что позволяет говорить о христианских мотивах в строфе. Кроме того, тут фигурируют два слова, которыми часто называли Господа Бога в поэтических текстах – *Lord* (повелитель, хозяин) и *Measurer* (тот, кто оценивает человеческие поступки). В строфе можно также

¹ Хотя корабль прямо и не упоминается, очевидно, что ни на чем другом по волнам нельзя уплыть.

проследить общехристианскую идею спасения через крещение: образ *the Measurer's great light* [1] – это образ, который отсылает читателя к библейской истории крещения Иисуса Христа и нисхождения на него Святого Духа в виде голубя. Также в данной строфе упоминается и концепция спасения для всех, вне зависимости от социального положения и статуса: «*to rich and poor for all*»¹ [1].

Однако кроме слова *Lord* в строфе употребляется и слово *dryhten*, древне-исландски *droettin*, один из титулов Одина. Тем не менее, это не меняет общий смысл руны – она представляет концепцию помощи, которую человек получает свыше, от богов или Бога.

Обращают на себя внимание два глагола в конце строфы *to use or enjoy*. Эти два глагола показывают, что строфа должна иметь прикладное значение, поэтому возникают еще две составляющие смысла этой строфы. Первая связана со скандинавской мифологией: в «Старшей Эдде» отцом дня называют бога Деллинга: «Деллингом звать день породившего» [2, с. 206]. О нём известно, что он из асов, представитель высшей касты богов скандинавского пантеона, кроме этого, ему посвящены следующие строки:

Пятнадцатое
Тьодрёрир пел
пред дверью Деллинга;
напел силу асам,
и почести – альвам,
и Одину – дух [2, с. 196].

Таким образом, руна получает значение силы, которую посылают древние боги; языческая составляющая оказывается доминирующей для данной строфы. Другой смысловой составляющей является образ золота. В древности золото называли «застывшим светом».

Таким образом, можно утверждать, что спектр значений данной руны достаточно широк. Это связано с тем, что в значении руны отчетливо просматриваются как общегерманские представления о дне и связанном с ним понятием света, так и христианское влияние на представления о мире. Эту руну даже можно назвать уникальной, так как в её значении проявились и черты христианства, и черты языческой мифологии, а также описывается повседневная жизнь англосаксов.

9. **Ear.** Данная руна стоит на 29 месте, имеет значения «могила», «смерть», «прах» и завершает всю поэму². «Англосаксонская руническая поэма» в целом описывает, как следует вести хозяйство, отражает разные аспекты жизни и быта англосаксов, поэтому вполне логичным является содержание последней строфы, рассказывающей о смерти – завершении жизненного пути.

¹ Изначально христианство проповедовало спасение только для бедных, но затем эта концепция претерпела изменения. Так, уже в раннем средневековье появляется концепция того, что власть дана Богом, и то, что спасение ждет всех, надо только покаяться.

² В англосаксонском руническом алфавите 33 руны, но только 29 из них описаны, остальные четыре – это дифтонги, и они не имеют своего собственного уникального значения.

Понимание смерти у англосаксов и у викингов практически не отличалось: они считали смерть неизбежной и были уверены в том, что всё предрешиено богами. Но и даже боги были ограничены в своём выборе – считалось, что участь для всех назначена заранее, и именно она определяет весь ход жизни, поэтому даже боги не могли повлиять на свою судьбу. Вследствие этого, ни англосаксы, ни викинги не боялись смерти – такое отношение к смерти прослеживается и в «Англосаксонской рунической поэме», и в скандинавских сагах. Чтобы подчеркнуть непреложность судьбы, автор поэмы в последних строках упоминает Рагнарек – гибель богов и всего мира: «плоды опадают, прочь веселье уходит, узы веры растают» [5, с. 153].

В данной строфе прослеживается несомненное влияние христианской традиции на уклад жизни англосаксов. С приходом христианства изменился и способ захоронения умерших – если раньше их сжигали, чтобы умерший сразу попадал в Валгаллу, или чтобы плоть его не мучили земные создания, то христианство привнесло концепцию Судного дня, воскрешения из мертвых, вследствие чего англосаксы, стали хоронить своих умерших в могилах, а не сжигать их тела на кострах.

Таким образом, можно сделать вывод, что в «Англосаксонской рунической поэме» поэме присутствуют элементы кельтской и скандинавской мифологий, а также христианской религиозной традиции. Они тесно переплетены между собой и, дополняя друг друга, формируют единую мировоззренческую концепцию, в которой отражены и кельтские, и скандинавские представления о мире и концепция спасения через крещение христианства.

ИСТОЧНИКИ:

1. The Anglo-Saxon Rune Poem in Modern English // Ragnar's Ragweed Forge [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ragweedforge.com/rpae.html>. – Дата доступа: 07.11.2007.
2. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах // вступ. ст. А. Гуревича; пер. В. Тихомирова, А. Корсуна, Ю. Корнеева; примеч. О. Смирницкой, М. Стеблин-Каменского и А. Гуревича. – М.: Худож. лит., 1975. – 751 с.
3. Степанов, Ю. С. Константы мировой культуры: алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия / Ю. С. Степанов, С. Г. Проскурин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.auditorium.ru/books/1658/>. – Дата доступа: 07.11.2007.
4. Стурлусон, Снорри. Круг Земной / С. Стурлусон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fbit.ru/free/myth/texty/kz/home.htm>. – Дата доступа: 07.11.2007.
5. Торссон, Эдред. Руническое учение / Э. Торссон; пер. А. Колдая. – М.: София, Гелиос, 2002. – 320 с.

АРТУРАЎСКИ МІФ З ГЛЕДЗІШЧА ТЭОРЫІ АРХЕТЫПАЎ

Вучэнне З. Фрэйда і яго паслядоўнікаў, лідуючая роля з якіх належыць К. Г. Юнгу, сталася знакавым і класічным не толькі ў кантэксце псіхалогіі, але і заняло сваё месца ў агульнакультурнай прасторы чалавецтва, моцна замацаваўшыся ў якасці адной з крытычных парадыгмаў. Абсалютна натуральна прыкладаецца яна і да міфалогіі, з'яўляючыся адным з набольш аформленых і паслядоўных міфалагічных падыходаў. Паводле З. Фрэйда, першабытныя абрады ўзніклі з масавых неўрозаў, а мараль ды рэлігія – з рознага кшталту падсвядомых комплексаў¹. Так, з яго пункту гледжання, усе творы культуры, «пачынаючы ад старажытнай міфалогіі – не што іншае, як сублімацыя Эдыпава комплексу» [2, с. 308]. Тым не менш, менавіта ягоныя паслядоўнікі на чале з К. Г. Юнгам вызначыліся ў якасці новага слова ў тэорыі міфу.

Асноўнай ідэяй К. Г. Юнга ў дачыненні да міфу як «калектыўнай псіхалогіі»² з'яўляецца тое, што, паводле яго мерквання, кожны індывід валодае здольнасцю ствараць нейкія звышсімвалы, якія ён назваў архетыпамі. Сам ён вызначае іх сутнасць наступным чынам: «Гэтыя прадукты <...> “аўтахтонныя” вяртанні, што не залежаць ад якой бы то ні было традыцыі <...> “міфафармавальныя” структурныя элементы <...> ніколі (альбо, па меншай меры, вельмі рэдка) не з'яўляюцца аформленымі міфамі, гэта хутчэй міфалагічныя кампаненты, якія, зыходзячы з іх тыповай прыроды, мы можам назваць “матывамі”, “першавобразамі”, “тыпамі” альбо – як назваў іх я – архетыпамі» [6, с. 88]. Тлумачачы сэнс дадзенага паняцця, К. Г. Юнг дадае, што «ў індывіда архетыпы паўстаюць у якасці адвольных праяў несвядомых працэсаў, пра існаванне і сэнс якіх магчыма толькі здагадвацца, тады як міф мае дачыненні з традыцыйнымі формамі невымернай даўніны. Яны каранямі зыходзяць у дагістарычны свет, духоўныя перадумовы і звычайныя ўмовы якога мы да гэтага часу можам назіраць у прымітыўных народаў» [6, с. 88]. Ідэя К. Г. Юнга пра тое, што наша несвядомае стварае нейкія звышвобразы, першапачатковыя сімвалы, якія ёсць укаранёнымі ў нашай падсвядомасці ў незалежнасці ад нашага жадання, аўтаматычна, толькі таму, што мы належым да чалавечага роду, атрымала свой буйнейшы распаўсюд, прывяла да таго, што само паняцце

¹ Найбольш паказальнай з яго прац у дадзеным рэчышчы з'яўляецца праца «Татэм ды табу. Псіхалогія першабытнай культуры і рэлігіі» (Фрэйд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии / З. Фрэйд. – СПб.: Алетей, 2000. – 233 с.).

² Дадзенае азначэнне, якое найбольш аформлена і сцісла перадае сэнс прачытання міфу ў кантэксце вучэння Юнга, належыць К. Керэны – аднаму з найбольш блізкіх яго вучняў. Так, ён кажа: «Псіхалогія сучаснага чалавека – гэта яго «індывідуальная міфалогія», а міфалогія – гэта «калектыўная псіхалогія» [7, с. 3]. – Тут і далей пераклад аўтара артыкула.

архетыпу сталася адным з найбольш запатрабаваных і папулярных у кантэксце сусветнай крытыкі. Прымяненне ж дадзенай тэорыі да сферы міфалогіі дазволіла зірнуць на яе ў кардынальна новым аспекце. Так, К. Керэны кажа пра яе наступнае: «Міфалогія застаецца для нас <...> з'явай, якая па сваёй глыбіні, нязменнасці ды універсальнасці можа быць супастаўленая з самой прыродай» [3, с. 166].

Што тычыцца непасрэдна самога паняцця архетыпу, варта адзначыць, што К. Г. Юнг у сваіх працах¹ вылучаў шэсць з іх: Боскае Дзіця, Кора (альбо Дзеўчына), Маці, Адраджэнне, Дух (альбо Мудры Стары) і Трыкстэр.

Юнгаўскае вучэнне пра архетыпы, тым не менш, не выключае магчымасць паслядоўнай крытыкі, што было слухна заўважана, напрыклад, М. Сцебліным-Каменскім у ягонай працы «Міф». Называючы сярод асноўных слабых момантаў тэорыі як недакладнасць самога паняцця «архетып», так і недакладнасць яго зместу, ён досыць з'едліва называе тэорыю К. Г. Юнга «проста паэзіяй, якая выдаецца за навуку» [5, с. 20]. Тым не менш, на наш погляд, разуменне міфалогіі пры дапамозе нейкіх унікальных агульных схем не ёсць чымсьці абсалютна абсурдным, таму што міфалогія не ёсць сама па сабе тлумачэннем. А ў тых выпадках, калі нейкая яе частка ўсё ж такі скіраваная на тлумачэнне чаго-небудзь, то гэта ўсяго толькі тая частка, якая, калі яе аддзяліць ад агульнага цела міфу, уласна міфалагічнай з'яўляцца не будзе. Менавіта таму, нягледзячы на слухнасць крытыкі ў дачыненні да тэорыі К. Г. Юнга і самога паняцця архетыпу, нам падаецца, што яно ёсць досыць прадуктыўным пры вырашэнні пэўных задач. Так, мы лічым, што некаторыя аспекты міфу (у нашым выпадку артураўскага міфу), зыходзячы з факту існавання пэўных структур у складзе чалавечай псіхікі, што дзейнічаюць на ўзроўні падсвядомага, могуць быць як мінімум апісаныя.

Магчыма, у дачыненні непасрэдна да артураўскага міфу, альбо, што будзе значна больш слухным, у дачыненні да свядомасці, што знаходзіцца ў кантэксце артураўскага міфу, не зусім правамоцна казаць пра існаванне менавіта архетыпаў у чыста юнгаўскаму разуменні. Тым не менш, структуры падобнага кшталту, якія мы назвалі архетыпічнымі ўтварэннямі, магчыма выявіць і пэўным чынам апісаць, што мы і маемся зрабіць у наступнай частцы артыкулу.

Такім чынам, у артураўскім міфе нам падаецца мажлівым вылучыць наступныя архетыпічныя ўтварэнні: Бясплоднасць, Артэфакт, Паядынак, Квэст²,

¹ «Психология архетипа младенца», «Психологические аспекты Керы», «Психологические аспекты архетипа матери», «О возрождении», «Феноменология духа в сказках» і «Психология образа трикстера» – гл. адпаведныя главы ў кнізе: Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М. – К.: Совершенство – Port-Royal, 1997. – 384 с.

² Пад квэстам разумеецца той асаблівы тып фавулы літаратурнага твору і звязанае з ім сюжэтна-вобразнае напавенне, асноўным апавядальным модусам якога з'яўляюцца прыгоды, пошукі і здабыча чагосьці і цяжкасці, што сустракаюцца пратаганісту на гэтым шляху.

Вартасць, Дзеўчына, Чараўнік і Нетутэйшая Краіна, сціслы агляд якіх мы прапануем ніжэй.

Бясплоднасць.

Дадзенае ўтварэнне непасрэдным чынам завязана на сувязі караля з яго зямлёй. У той сітуацыі, калі стан караля найпрост упывае на стан краіны, якой ён кіруе, неўрадлівасць глебы трактуецца праз бясплоднасць яе кіраўніка. Так, зямля Скалечанага Караля называецца таксама Неўрадлівай Зямлёй, таму што сам кароль пакутуе ад раны ў сцягну альбо ў абодва сцягна, што, паводле І. Бернштэйна, ёсць «эўфемізмам, які выкарыстоўваецца для аскаплення» [1, с. 862]. Аднак, гэта не адзіная рэалізацыя Бясплоднасці. Дадзенае архетыпічнае ўтварэнне рэалізуецца яшчэ і праз бясплоднасць духоўную, альбо, калі сказаць іншымі словамі, нявартасць чагосці. Так, Гаван і Лансэлот, адныя з наймацнейшых і найслаўнейшых рыцараў Артура, у сітуацыі пошукаў Граалю з'яўляюцца бясплоднымі, таму што яны не вартыя яго.

Бясплоднасць праяўляе сябе таксама і ў эпізодах, калі ў рыцара не атрымліваецца чагосці дасягнуць, штосьці здзейсніць. Бясплоднасць можа ўвогуле рэалізоўвацца праз паразу рыцара. Так Мелеагант, які выкраў Гвіневеру падчас травеньскай паездкі, робіць гэта з мэтай адабраць у Артура не толькі жонку, але і ўсё ўвогуле. Таму што калі стары кароль робіцца бясплодным, краіна павінная перайсці да новага, маладога караля. Аднак менавіта Мелеагант апынаецца бясплодным у дадзенай сітуацыі. Ён пераможаны, а каралева вяртаецца да Артура. У рэшце рэшт, Бясплоднасць можа паўставаць і ў якасці праверкі на Вартасць. Так, толькі Галахад змог вылечыць Скалечанага Караля, і толькі Лансэлот – скалечанага сэра Урыю.

Артэфакт.

Дадзенае ўтварэнне рэалізуецца ў рознага кшталту рэчах, якія не толькі падаюцца ў тэкстах з асаблівай падрабязнасцю, але і ўплываюць на рух апавядання. Асноўнай, але не заўсёды абавязковай, характарыстыкай рэчаў такога кшталту з'яўляецца іх намінацыя прыватнымі імёнамі (Экскалібур, Грааль, шчыт Іосіфа Арымафейскага і г.д.). Характэрным з'яўляецца таксама паданне іх перадгісторыі. Так, усім вядомы меч у камяні з'яўляецца ў артураўскім міфе адной з рэалізацый архетыпічнага ўтварэння Артэфакт менавіта таму, што ён, безумоўна, упывае на рух апавядання, з'яўляючыся адным з самых істотных дэтэрмінантаў прыходу Артура да ўлады, узгадваецца ў шэрагу тэкстаў і мае сваю перадгісторыю, паводле якой ён быў заціснуты ў камень Мэрлінам яшчэ да нараджэння Артура з той ўмовай, што толькі сапраўдны кароль зможа яго дастаць.

З іншага боку, узбраенне Гавана, настолькі падрабязна і яскрава апісанае ў рамане «Сэр Гаван ды Зялёны Рыцар», Артэфактам не з'яўляецца, таму што яно не выконвае сюжэтафармавальнай ролі ў міфе. Акрамя сваёй галоўнай функцыі,

у прымяненні да тэкстаў, Артэфакт можа служыць мерай Вартасці героя: так, меч з глыбы чырвонага мармуру з раману Т. Мэлары «Смерць Артура» не змаглі выцягнуць ні Гаван, ні Пэрсываль, якія ў дадзеным эпізодзе сталіся бясплоднымі, затое змог Галахад, які апынуўся вартым.

Магчыма вылучыць таксама сістэму, своеасаблівую градацыю артэфактаў. Мы можам назіраць гэта не толькі ў позніх версіях, як, напрыклад, у Т. Мэлары: Галахаду, да таго, як ён дасягнуў Граалю, прыходзілася нібыта пастаянна даказваць, што ён варты. Гэта ён робіць праз збіранне розных Артэфактаў. Відавочна гэта таксама і ў досыць ранніх тэкстах, як, напрыклад, у аповесці «Кілох ды Алвэн», дзе сама Алвэн можа разглядацца ў якасці галоўнага Артэфакту, каб атрымаць які галоўны герой павінны знайсці безліч іншых Артэфактаў ніжэйшага рангу.

Паядынак.

Дадзенае ўтварэнне з'яўляецца, з нагоды спецыфікі часу і самой тэмы, адным з найбольш шматлікіх. Падавалася б, Паядынак – гэта ўсяго толькі парная бойка. Аднак пры ўважлівым параўнанні сотняў апісваемых паядынкаў немагчыма не заўважыць пэўныя рысы іх падабенства. Галоўнай з іх з'яўляецца сама ідэя суперніцтва. Той, хто перамагае, з'яўляецца больш вартым, прынамсі, на дадзены момант.

Паядынак з'яўляецца асноўнай мерай Вартасці. Характэрны таксама досыць жорсцкі характар іх правядзення: нязменна Паядынак суправаджаецца багатым праліццём крыві з абодвух бакоў. Удзельнікі, асабліва калі іх сілы прыблізна роўныя, могуць змагацца і на канях, і пешымі. Паядынак, пры абсалютна роўнай сіле (Вартасці) супернікаў, можа скончыцца і ў нічыю – абодва ўдзельнікі могуць проста разам паваліцца на зямлю, знемагаючы ад стомы альбо цяжкіх ранаў, страты крыві і г.д.

Паядынак можа скончыцца і не пачаўшыся. Гэта адбываецца тады, калі той, хто меў намер напасці, загадзя прызнае Вартасць свайго супраціўніка. Так, частыя выпадкі, калі браты альбо сябры збіраюцца біцца не на жыццё, а на смерць, але ў апошні момант пазнаюць адзін аднаго, і Паядынак не адбываецца.

Магчымая і супраціўная сітуацыя, калі пазнаванне не адбываецца. Тады адбываецца Паядынак, і менавіта ў такіх выпадках ён праходзіць да поўнага знемажэння абодвух бакоў альбо ўвогуле можа скончыцца досыць трагічна. Прыкладам падобнай сітуацыі можа служыць паядынак Баліна і Балана, у якім першы забівае свайго брата, так і не пазнаўшы яго. Завяршаючы гаворку пра дадзенае ўтварэнне, патрэбна адзначыць яшчэ адну наступную яго рысу. Як толькі мы сутыкаемся з чарговым Паядынкам, мы нібыта трапляем у яго і толькі яго прастору. Астатні свет нібыта адсоўваецца на другі план, а на першы выходзіць менавіта досыць абмежаванае месца Паядынку, своеасаблівая маленькая арэна. І нязменна прысутнічае наступная мадальнасць: ад кожнага

новага Паядынку залежыць усё; кожны Паядынак апісваецца як адзіны, як апошні, як самы істотны.

Квэст.

Дадзенае ўтварэнне, як і папярэдняе, з’яўляецца адным з самых распаўсюджаных і запатрабаваных, таму што, ў свой час, менавіта прыгодам, што апісваюцца ва ўсіх падрабязнасцях, прыгодам, што ўбіраюць у сябе самыя далёкія ды фантастычныя рэаліі, на якія было беднае тагачаснае сапраўднае жыццё, артураўскі міф прыцягнуў тысячы і тысячы прыхільнікаў. Аднак, з пункту гледжання міфу, тая роля, якую выконвае ў ім Квэст, з’яўляецца адной з найістотнейшых. Зразумела, што першасная роля Квэсту – гэта, безумоўна, сюжэтнае будаўніцтва. Абсалютная большасць (калі ўвогуле не ўсе) артураўскія прадукты пабудаваныя паводле прынцыпу прыгодаў.

Шлях героя – гэта шлях ад адсутнасці прыгод, адсутнасці мэты і сэнсу да прыгод, пастаянных пошукаў, якія ў кантэксце міфу асэнсоўваюцца як бясконцыя. З таго самага моманту, калі Артур зрабіўся каралём, праз увесь комплекс прыгодаў ягоных рыцараў, да бойкі пры Камлане і матыву пра вяртанне караля, рыцар у працэсе сваіх прыгод асэнсоўваўся як вечны пратаганіст. Ягоныя прыгоды ёсць адначасова і мэтай, і сэнсам яго жыцця. Рыцар, па сутнасці, і ёсць яго прыгоды. Мы даведваемся пра розных рыцараў Артура і дыферэнцыюем іх менавіта праз адрозненні іх прыгод. Якія героі самыя вядомыя і любімыя? Безумоўна тыя, хто перажыў больш за ўсіх прыгод. «Воінскае майстэрства рыцара, ягоная мужнасць, ягоная сіла і сабранасць раскрываюцца толькі па хадзе подзвіга, толькі там яны адпрацоўваюцца, адточваюцца. “Авантура” фармуе рыцара – яго выходзіць і праслаўляе» [4, с. 16].

Квэст таксама служыць вызначэнню Вартасці рыцара, хоць, безумоўна, і апасродкавана – праз Паядынку, Артэфакты і г.д., якія вельмі цесна з ім карэлююцца. Тым не менш, і сама наяўнасць прыгод з’яўляецца мерай Вартасці рыцара, таму што «...прыгоды проста не даюцца ў рукі» [4, с. 16]. Іх трэба заслужыць. Так, напрыклад, Бамейну прыйшлося чакаць сваіх прыгодаў цэлы год. Затое, калі рыцар атрымлівае «дазвол» на прыгоды, ён ужо ні пра што не клапаціцца, не думае, куды і як ехаць, ён ведае, што ён трапіў у плоскасць Квэсту, і зараз увесь ягоны далейшы лёс падпарадкоўваецца і вызначаецца гэтай плоскасцю.

Вартасць.

Дадзенае ўтварэнне ўжо не раз называлася пры разглядзе папярэдніх архетыпічных утварэнняў. Мы наўмысна звяртаемся да яго пасля ўжо разгледжаных, таму што Вартасць рэалізуецца як раз праз тыя ўтварэнні, пра якія ўжо было сказана. Так, Вартасць можа правярацца і пацвярджацца Артэфактам, Квэстам, Паядынкам, вытрыманым выпрабаваннем на адсутнасць Бясплоднасці і некаторымі іншымі спосабамі. Асноўны сэнс Вартасці – гэта

дазвол здзейсніць дзеянне і, адпаведна, атрымаць месца ў міфе. Фактычна, гэта дазвол на розныя ступені неўміручасці ў культурным полі, дазвол заняць пэўныя культурныя нішы.

Прынцып дадзенага ўтварэння просты – той, хто варты, з’яўляецца героем, ён дасягае альбо авалодвае Артэфактамі, вылучае ад Бясплоднасці, знаходзіцца ў плоскасці Квэсту і з’яўляецца пераможцам Паядынкаў. Вартасць – гэта комплекснае паняцце, што складаецца з прызнання маральных, духовых, інтэлектуальных і фізічных якасцяў героя.

Дзеўчына.

Менавіта такую намінацыю атрымлівае суб’ект, які выконвае асаблівую ролю ў міфе, і якому нададзены цэлы комплекс пэўных атрыбутаў. Дзеўчына выконвае ролю спускавага кручка апавядання; яна – своеасаблівы стартэр аповеду. Досыць часта пачатак Квэсту рыцару афармляе Дзеўчына, што прыйшла да двара караля Артура прасіць дамамогі, альбо проста тая Дзеўчына, якой а priori патрэбная дапамога. Комплекс атрыбутаў дадзенага архетыпічнага ўтварэння з’яўляецца наступным.

Па-першае, нязменная наяўнасць крыўды, нанесенай Дзеўчыне нейкім суб’ектам (практычна заўсёды мужчынскага полу). Гэта можа быць і нейкі подлы рыцар, які адабраў яе землі, альбо забойца яе каханага, альбо велікан, што выкраў яе і г.д.

Па-другое, Дзеўчына нязменна выключна засмучаная тым, што адбылося, і ёй патрэбны толькі самы варты герой, той, хто зможа выратаваць яе, яе каханага, яе землі і г.д. Неабавязкова гэта будзе сапраўды першы рыцар, інакш львіная доля Квэстаў прыпала б толькі на Лансэлота, але абавязкова рыцар, які будзе самым вартым менавіта для дадзенага Квэсту.

Па-трэцяе, Дзеўчына, якая атрымала ў сваё «карыстанне» для вырашэння сваёй праблемы рацара, робіцца з гэтага моманту своеасаблівым яго правадніком у плоскасці Квэсту, і, на што варта звярнуць асаблівую ўвагу, досыць часта пасля завяршэння Квэсту Дзеўчына і паўстае ў якасці «галоўнага прызу», галоўнай узнагароды, галоўнага Артэфакту, здабытага рыцарам. Такім чынам, дадзенае ўтварэнне досыць часта пераклікаецца з самой ідэяй Квэсту і арганічна ўплятаецца ў агульную архетыпічную мадэль артураўскага міфу.

Чараўнік.

Рэалізацыямі дадзенага ўтварэння робяцца рознага кшталту асобы, што валодаюць магічным дарам. Колькасць Чараўнікоў у больш позняй версіі Т. Мэлары вельмі абмежаваная – гэта Мэрлін, Гаспадыня Возера ды Фея Маргана. У больш ранніх тэкстах, напрыклад ў ранніх аповесцях «Мабіногіан», чараўніцтва не з’яўляецца прыярытэтам невялікай групы герояў, ім валодае шмат хто. Аналізуючы артураўскія тэксты, немагчыма не прызнаць, што у працэсе станаўлення артураўскага міфу функцыі чараўніцтва ўсё больш

адсоўваюцца на другі план. Тым не менш, нават у версіі Т. Мэлары, якую мы разглядаем як класічную, яно грае досыць істотную ролю. Характэрнай рысай Чараўніка з'яўляюцца не толькі і нават не столькі ягоныя магічныя магчымасці, колькі ягоная мудрасць, уменне прадбачыць будучыню (Мэрлін) альбо каварства (Маргана). Так, Мэрлін з'яўляецца Чараўніком хутчэй таму, што ён звязаны з магічнай стыхіяй (ён прыводзіць Артура да перамогі, дапамагае яму атрымаць Эскалібур, прадказвае лёс мяча Баліна і г.д.). Гаспадыня Возера з'яўляецца Чараўніцай таксама не таму, што яна творыць нейкія дзіўныя цуды, а таму, што яна наўпрост звязаная з Авалёнам, магічнай, Нетутэйшай Краінай. Маргана атрымлівае сваю рэалізацыю ў якасці Чараўніцы зноўку з той самай нагоды, да таго ж, з ёй звязаная гісторыя магічных ножнаў Артура. Такім чынам, утварэнне Чараўнік, калі яно ўзнікае ў той ці іншай праяве міфу, нязменна прыносіць з сабой нават не столькі непасрэдную магію, колькі само яе адчуванне, нейкі модус магіі. Гэта «...перапляценне рэалістычных і фантастычных элементаў <...> стварае ілюзію асаблівай рэчаіснасці, у якой жывуць і здзяйсняюць свае подзвігі героі» [4, с. 13]. Чараўнік жа робіцца своеасаблівым медыюмам гэтай рэчаіснасці.

Нетутэйшая Краіна.

Дадзенае архетыпічнае ўтварэнне атрымлівае сваю рэалізацыю ў выглядзе рознага кшталту месцаў, асноўнай рысай якіх з'яўляецца нейкая адлучанасць ад іншых месцаў, адасобленасць альбо проста далёкасць.

Адасобленасць можа быць двух планаў: *прасторавая*¹ і *пазапрасторавая*. Першая можа быць адасобленасцю самой па сабе. У якасці прыкладу, магчыма ўгадаць адасобленыя землі караля Марка, якія Нетутэйшай Краінай не робяцца. Таксама прасторавая адасобленасць, асабліва адасобленасць з наяўнасцю воднай стыхіі, можа паўстаць у якасці размежавання свету рэчаіснасці ды іншага, часам нават, замагільнага свету. *Пазапрасторавая* адасобленасць з'яўляецца адасобленасцю, што ўзнікае і дэтэрмінуецца архетыпічным утварэннем Вартасці, альбо таксама можа быць звязанай з іншым светам². Пры дэтэрмінацыі Нетутэйшай Краіны Вартасцю яна атрымлівае сваю рэалізацыю ў выглядзе месца, дзе захоўваецца Ісціна, найвышэйшая каштоўнасць і Мэта, Артэфакт. У якасці найбольш яскравага прыкладу мы можам назваць Нетутэйшую Краіну Скалечанага Караля, захавальніка Граалю. Яе месцазнаходжанне, не з'яўляючыся якім-небудзь чынам

¹ Дадзены варыянт можа таксама падзяляцца на выключна плоскасную адасобленасць (па адлегласці) і адасобленасць, што была выкліканая перашкодамі геаграфічна-геалагічнага кшталту (вада, скалы, лес і г.д.).

² Найбольш яскравым прыкладам можа служыць сюжэт пра выкраданне Гвіневеры, якую Мелеагант звозіць у свае землі, што паўстаюць у якасці іншага свету. Лансэлоту даводзіцца трапіць у гэты свет (ехаць на драбінах і пераходзіць яр па лязе мяча), каб вызваліць каралеву і вярнуць яе назад у рэальны свет.

апісаным геаграфічна, з'яўляецца рэчаіснасцю духу, куды могуць трапіць толькі тыя, хто не з'яўляецца бясплодным і даказаў сваю Вартасць. Межы гэтай рэчаіснасці таксама не азначаныя. Яна можа паўставаць проста ў выглядзе замку (замак Карбенік) альбо ў выглядзе цэлай краіны з неагляднымі межамі, краіны, якая не мае ні пачатку, ні канца, а толькі цэнтр, якім з'яўляецца артэфакт альбо Ісціна. Час у гэтай краіне фактычна адсутнічае, і таму яна можа чакаць вартага вечно.

Разглядам дадзенага архетыпічнага ўтварэння мы завяршаем нашу спробу прыкласці тэорыю К. Г. Юнга да артураўскага міфу. Яшчэ раз абмовімся, што мы не мелі сваёй мэтай пошук архетыпаў выключна ў юнгаўскім разуменні, а толькі імкнуліся развіць ягоную ідэю пра існаванне звышматываў ў цэле міфу, тых матываў, што, атрымліваючы сваю рэалізацыю ў канкрэтных прадуктах, цягнуць за сабой увесь комплекс атрыбутаў і падсвядомых перажыванняў, з імі звязаных.

У дачыненні да артураўскага міфу ў якасці такога кшталту матываў, якія мы назвалі архетыпічнымі ўтварэннямі, былі вылучаны наступныя: Бясплоднасць, Артэфакт, Паядынак, Квэст, Вартасць, Дзеўчына, Чараўнік і Нетутэйшая Краіна.

КРЫНІЦЫ:

1. *Бернштейн, И. М.* Примечания к роману «Смерть Артура» / И. М. Бернштейн // Смерть Артура / Т. Мэлори. – М.: Наука, 1974. – С. 835 – 867.
2. *История философии: учебник для высших учебных заведений / Под ред. В. П. Кохановского, В. П. Яковлева.* – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 576 с.
3. *Кереньи, К.* Кора / К. Кереньи // Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М. – К.: Совершенство – Port-Royal, 1997. – С. 121 – 177.
4. *Михайлов, А. Д.* Роман и повесть высокого средневековья / А. Д. Михайлов // Средневековый роман и повесть. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 5 – 28.
5. *Стеблин-Каменский, М. И.* Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, 1976. – 181 с.
6. *Юнг, К. Г.* Психология архетипа младенца / К. Г. Юнг // Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М. – К.: Совершенство – Port-Royal, 1997. – С. 86 – 120.
7. *Kerenyi, K.* The Gods of the Greeks / K. Kerenyi. – London – New York: Thames & Hudson, 1951. – 304 pp.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ О ЛУКРЕЦИИ ОТ ЛИВИЯ ДО ШЕКСПИРА

С V века до н.э. по XVII век н.э. повествование о Лукреции отличалось беспримерной устойчивостью. За этот период были установлены определенные традиции повествования о Лукреции, традиции, столь наполненные различными версиями повествования, что исследователи вправе говорить о «дискурсе Лукреции» [11, с. 34]. История Лукреции – это «not one story but many stories» [8, с. 3], в ней задействовано много тем: насилие, добродетель, красота, место женщины в обществе, свобода республики и самоубийство. Развитие последней темы, на которой мы хотели бы остановиться подробно, всегда находилось в зависимости от интерпретации всей истории. Как утверждает Сабрина Де Терк, «There is no doubt that the subject of Lucretia can bear a variety of meanings and interpretations related to the particular social structures of the culture in which she is represented» [14, с. 135]. У. Шекспир изложил свое видение этой истории в 1594 г. Для того чтобы понять, как писатель переносит современную ему идеологию на популярные мифические повествования, необходимо противопоставить его версию Лукреции классическим источникам.

Реальная история произошла в 509 г. до н.э. Ливий описывает ее в «Истории от основания Рима». Во время тиранического правления семьи Тарквиния римские солдаты осаждали Ардею. Временное затишье застало некоторых из них, включая принца Секта Тарквиния, сидящими в лагере и обсуждающими достоинства своих жен. Муж Лукреции, Коллатин, предложил мужчинам рискованное предприятие – съездить друг к другу домой, посмотреть, чем заняты жены, и убедиться, «сколь выше прочих его Лукреция» [3, с. 522]. Они видят в Риме, что в то время, как другие жены проводят время на пышном пиру, Лукреция в компании своих прислужниц прядет и горюет из-за долгого отсутствия мужа. Мужчины единодушно признают ее лучшей. Тарквиний, чья похоть разгорелась от созерцания красоты и добродетели, спустя некоторое время возвращается один. Лукреция приветствует его с гостеприимством, полагаясь как другу мужа и как военному и светскому вышестоящему лицу. Посреди ночи он прокрадывается в спальню Лукреции с мечом, будит ее и «начинает объясняться в любви, уговаривать, с мольбами мешая угрозы, со всех сторон ища доступа в женскую душу» [3, с. 523]. Видя непреклонность Лукреции, он угрожает позором: если она отринет его сексуальные домогательства или закричит, он убьет ее и раба и будет утверждать, будто застал их «в грязном прелюбодеянии» [3, с. 523]. Так он одолел ее непреклонность. Наутро Лукреция посылает за отцом, мужем и их верными друзьями. Женщина объясняет, что произошло, обвиняет Секта Тарквиния в насилии и в том, что тот «вошел гостем, а вышел врагом» [3, с. 523],

призывает мужчин отомстить и, когда все клянутся, закалывает себя кинжалом. Брут, сопровождавший Коллатина и отца Лукреции, вытаскивает оружие из ее груди и призывает мстить. Он вдохновляет римлян восстать против тирании, свергнуть Тарквиния, изгнать его из Рима и превратить римскую монархию в республику. Далее у Ливия описываются восстание и его последствия – изменение государственного строя. Приведенные в книге факты призваны поддержать идеологию государства.

Отметим интересующие нас детали. У Ливия основная причина самоубийства озвучена самой Лукрецией: нет смысла жить, «что хорошего остается в женщине с потерей целомудрия?» [3, с. 523]. О своем взвешенном решении говорит заранее («да будет мне свидетелем смерть» [3, с. 523]) и решительно («себя я, хоть в грехе не виню, от кары не освобождаю; и пусть никакой распутнице пример Лукреции не сохранит жизнь» [3, с. 523]). Логично, что Лукреция выбирает традиционное римское холодное оружие – кинжал. Свидетели самоубийства предаются скорби, а затем скорбь превращается в гнев. Ливий прямо отрицает виновность Лукреции («впрочем, тело одно подверглось позору – душа невинна» [3, с. 523], «грешит мысль – не тело, у кого не было умысла, нету на том и вины» [3, с. 523]).

Овидий в «Фастах» также исходит из политического значения происшествия в Коллатии. Однако начинается повествование с описания внешности Лукреции: «Все было в ней хорошо, хороши были скромные слезы // И красотою лицо не уступало душе». [3, с. 275] Если у историка Лукреция предстает решительной гордой римской матроной, то у поэта «задрожала она, как дрожит позабытая в хлеве // Крошка овечка, коль к ней страшный склоняется волк» [4, с. 276]. Эмоции так захватывают ее, что «трижды пыталась начать и трижды она умолкала» [4, с. 277]. Наконец, осилив признание, ничего не требуя, женщина убивает себя кинжалом. У Овидия причинами самоубийства становятся стыд и позор. В последний миг с кинжалом в груди героиня заботилась о том, чтобы «пристойно рухнуть» [4, с. 277], отчего «к чести была ей и кончина ее». [4, с. 277] Лукреция не извиняет себя, но другие называют ее «матроной с отвагою мужа» [4, с. 278] и клянутся «святой и отважной кровью» [4, с. 278].

Все авторы, обращавшиеся к истории Лукреции в средневековье, исходили из этих двух текстов. Более неуловимым и тонким, но более глубоким стало влияние Августина. В «Граде Божьем» он жестко критикует Лукрецию за то, что она сама вынесла себе приговор и умертвила себя, а значит, она признает свою вину либо в потворстве преступлению, либо в том, что получила от него удовольствие. К тому же, если жертва изнасилования чересчур гордилась своей невинностью, она не должна удивляться, что потеряла ее. То есть в определенной степени изнасилованная женщина заслуживает этого [1].

Неоспорим тот факт, что «Град божий» Августина был одним из важнейших документов формирования христианского мировоззрения. Из-за его

двусмысленных комментариев к удельному весу желания жертвы в изнасиловании каждый из последующих писателей считал своим долгом определить степень, если она вообще имелась, в какой Лукрецию можно считать виновной. Так Жан де Мен в «Романе о Розе» (XIII век) пытается определить, совершила ли Лукреция суицид потому, что наслаждалась насилием или потому, что была виновна в ответном желании к Тарквинию. Автор фактически использует историю Лукреции, чтобы заострить внимание на характерном для средневекового женоненастничества догмате о том, что достойных женщин не существует.

К елизаветинскому периоду римская история уже завоевала интерес англичан. Наиболее известные английские авторы повествований о Лукреции – Дж. Чосер и Дж. Гауэр – были знакомы с предыдущими текстами, но ставили другие цели. Чосер в пятой истории книги *The Legend of Good Women* хотел напомнить своей аудитории о существовании таких *verray trewe* [7, с. 648] жен, как Лукреция. В «Прологе» говорится, что публикация вызвана желанием исправить вероломство Крессиды из «Троила и Крессиды». Таким образом, *Legend of Lucrece* представляет собой палинодию на тексты, порочащие имя женщины. Для Дж. Чосера самые важные характеристики героини – это ее добронравие, чистота, стойкость. Мы видим Лукрецию за традиционной работой «порядочной женщины», ее мысли заняты мужем и молитвами. Внешности автор уделяет внимание лишь, когда смотрит на женщину глазами восхищенного Тарквиния. Причиной того, что Лукреция поддается Тарквинию, Дж. Чосер называет страх перед скандалом и страх смерти. Лукреция Дж. Чосера теряет сознание и ничего не чувствует, что освобождает ее от августиновских обвинений в удовольствии. Ее мучает другое – очерненное имя мужа. Из-за этого она и «*kaughte forth a knyfe, // And therwithalle she rafte herself her lyf*» [7, с. 651].

В повествовании Дж. Чосера значима не только речь, но и ее отсутствие. Из 205 строк легенды о Лукреции самой Лукреции принадлежат 12 строк, 8 из них – молитва за мужа. Молчание подчеркивает низкую самооценку героини и неспособность защитить себя, чего мы практически не чувствуем в первоисточнике. У Дж. Чосера Лукреция вызывает жалость. Он прямо признает ее невиновность, которую доказывает самоубийством. Самоубийство – вынужденный шаг; доказательство действительно необходимо: по словам отца и мужа не видно, что они считают Лукрецию невиновной. Следовательно, самоубийство превращает безвыходное положение в отчаяние. В заключении Дж. Чосер именует свою героиню святой, т.е. видит в ней символ христианки.

Примерно в то же время Джон Гауэр создает *Confessio Amantis*, «a love vision whose motive for a collection of exemplary stories is the poet-dreamer's confession of his sins against love». [9, с. 6]. Джон Гауэр делает Лукрецию воплощением женственности, благодаря которой пробуждается страсть

насильника. В отличие от текстов римских авторов, ни у чосеровской, ни у гауэровской Лукреции нет гнева, нет уверенности в своей правоте, нет обвинения в тоне, нет намеренного желания заставить мужа наказать виновного, нет прямого отрицания своей причастности. Кульминация пассивной и подчиненной роли – эпизод, когда Лукреция умоляет семью не мстить, чтобы мир не знал о ее стыде. Еще одно объяснение самоубийства Лукреции кроется в ее последних словах: «Not in time to come shall ever unchaste woman live through the example of Lucrece». [9, с. 60] По закону наказанием за измену была смерть, Лукреция хотела остаться убежденной, что ее случай не будет прецедентом для изменщицы избежать фатальных последствий своих действий.

Мы можем заключить, что для средневековой женщины причиной суицида было желание доказать свою невиновность другим, т.е. желание считаться невиновной в средневековой Англии было важнее, чем желание быть невиновной. Все вышесказанное «делает версию Дж. Гауэра типично средневековой историей». [6, с. 419] Средневековые англичане, как и первые отцы христианства, не ставили под сомнение тот факт, что честь женщины дороже ее жизни и что ради первой можно пожертвовать второй.

Реалии эпохи Возрождения¹ трансформировали восприятие самоубийства и понятие добродетели (*virtu*) и, следовательно, интерпретацию истории Лукреции. Несмотря на всю утонченную литературу о любви и сексуальности, женская добродетель включала в первую очередь чистоту и безупречность (*chastity*), простоту, сдержанность, умеренность и скромность во всем: одежде, причёске, местах посещения, украшениях, появлениях в обществе и речах в обществе. Молчание женщины расценивалось как признак скромной и целомудренной натуры, красноречие связывалось с распущенностью и сомнительной порядочностью. Сквозь призму подобного отношения к женщине формировался в эпоху Возрождения образ Лукреции. Он выбрал еще одну черту: слишком красноречивая и решительная римская матрона стала восприниматься не бессильной жертвой насилия, а потенциальной соучастницей. Это мнение ярко отражено в венецианской живописи позднего XVI века, изображающей Лукрецию в чувственной и эротической манере. Более того, изменилось законодательство в отношении изнасилования: на практике доказать факт изнасилования стало практически невозможно, мелкие расхождения позволяли уличить истцу в вымысле и оправдать насильника. В результате, как утверждают М. МакДональд и Т. Р. Мерфи, многие жертвы изнасилования предпочитали самоубийство [10].

Все это предопределило особенности поэмы У. Шекспира «Лукреция» (*The Rape of Lucrece*, 1594), которая является самым длинным и детально

¹ Кризисность эпохи Возрождения; идеи антропоцентризма; идея человеко-бога, предполагающая власть не только над своей жизнью, но и смертью; представления о смерти как о новом свободном и естественном существовании; наследие античности с ее восторженным преклонением перед многими видами самоубийства.

проработанным повествованием о Лукреции, несмотря на то, что действие в поэме сокращено до минимума. У. Шекспир расставляет другие акценты.

Во-первых, он уделяет много внимания внешности и речам Лукреции. Интересно, что в версии У. Шекспира именно Коллатину пришло в голову расписывать прелести жены, что и явилось пусковым механизмом всего действия. Красота Лукреции воспевается безудержно «Немее в мире все пред красотой...» [5, 268]¹. Также сразу заметно, что Лукреция У. Шекспира необыкновенно красноречива: она сама рассказывает обо всем происходящем и произошедшем, ее монологи длинны и поэтичны. Однако поражает другое: Лукреция говорит много, но безрезультатно. Сначала она напрасно уговаривает Тарквиния сжалиться и уйти, но он только свирепеет и ожесточается. После изнасилования голос подводит ее во второй раз, и она даже не может назвать имя насильника. Только в тексте У. Шекспира она оказывается неспособной объяснить, что с ней произошло – Коллатин, несмотря на потрясение, сам называет имя преступника.

Лукреции У. Шекспира присущи колебания и слабости, которые делают ее более женственной и трогательной. Она признаётся, что испугалась Тарквиния: «Смерть от меча его была страшна» [1046]. Автор называет ее «Лукрецией невинной» [382], «малюткой птичкой» [507], сравнивает с затравленной ланью. От Ливия к У. Шекспиру Лукреция становится более патетичной, ее гнев заменен на пафос – несколько романтизированный – отчаяния, ведущего к самоубийству.

Самоубийство, безусловно, является центральной темой произведения. Присутствие этого мотива мы ощущаем на протяжении всей поэмы. Так суицид Лукреции предвосхищен более ранней строкой 467 с метафорой о ранящем себя сердце: «May feel her heart – poor citizen! – distress, // Wounding itself to death...». Поведение Тарквиния также ассоциируется с моральным и политическим самоубийством. Убить себя в буквальном смысле желает ему Лукреция. Помимо этого, в тексте присутствуют две ссылки: на Нарцисса, который также покончил жизнь самоубийством, и на Гекубу, с которой отождествляет себя героиня. О своем самоубийстве Лукреция говорит и размышляет столь много, что сама считает, что лучше ей было бы действовать, чем играть пустыми словами: «Нет, плесень слов не может тут помочь!» [1027].

Говоря о мотивах поступка главной героини, мы можем вычленить три разных потока, которые смешиваются и пересекаются, иногда противопоставляясь: античный, христианский и поток, который мы назовём примитивным.

Античная мысль, как и ожидается, побеждает. Как справедливо отмечает А. А. Аникст, «для Лукреции понятие о человеческом достоинстве воплощается именно в чести. Во имя ее она и решает уйти из жизни. Здесь нетрудно увидеть несомненное влияние морали стоицизма». [2, с. 182] Лукреция убивает себя, главным образом, чтобы спасти свою честь и честь семьи. Используя парадокс,

¹ Здесь и далее при ссылках на данный текст в скобках указывается номер строки – Н. З.

ценимый в эпоху Возрождения, она утверждает, что её смерть возродит её честь: «Когда убью своею смертью стыд, // Из пепла честь, как феникс, воспарит». [1189 – 1190] Поэт отмечает, что смерть даёт Лукреции бессмертие. «Удар ножа все узы разрешает // В темнице плоти, имя коей - тлен. // Крылатый дух взлетел, благословен...» [1725 – 1727] Это бессмертие – земное: речь идёт о славе, оставшейся после добродетельной супруги.

Однако в шекспировской героине сильны и христианские мотивы. Есть соответствие Лукреции святой, а поэмы – жанру описания жития святых. Строки 85 – 86, 789 – 791 описывают Лукрецию и похоть Тарквиния исключительно христианскими терминами; строки 561 – 574 говорят о средневековых идеях брака как связи и клятв. Образ Лукреции связан с абстракциями (Время, Ночь, Случай), она ищет аналогии, что характерно для средневековья. Образы отчаяния и боли развиты во всех монологах. В страдании Лукреции поражает то, что она чувствует оскорбление всем телом. Изнасилование лишило Лукрецию сокровища: «Утраченное жизни ей дороже». [687] В таком средневековом ключе и воспринимается ею самоубийство: «Раз нет сокровища, то пользы мало // Разбить шкатулку, где оно лежало». [1056 – 1057]

Всё ещё больше запутывается, когда Лукреция, решив покончить с собой, спохватывается и говорит, что вместе с телом потеряет душу, если оборвёт свою жизнь. Критики считают неуместными эти августиновские черты. Тем более, что запоздалая забота о вечном спасении вновь сменяется аргументами за самоубийство: если дворец души разрушен, то «Ужель кощунство – посудите сами! - // Коль крепости врата раскрою я, // Чтоб прочь в тоске ушла душа моя?» [1156 – 1176]

Кроме того, говорить о душе – значит говорить о виновности. Родственники единодушно отрицают ее вину, Тарквиний винит красоту и страх женщины, у Лукреции собственный взгляд. Через самоубийство римлянка утверждает и провозглашает свою моральную чистоту. Парадоксально, но функцией самоубийства может стать либо указание на виновного, либо, наоборот, снятие всех подозрений. Лукреция У. Шекспира также понимает, что ее слова против слова Тарквиния не помогут. Как говорит Филомела Терею, «What is my word worth compared to yours?» [13, 276 – 277]¹. Обе мифические женщины совершают более убедительный поступок – самоубийство, которое и придает силу их словам.

Внутри этого сплетения языческого мира с христианским мы распознаём более древнюю идею, которую можно назвать примитивной. Это тема мести: «Запятнанную кровь - вот мой завет! – // Тарквинию отдать! Ведь он виною, // Что кровь нечистая прольется мною». [1181 – 1183] Она так объясняет смысл своего самоубийства Коллатину: «Моя решимость - вот твоя отрада, // Ты

¹ Указаны номера строк.

отомстишь за мой позор сполна. // Тарквиний да погибнет! Цель ясна: // Я, друг и враг, себя низрину в Лету, // Но ты отмсти Тарквинию за это!» [1193 – 1195]

Мы хотим учесть еще один, не менее значимый, аспект самоубийства. Дело в том, что с самого начала идентификация героини производится мужчиной. Знаменитый комплимент Петрарки о «красном и белом» на щеках Лукреции означает идеальность описываемой женщины для описывающего мужчины. В похвалах мужа Лукреция предстает не как личность, а как предмет обладания, некое сокровище. Тарквиний завершает овеществление Лукреции, видя в ней олицетворение красоты и чистоты. В конце отец и муж спорят за право владеть телом Лукреции. Отношение мужчин представляет Лукрецию как объект владения. Но после изнасилования становятся очевидны попытки самоидентификации Лукреции. Она обретает право голоса, и так как речи ее не слышны, прибегает к действию. Главная героиня, наконец, становится агентом из объекта путем совершения самоубийства, которое реконструирует ее историю в другом ключе, в том виде, в котором видит себя она сама. Хотя Лукреция должна умереть, чтобы придать своей версии убедительность, она преуспевает в конструировании своей реальности. Многие исследователи отмечают, что суицид наделяет Лукрецию властью [12].

Лукреция как достойная римлянка, честная жена и невинная жертва в одном лице вызывает у У. Шекспира лишь позитивное отношение. По мнению автора, самоубийство для Лукреции – это единственный шанс быть услышанной и оправданной. При этом с точки зрения античного мировоззрения и эстетики самоубийство неизбежно и приветствуемо, с точки зрения христианской морали – порицаемо, но оправдываемо отчаянием униженной добродетели, когда самоубийство перестает быть грехом и становится символом страдания. Это наложение языческих, стоических, христианских идей свойственно исключительно эпохе Возрождения.

Итак, проанализировав трансформацию мифа о Лукреции и места в нем темы самоубийства в течение двадцати веков, мы можем констатировать следующее. Во-первых, кардинально изменяется главная героиня: из гордой, самоуверенной и разгневанной римской матроны у Ливия она превращается в кроткую жертву изнасилования у Овидия, в преступную развратницу у Августина, невинную христианскую святую у Дж. Чосера, воплощение идеальной женственности у Дж. Гауэра и, наконец, патетику и пафос У. Шекспира. Во-вторых, смещаются акценты: в античности они расставлены на политическую роль Лукреции, самоубийство вдохновляет римлян на восстание, т.е. является лишь поводом, пусковым механизмом важных событий. В средневековье они смещаются к истории христианской души; удаление от социального контекста превращает Историю в историю борьбы души и греха, самоубийство видится сугубо теологическим вопросом. В эпоху Возрождения авторы видят в мифе личную и социальную трагедию, а самоубийство становится центральной темой поэмы У. Шекспира «Лукреция».

ИСТОЧНИКИ:

1. *Августин Блаженный*. Полное собрание сочинений: в 22 книгах. / Августин Блаженный. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского монастыря, 1994. – Т. 1. – Кн. 1 – 7: О Граде Божием. – 394 с.
2. *Аникст, А. А.* Творчество Шекспира. / А. А. Аникст. – М.: Худ. Лит., 1963. – 615 с.
3. *Ливий, Т.* История от основания Рима. / Тит Ливий // Античная литература. Рим. Антология. Сост. Н. Ф. Федоров, В. И. Мирошенкова. 2-е изд., испр. – М.: ВШ, 1988. – С. 511 – 529.
4. *Овидий*. Фасты / Овидий // Элегии и малые поэмы / Пер. с латин. Ф. Петровского. – М.: Худож. лит., 1973. – С. 235 – 374.
5. *Шекспир, У.* Лукреция / У. Шекспир // Полное собрание сочинений: в 8 томах. – Т. 8: – М.: Искусство, 1960. – С. 271 – 298.
6. *Bertolet, Craig*. From Revenge to Reform: The Changing Face of «Lucrece» and Its Meaning in Gower's «Confessio Amantis» / Craig Bertolet // *Philological Quarterly*. – 1991. Vol. 70. – P. 403 – 421.
7. *Chaucer, J.* Legend of Lucrece / Jeoffrey Chaucer // *Legends of Good Women*. – P. 648 – 651.
8. *Donaldson, Ian*. The Rape of Lucretia: A Myth and Its Transformations / Ian Donaldson // Oxford: Clarendon Press, 1982.
9. *Gower, John*. Confessio Amantis/ John Gower // Ed. Russell A. Peck. Medieval Academy Reprints for Teaching. 9. Toronto: University of Toronto Press, 1980. – 67 pp.
10. *MacDonald, M.* "Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England" / M. MacDonald, T. R. Murphy. - Oxford, 1991. – 439 pp.
11. *Renda, P. A.* Mythopoesis and ideology in late Medieval and Early Modern Versions of Lucrece and Philomela / P. A. Renda // Chicago: the University of Illinois, 2005. – 211 pp.
12. *Saunders, Corinne*. Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England / Corinne Saunders. - Cambridge: D. S. Brewer, 2001. – 239 pp.
13. *Troyes, Chretien de*. Philomena et Procne. In Three Ovidian Tales of Love / Chretien de Troyes. - Ed. and trans. Raymond Cormier, Garland Medieval Library. New York and London: Garland, 1986 – Series A - Vol. 26 – P. 182 – 297.
14. *Turk, Sabrina de*. Conflicting Desires: Sexuality, Chastity, and The Representation of Lucretia in Sixteenth-Century Venetian Painting / Sabrina de Turk // Arbor, Bryn Mawr College Press, 1998. – 405 pp.

СИНТАГМАТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО СТИХОТВОРЕНИЙ СБОРНИКА ДЖОРДЖА ГЕРБЕРТА «ХРАМ»

Джордж Герберт (*George Herbert*, 1593–1633) – английский поэт, принадлежавший к школе метафизиков. Творческое наследие Дж. Герберта представлено духовными стихами, большая часть которых вошла в сборник «Храм» (*The Temple*, 1633), и прозаическим произведением «Священник Храма» (*A Priest to the Temple*, 1652), содержащим практические советы настоятелям сельских церквей. Стихотворения, включенные в сборник «Храм», были написаны автором в последние годы жизни.

Творчество Дж. Герберта не получило должного изучения в рамках отечественного и зарубежного литературоведения. Среди серьезных исследований можно назвать монографию М. Р. Чернышова «Лирика Джорджа Герберта: проблемы поэтики» [5], статью Т. С. Элиота «Поэты-метафизики» (*The Metaphysical Poets*) [1] и одноименную монографию Э. Гарднер [2].

Сборник «Храм» ранее не рассматривался как художественно-тематическое единство. Ю. М. Лотман определяет художественный текст как текст с повышенными признаками упорядоченности [4]. Упорядоченность всякого текста может осуществляться по двум направлениям. В лингвистических терминах ее можно охарактеризовать как упорядоченность по синтагматике и парадигматике. Синтагматическая связь обуславливает последовательность элементов. В этом случае сравнение элементов предполагает внимание к их местоположению относительно друг друга в рамках единого целого.

Цель настоящей работы – выявление на основе идейно-художественного анализа текстов стихотворений, составляющих сборник, синтагматических связей, наличие которых обусловлено тем, что весь сборник как единое литературное произведение реализует сложную метафору храма – человеческой души. За исходный для анализа принимается порядок расположения стихотворений в сборнике 1633 года издания (вариант издания, предложенный Николя Ферраром).

Сборник состоит из трех неравных по объему частей: «The Church-porch» («Церковное крыльцо»), «The Church» («Церковь») и «The Church Militant» («Проповедник Церкви»). Основное количество стихотворений сосредоточено в разделе «The Church», в то время как «The Church-porch» и «The Church Militant» содержат три и два стихотворения соответственно. Эти разделы являются художественным обрамлением основной части сборника как на структурном, так и на смысловом уровнях.

Сборник открывается разделом «The Church-porch». Кроме одноименного стихотворения, в состав раздела входят произведения «The Dedication» («Посвящение») и «Superliminare».

Стихотворение «Посвящение» представляет собой молитву, которую произносит автор перед началом написания сборника. В христианстве призывание благословения Божия на работу перед ее началом считается совершенно необходимым, а в средневековой литературе оно представляло собой еще и важнейшую композиционную часть. «Посвящение» предваряет собой не только раздел, но и весь сборник, поэтому более оправданным казалось бы его расположение вне основного текста сборника. Позиция стихотворения указывает на то, что в сборнике отсутствуют внешние части: перед читателем не введение в художественное произведение, но молитва, которую произносят перед началом какого-либо дела. Расположением же «Посвящения» маркируется и начало реализации сложных метафор кончетто: метафоры храма – человеческой души (реализуемой на уровне всего сборника), входа в храм как первого усилия человека на пути к Богу (реализуемой на уровне первой части сборника). В этом случае небольшое по объему посвящение, по сути, охватывает и включает в себя весь сборник, состоящий из 164 произведений.

Следующее стихотворение называется «The Church-porch» («Церковное крыльцо»). Оно состоит из 77 строф. Крыльцо символизирует вход или, в данном случае, начало. Таким образом, за началом молитвенным, то есть стихотворением «The Dedication», сразу же следует и начало действенное, волевое усилие на пути человека к Богу, так что расположение произведений друг относительно друга вполне закономерно. В тексте «The Church-porch» не встречается никаких упоминаний о храме или его частях, присутствуют лишь беседа с читателем и поучение. Метафора, заявленная в названии произведения, реализуется на интеллектуальном, а не на образном уровне: читатель находится у входа в дом Божий и одновременно у «входа» в сборник.

К стихотворению «Церковное крыльцо» примыкает и отдельное двухстрофное стихотворение «Superliminare». Его расположение также вполне закономерно, ведь, будучи выделенным в отдельное произведение, оно сохраняет тесную смысловую связь с предыдущим, образуя его заключение: в первой строфе автор говорит о завершении подготовки, после которой можно войти в храм. Во второй – предупреждает о последствиях, которые угрожают тому, кто войдет в храм неподготовленным. Связь между этим и предваряющим произведением прослеживается на содержательном и смысловом уровнях, с точки зрения средств художественной выразительности произведения имеют мало общего. Стихотворение «Superliminare» относится к так называемым в

английском литературоведении «2-in-1 poems»¹, так как каждая его строфа предназначена для чтения отдельно.

Таким образом, положение стихотворений части «The Church-porch» обусловлено и служит реализации метафор кончетто, заявленных автором на уровне названия и содержания сборника как целого.

Стихотворение «The Altar» («Алтарь») открывает раздел «The Church» («Церковь»). Алтарь является одновременно самой важной и самой видимой частью церкви – первым, что замечает вошедший в храм человек. Выбор названия стихотворения неслучаен, так как в рамках реализации концепта храма читатель только что закончил Великий пост, преодолел ступеньки храмового крыльца и попал в основное помещение храма. Таким образом, положение стихотворения полностью обусловлено логикой реализации метафоры приближения к Богу – входа в храм. Стихотворение также развивает сложную метафору сердца-алтаря для жертвоприношения Богу, теперь, однако, строго заключенную в рамки одного произведения.

Закономерно, что следующее стихотворение называется «The Sacrifice» («Жертва»): слово «алтарь» имеет латинское происхождение и буквально обозначает «возвышенный жертвенник»². «Жертва» представляет собой переложение страстных Евангелий. Повествование ведется от лица Христа. Передаются Его мысли на протяжении всего времени от прихода с учениками на гору Елеон, а потом и в Гефсиманию, до смерти на кресте. С точки зрения стихотворного размера или образной системы, создаваемой в стихотворении, оно не связано с предыдущим. Связь прослеживается исключительно на уровне смысла и, с позиции лирического героя, ассоциации, так как алтарь храма символизирует собой Голгофу, на которой Христос Своим самопожертвованием искупил грехопадение Адама. Важно помнить то, что непосредственно алтарь (престол) занимает в таинстве Евхаристии особое место: на нем вино и хлеб мистическим образом превращаются в Тело и Кровь Христову во время совершения Литургии, а также приносится бескровная жертва.

Следующее стихотворение называется «The Thanksgiving» («Благодарение»). Именно так на русский язык с греческого переводится и название таинства «Евхаристия» (Причастие). Так, после того, как человек вошел в храм, увидел алтарь, осознал символическое значение этого места, он становится соучастником таинства, обретает сходство (англ. «communion») с Богом и становится причастником Его славы (рус. «причастие»). На смысловом уровне «Жертва» и «Благодарение» составляют единое целое: если «Жертва» представляет лирически обработанную историческую перспективу Крестных

¹ Стихотворения 2-в-1.

² В Католической и Англиканской Церквях алтарем называют исключительно престол, в то время как в Восточной Христианской Церкви имеется в виду восточная часть храма.

страданий Христа, то «Благодарение» глубже раскрывает значение рассказанного для лирического героя; благодаря такой взаимной связи ни одно из произведений не будет полностью понято без другого. Это вполне укладывается и в представление о сборнике стихотворений как о литературном воплощении крайне развернутого концепта.

Далее следует стихотворение «The Reprisal» («Расплата»). Содержательно оно прямо связано с двумя предыдущими произведениями: после соединения с Богом и ощущения счастья от понимания того, что человек был искуплен, приходит и понимание того, почему ему требовалось искупление. Стихотворение затрагивает тему смерти, однако исключительно в иносказательном смысле: подразумевается духовное возрождение, которое только предстоит лирическому герою. Чтобы оно осуществилось, герой должен пожертвовать своей волей, как бы умереть в Боге.

В стихотворении «The Agonie» («Агония») противоречие, возникающее в душе героя из-за понимания глубины и красоты божественного и собственной греховности и неполноценности, только усиливается. Закономерно название стихотворения: уже в трех произведениях (начиная с «Благодарения») настроение постепенно изменяется от радости к скорби и горю от понимания того, какой путь предстоит проделать для достижения определенного уровня очищения.

Другим настроением проникнуто стихотворение «The Sinner» («Грешник»). Период борьбы закончился, преодолено сомнение в том, что принимать за божественное; лирический герой осознает свою духовную немощь и полностью подчиняет свою волю воле Господа. Кризис, намеченный и обозначенный в стихотворении «Агония», преодолевается.

Расположение стихотворений строго подчиняется авторской задумке и чтение их в предложенном в сборнике порядке открывает глубокий общий смысл, демонстрирует эволюцию души лирического героя, служит реализации кончетто храма – человеческой души.

Далее будут рассмотрены пять последних стихотворений раздела «Церковь» в том порядке, в каком они расположены в сборнике.

Закономерно, что в числе завершающих оказалось стихотворение под названием «Death» («Смерть»). Смерть завершает жизненный путь человека. Однако Христианская Церковь всегда учила, что смерть – лишь шаг на пути духовного развития. Именно таким настроением проникнуто стихотворение. Автор дает своеобразный исторический обзор отношения к смерти. Четко прослеживается разделение между ветхозаветным и новозаветным пониманием смерти. Переломным моментом становится крестная смерть Спасителя.

Следующим расположено стихотворение «Dooms-day» («Судный день»). Такое положение оправдано и понятно в контексте христианской традиции: Судный день – событие, которое коснется всего человечества. Перед Страшным судом все умершие воскреснут и обретут новую плоть. Смерть окажется окончательно побежденной, так как перестанет существовать.

Связь стихотворения «Judgement» («Суд») с «Судным днем» также очевидна: здесь снова уточняются и акцентируются значимые моменты, как в паре стихотворений «Жертва» — «Благодарение», «Смерть» – «Судный день». При этом если стихотворение «Судный день» рисует глобальную картину конца времен и его значения для всего человечества, то «Суд» показывает, какое значение этот момент будет иметь для каждого конкретного человека, в частности, для лирического героя.

Завершают раздел «Церковь» произведения: «Heaven» («Небеса») и «Love» (III) («Любовь» (III)). Конец закономерен: лирический герой, проведя жизненный путь в поисках Бога и веры, преодолел смерть. Благодаря достигнутому духовному совершенству на Страшном суде он был оправдан и направляется на Небеса, где должен стать частью небесного воинства. При этом путешествие в Рай лишь предваряет встречу человека с Господом. Именно поэтому стихотворение написано в форме беседы лирического героя с неким Эхом: Небеса – отблеск божественного, пребывание на них не имеет смысла и не может состояться без окончательного познания и соединения с Богом. Диалог в этом случае призван показать поиск, вернее, его прекращение, что видно в структуре стихотворения. Каждый ответ порождает новый вопрос, благодаря чему произведение обретает дополнительную связность. Однако последние ответы Эха оказываются исчерпывающими: свет, радость и покой – вот что обретает душа человека после того, как завершит трудный путь земной жизни.

Однако сборник не заканчивается ответами Эха: автор словно напоминает нам, что конечной целью путешествия было не знание, не ответы, не завершение поиска, но соединение с Богом. В свете этого не случайно, что последнее стихотворение сборника называется «Любовь» (III): «Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь», — говорит ап. Иоанн Богослов в первом соборном послании (1 Ин 4:8). Далее апостол говорит, что «пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин 4:16). Эти две небольшие цитаты и положены в основу стихотворения. Как и раньше, это стихотворение помогает глубже понять предыдущее произведение. В данном случае оно раскрывает то, что осталось недосказанным: абсолютное знание не есть главный атрибут божественного.

Раздел «Проповедник Церкви» включает в себя два стихотворения: «Проповедник Церкви» («The Church Militant») и «Заключение» («L'Envoi»). Основным, с содержательной точки зрения, является первое из них. Фактически

это монологическое повествование, передающее историю христианства с ветхозаветных времен до Второго пришествия Христа.

Автор использовал в названии именно слово «проповедник» (использованное в оригинале слово имеет оттенок воинственности и буквально переводится как «боец», «солдат», «активист», «борец»). Ни формально, ни содержательно стихотворение не сближается ни с одним из произведений, входящих в состав сборника «Храм». Название можно объяснить в рамках общей задумки, реализованной Дж. Гербертом: в разделе «Церковное крыльцо» читатель получал наставление в правилах поведения и морали. После этого на протяжении всего раздела «Церковь» он учился искать и находить Бога, учился вере, смирению и надежде. Сейчас же, когда читатель обрел веру, нашел Бога, он уже достаточно подготовлен, чтобы стать проповедником и одновременно защитником Храма – религии.

Завершает раздел и одновременно весь сборник стихотворение «Заключение». Это небольшое произведение по своей значимости важно настолько для сборника как целого, насколько важно и «Посвящение»: им автор «запечатывает» всю книгу как единое целое. Стихотворение представляет собой благодарственную молитву, призванную подвести итог всему сказанному. В его строках уже нет поучений, нет поиска, есть только твердая вера в то, что Господь сохранит людей и приведет их в свое Царство. Стихотворение закрывается: «Blessed be God alone, / Thrice blessed Three in One»¹ [3], то есть, главным догматом христианства: утверждением о нераздельном и неслиянном единстве Трех Лиц Пресвятой Троицы.

Таким образом, на основании проведенного исследования стихов Дж. Герберта, вошедших в сборник «Храм», можно сделать вывод о том, что сборник «Храм» пронизан синтагматическими связями. Любое из стихотворений связано с предыдущим и с последующим. Сборник как целое имеет продуманную структуру, созданную для реализации метафоры храма – человеческой души. Порядок расположения стихотворений в сборнике не случаен, он несет смысловую нагрузку, вследствие чего значение стихотворения раскрывается только при учете значений предыдущего и последующего произведений. Такого же рода связи наблюдаются и между частями сборника, своим расположением также служащих воплощению общей авторской задумки.

¹ Да благословится Бог Един, / Трижды благословятся Три в Одним (перевод с английского автора статьи – Б. К.).

ИСТОЧНИКИ:

1. *Лотман, Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/apt/5.html>. – Дата доступа 15.01.2007.
2. *Чернышов, М. Р.* Лирика Джорджа Герберта: проблемы поэтики: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.03 / М. Р. Чернышов; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1995. – 20 с.
3. *Eliot, T. S.* The Metaphysical Poets / T. S. Eliot [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.usask.ca/english/prufrock/meta.htm>. – Date of access: 20.03.2007.
4. *Gardner, H.* The Metaphysical Poets / H. Gardner. Oxford: Oxford University Press, 1961 [Electronic resource]. – Mode of access: http://books.google.com/books?id=zS_EXPFtKwC&pg=PP1&ots=DwyV1qz-i9&dq=Helen+Gardner&sig=dQVmMui2ssyeSpA6psCqo5Rp_cg. – Date of access: 20.03.2007.
5. Poems of «The Temple» in 1633 Order [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.ccel.org/h/herbert/temple/PoemOrder.html>. – Date of access: 20.03.2007.

ЭМБЛЕМАТИКА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИРИКЕ XVII ВЕКА

В английской лирике XVII в. эмблема как художественный приём и особый способ мировидения занимает одно из ключевых мест в эстетике, несколько оттесняя на второй план ставшие традиционными для Ренессанса аллегории и символы. Во многом являясь отражением и порождением культурной ситуации, она реализует сложные эстетические принципы эпохи барокко, ставшей результатом исторических катаклизмов и напряжённого движения творческого духа.

Книги эмблематичных произведений искусства были широко распространены в ряде Европейских стран, таких как Франция, Нидерланды, Бельгия, Англия, Испания и Германия. Среди ярчайших представителей данного жанра можно назвать имена Отто Ван Вина (Дания), Диего де Сааведра Файарда (Испания), Фрэнсиса Окворлза (Англия). Создавались подобные произведения, как правило, на оригинальном языке страны, а также на универсальном латинском, служившем языком образования и науки. В ряде подобных изданий возможно проследить пересекающиеся черты: подобная концепция жизни и определённый дидактизм, являющийся прямым производным той основы, что была положена в содержание книги – постулаты христианской морали и определённые аспекты универсального религиозного мировоззрения. Одним из первых к литературоведческой трактовке феномена эмблемы прибегает испанец Бальтасар Грассиан, который называет эмблему видом бессловесного фигуративного остроумия [3]. В эпоху барокко эмблема, безусловно, существовавшая ранее в культурной среде и ведущая историю от традиционного иероглифического письма, обретает полноценное эстетическое наполнение. Иероглифическое письмо в свою очередь корнями восходит к Средневековью. Согласно его канонам человеку для познания вселенной даны две книги: Библия как книга откровения и Природа как книга творения, а мир – не что иное как божественная поэма, особая система символов и эмблем, в таинства которой нужно проникнуть. Принципы средневекового дуализма в восприятии мира духовного и мира природного, ренессансная трактовка античных образов и барочный динамизм нашли отражения в книгах эмблем. Именно в эпоху барокко они получили значительное распространение и достигли высокого художественного уровня. Здесь мотивы библейских пророчеств нередко обработаны в стилистике барокко, а иногда и обрамлены античными аллегориями и символами.

Феномен эмблемы, которая в переводе с греческого означает «вставка, вставная работа», привлёк к себе внимание множества последующих поколений исследователей литературы, чем обусловлено многообразие его трактовок и комментариев в его адрес. Крайне интересны высказывания об эмблеме

Г. Вилперта, рассуждавшего о ней как о трёхчастной структуре со строго определённым абстрактным содержанием внутри замкнутой, традиционной системы связи между изобразительным искусством и литературой. Он утверждал, что в классификации художественных приёмов эмблема занимает место между аллегорией и символом, представляя собой сложную триаду. Данная триада включает в себе графическое изображение какого-то предмета, девиз, раскрывающий глубинный смысл и собственно подпись. Проецируя данную матрицу на барочное стихотворение, можно утверждать, что в данном случае эмблема охватывает три части:

1. заголовок (*motto*), который коротко определяет основную идею или тезис;
2. символ (*picture, icon, image*), представляющий собой некую конкретную картинку, часто дающуюся в виде иллюстрации;
3. собственно сам текст (*inscription*), который и выступает в роли связующего звена между картинкой и идеей, заявленной в названии.

Варианты употребления эмблемы в английской лирике XVII в. весьма разнообразны: от небольшого эмблематического компонента до построения целого произведения по принципу эмблематической триады либо компоновки в тематические циклы определённого числа стихов-эмблем.

Сконцентрировавшись на анализе эмблематики в английской лирике XVII века, можно отметить многих авторов, непосредственно работавших в рамках эстетики эмблемы, а также использовавших её элементы в творчестве. В наших исследованиях мы обращаемся к двум авторам, в чьём творчестве эмблемы обрела яркое и полноценное выражение. Это Джордж Герберт (*George Herbert, 1593 – 1633*) и Джордж Визер (*George Wither, 1588 – 1667*). В силу определённой разности эстетических взглядов двух авторов рознятся и эмблемы, созданные ими. Но обоих объединяет несомненно творческая и личностная трактовка эмблематического канона, преобразование классических схем, многомерная аллюзивность и глубокий символизм.

Сравнение сборников вышеупомянутых поэтов, созданных практически в одно время («Храм» Дж. Герберта в 1633 г., «Собрание эмблем старинных и новых» Дж. Визера – в 1635 г.), позволяет во многом продемонстрировать основные тенденции в развитии английской поэзии данного периода. Это многовекторная направленность творчества поэтов, частое соседство барочных и классицистических мотивов, широкое аллюзивное поле и глубокий религиозный компонент в поэзии. Если эмблематика в творчестве Дж. Герберта является скорее органичным дополнением и стилистической формой оригинального целого, то у Дж. Визера эмблема – основная философия и схема построения книги.

Некоторые исследователи склонны называть эмблемой сам по себе сборник стихотворений «Храм». Созданный в 1633 году, когда Джордж Герберт, сын знатных родителей, в прошлом блестящий студент Колледжа Святой

Троицы, в 31 год ставший пастором англиканской церкви, был в возрасте сорока лет, сборник глубоко личностный, откровенный и по-пасторски доступный. Но не следует отрывать от культурного контекста создания сборника. Именно поэтому каждое стихотворение здесь наполнено традиционным для барокко опытом личных переживаний и несёт на себе печать внутреннего конфликта и индивидуального опыта.

Книга стала целостным произведением, где размещение каждого стихотворения подчинено определенной логике переживания и полёта авторской мысли. Сборник живёт полноценной жизнью и производит должное впечатление только принятый в комплексе, как неделимое целое, единая ткань художественной мысли. Если попытаться графически изобразить содержание «Храма», получится своеобразная синусоида, полная динамики взлётов и падений. На ней спокойствие, умиротворение и гармония периодически сменяются тревогой, отчаянием, чувством растерянности и полного одиночества. Все эти черты, безусловно, свидетельствуют в пользу яркого барочного колорита произведения, со всеми типичными для эпохи перепадами, переходами, изменчивостью и текучестью. Но как же трактовать «Храм» в русле эмблемы? Согласно этой эстетике, само название и структура сборника (Храм как метафора движения человеческой души в мире и сам этот мир как творение Всевышнего) представляют собой девиз (*motto*), роль графического компонента (*image*) выполняют фигурные стихи, но а непосредственно тексты (*subscription*) и являются расшифровкой заявленных как в названии, так и в графике универсальных идей.

В духе эмблематики выстроена и сама сложная внутренняя структура произведения, глубоко символичная и таинственная. Весь сборник можно разделить на определённые блоки стихов, метафорически иллюстрирующих эволюцию духа в эстетике барочной динамики, непостоянства и изменчивости. Опираясь на собственные исследования, мы выделили двенадцать подобных смысловых блоков в тексте, представляющем собой единый организм, неразрывную художественную ткань, которая, лишённая какого-либо из элементов, теряет свой блеск и великолепие. Именно воспринятые в авторском расположении и полноценном количестве, стихи открываются перед нами во всей своей полноте и глубине, а сборник действительно превращается в виртуозную метафору-эмблему человеческой души. В рамках книги мы выделяем двенадцать своеобразных блоков стихотворений: это внешняя кайма стихов, где говорится о пришествии и искупления грехов; размышления Дж. Герберта о самом себе, своей вере и отношениях с церковью; блок стихотворений, где преобладают рассуждения о Библии и её непостижимой красоте; рассказ об архитектуре и предметах убранства храма как аллегориях человеческого духа; стихи, где барочная контрастность проявилась во всей своей мощи, сменяя радостное настроение стихотворения; обработки мотивов традиционных для английской культуры жанров: рождественского гимна и

средневековой мистерии; сравнение истинных и ложных, вечных и приходящих ценностей; стихи на тему поэта и поэзии; исповедь поэта, диалог с высшей силой по поводу разумной организации миропорядка и принципов существования; стихи где, доминирует тема языка, языковых средств и явлений; целый ряд стихов, посвящённых финалу земной жизни и началу жизни вечной.

Стихотворение «Любовь (III)» (*Love (III)*), стоящее особняком, воплощающее в себе универсальный принцип гармонии и символ пути к высшему началу, окончательно завершает сборник. Своего рода порядковый номер этого стихотворения далеко не случаен, ведь три — универсальное число динамики — налицо явное движение поэта. Вначале сборника мы видим восхождение, затем в середине — пик переживаний, страданий и барочных терзаний духа, а в конце — решение, умиротворение и универсальная любовь. Именно эта любовь, понята автором в трактовке Песни Песней Соломона, и становится проводником в Царство Божие. Таким образом, подтверждается положение о том, что сборник «Храм» является универсальной эмблемой пути души к радости благочестия, любви к Богу и человеку.

Для дальнейшего представления феномена эмблемы в английской лирике XVII в. обратимся к персоне Джорджа Визера, чьё творческое наследие до сегодняшнего момента остаётся неизученным в отечественной англистике, хотя в западном литературоведении ведётся активная работа по исследованию его произведений. Работая в традиционном русле барочной стилистики, Дж. Визер сумел во многом преобразить и трансформировать классические схемы и постулаты барокко, смело экспериментируя с формой и идейным наполнением произведений. Отталкиваясь от общепризнанных стилевых решений в творчестве, он обозначил собой новый этап в развитии направления, явившись великим продолжателем традиции, смелым новатором и комбинатором стилей, ставшим своего рода предтечей классицизма в последующей поэтической традиции.

Его «Собрание эмблем старинных и новых» стало переложением эмблем Габриэля Ролленгагена, созданных в Утрехте в 1611 – 1613 гг. по мотивам гравюр Криспина Ван де Пассе (*Crispin van de Passe*). Сам Дж. Визер, оценивая эмблемы Г. Ролленгагена, говорил, что тексты, сопровождавшие гравюры, неудачны, а вот сами рисунки в большинстве своём очень хороши либо приемлемы (*excusable*). Меценатскую помощь при создании книги поэту оказал лондонский издатель Генри Таунтон (*Henry Taunton*), которому частично и принадлежала концептуальная идея произведения. Стихи в книге (она состояла из четырёх томов, в каждом из которых помещено было 50 эмблем) представляли собой расшифровки латинских, греческих и итальянских изречений к эмблемам Г. Ролленгагена. При написании стихотворений Дж. Визер использовал более 200 оригинальных эмблем, обработанных Г. Ролленгагеном. Как правило, они представляют собой закомпонованный в круге символ или несколько символов на переднем плане, в то время как все

остальные детали минимизированы. Уже у Г. Ролленгагена вокруг эмблемы располагалась подпись (*inscripto*) на одном из европейских языков. Дж. Визер же подарил эмблемам новую жизнь, снабдив их англоязычными стихами. Эти стихи-подписи далеко превосходили исходный материал своим универсализмом и широтой трактовки христианской аллегии в духе эмблематического письма.

Книгу Джорджа Визера отличает глубокий универсализм суждений, широта аллюзий и ссылок и многогранность трактовки христианской аллегии. Данная особенность легко объясняется тем фактом, что при написании стихотворений по мотивам книги Г. Ролленгагена Дж. Визер пользовался для подписей (*mottoes*) к стихам не только каноническими библейскими изречениями, но и имевшими распространение крылатыми выражениями, как на классической латыни и греческом, так и на вульгарном итальянском наречии. Отсюда разнообразные отсылки и идеи, воплощённые разумом мастера в парадоксально гармоничную форму, пропитанную барочными диссонансами и парадоксами. Одной из ярких черт, выделяющих книгу и делающих её настоящим шедевром универсального идеала красоты, является и тот факт, что сочинение создано в духе гармоничного синтеза барочной и классицистической поэтики, проявления которого мы встречаем в разнообразии употребляемой лексики, сложного переплетения идей, тематического многообразия текстов. На страницах книги Дж. Визер размышляет о бренности земного бытия и его материальных проявлений, обращается к теме непостоянства счастья, шаткости жизненных ценностей, всепобеждающего рока и случая, задумывается о двойственности человеческой натуры, людской развращённости и испорченности, постоянном конфликте между телесным и духовным началом.

В духе барочной поэтики и стилистики школы остроумия Дж. Визер выстраивает книгу эмблем согласно принципам игры ума (*wit*). Всё это находит отражение в строго спланированной структуре книги, безусловно, выполняющей смысловую нагрузку (то же самое мы можем наблюдать у Джорджа Герберта). Эмблематическую эстетику книги дополняет особая игра для читателей, названная Лотереей (*Lottery*). Игровое поле Лотереи состоит из двух гравюр, размещённых друг напротив друга. Верхняя часть представляет собой круг, разделённый на пятьдесят шестичисловых сегментов. В центре находится вращающаяся стрелка. Человек, желающий сыграть, должен сперва, не глядя, повернуть стрелку, чтобы выбрать какое-либо число. Числа от 1 до 50 соответствуют числу эмблем в книге, а точнее в четырёх книгах, из которых состояло «Собрание эмблем». Как объясняет Дж. Визер в подробном комментарии, когда стрелка останавливается на числе, соответствующем номеру эмблемы, необходимо таким же способом выбрать одну из четырёх книг с помощью компаса. Восток соответствует первой книге, Юг – второй, Запад – третьей, Север – четвёртой. Выбрав номера, читатель обращается к соответствующей им эмблеме. Игра имела серьёзные цели: по замыслу автора стихотворения должны были играть роль оракула, обличающего тайные грехи играющих и выдающего им моральные наставления.

Таким образом, всю книгу можно было трактовать как развёрнутый комментарий человеческих пороков и универсальный советчик в борьбе с ними, как книгу для ежедневного чтения для людей, пожелавших встать на путь морального совершенствования. Приступающие же к игре, безусловно, должны были осмелиться на обличение собственных недостатков и пороков. Крайне важна для изначального понимания и проникновения в мир «Собрания эмблем» и вводная иллюстрация, выполненная художником Уильямом Маршаллом (*William Marshall*, 1617 – 1649). Иллюстрация-эмблема сделана в классической технике барочной религиозной аллегории. На картине изображён типичный барочный мотив конфликта грехов и добродетелей (стилистика противоречий и контрастов), между которыми мечутся человеческие души. В нижней части гравюры — тёмное место, откуда появляются человеческие фигуры, выбирающие либо широкую тенистую дорогу направо, либо узенькую дорожку налево. Так начинается восхождение на гору – древний архетип, известный ещё в Ветхом Завете (Жертвоприношение Исаака, посвящение Моисея в пророческое служение, Синайское откровение и т.д.). Первой «остановкой» на пути здесь становится большая урна, оберегаемая Судьбой. Справа от неё мы видим человеческие фигуры, а слева – женскую фигуру с нимбом и поднятой правой рукой, в левой руке у неё земной шар. Далее представлены изображения семи добродетелей в виде семи женских фигур. Среди них Надежда, держащая ставший традиционным символ – якорь. Противостоят им Тщеславие с традиционным зеркалом и Лень, валяющаяся на земле, хорошо известные читателю по средневековым мистериям и аллегорическим сочинениям, ставшие востребованными в эпоху барокко эмблемами. Немного выше на гравюре изображена христианская церковь, у ворот которой стоит священник. В пику церкви на противоположной стороне изображен Дворец Удовольствий с флагом на башне и блудницей у ворот, также хорошо известный читателю семнадцатого века символ блуда и порока. Символичны и две дороги, ведущие к этим зданиям: дорога к церкви узкая и крутая, что символизирует тяготы праведного пути, в то время как дорога порока широка и удобна. В центре гравюры видим ангела, широко распростёршего крылья, держащего в руках меч и факел, направленные направо, и книгу, которая смотрит налево. Ангел является символом Божественной Справедливости и Высшего суда (грешники будут наказаны огнём и мечом, а праведникам будет даровано слово Божие). Таким образом, с самого начала задаётся парадигма движения авторской мысли, развиваемая на протяжении всей книги: осуждение пороков, прославление добродетелей, утверждение суетности тщеты преходящего и великой красоты и значимости вечного. Подобная стилистика, безусловно, далеко не нова. Будучи известной с древности, она получила блестящее воплощение в Псалмах. Таким образом, можно прийти к выводу о том, что вся книга эмблем Дж. Визера стала своеобразной вариацией на тему Псалмов и произведений о добродетелях и грехах. Но, безусловно, это лишь вариация на

тему, и ни в коем случае не переложение и интерпретация, ведь в своей работе автор не придерживался строгой религиозной стилистики, использовал не только христианские, но и античные, и средневековые аллегории и символы. Это ничуть не умаляет достоинств книги, а наоборот, придаёт эклектическому по духу произведению универсальную гармонию, рождённую красотой полёта души и широтой мысли. Как и исходный библейский текст, книга Дж. Визера не имеет своей задачей порицание или обвинение, но лишь наставление и помощь людям, решившим встать на путь морального совершенствования. Именно поэтому автор и старался излагать свои мысли в как можно более доступной и близкой читателям форме, что резко отличало его произведение от множества ему подобных витиеватых эвфуистических сочинений.

Таким образом, мы приходим к выводу, что благодаря универсальности творческого гения Джорджу Визеру удалось возвысить традиционную каноническую эмблему до нового уровня, превратив её в гармоничный образ стихотворения, где в едином творческом порыве сочетаются лексический, идейный и графический планы выражения чувств и размышлений автора. Благодаря синкретизму и органичному сосуществованию в стихах нескольких литературных традиций, а именно библейской первоосновы с барочной поэтикой и классицистическими идеями, стихи приобретают глубокий универсализм и многогранность. Становится очевидным тот факт, что феномен эмблематики играл весомую роль в английской лирике XVII века, став своего рода переходным явлением между предыдущей традицией символов и аллегорий, барочной аллюзивностью и классицистической структурированностью.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Грасиан, Б.* Карманный оракул. Критикон / Б. Грасиан. – М., 1981. – 631 с.
2. *Herbert, G.* Selected poems / G. Herbert // Renaissance Literature, an Anthology, edited by Michael Payne and John Hunter. – Oxford: Blackwell Publishing, 2003. – P. 1016 – 1066.
3. *Wither, G.* Selected Poems / G. Wither [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.poetry-archive.com/w/wither_george.html. – Date of access: 14.03.2006.

МОДЕЛИРУЮЩЕЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАТЕГОРИЙ МОРАЛИ И ПОЛИТИКИ В РОМАНАХ-УТОПИЯХ СЭМЮЭЛА БАТЛЕРА

Мораль и политика принадлежат к базисным категориям, обеспечивающим «оцельнение» художественной реальности в литературной утопии. Ориентированные на полемику с содержанием наличного мира, мораль и политика в утопическом произведении содержат спектр ценностных приоритетов, пригодных в ситуации совершенного миропорядка. Типологическим атрибутом литературной утопии П. Пэрриндер считает рассмотрение человека «в качестве политического животного, высшие цели которого могут достигаться посредством совершенствования социального устройства» [30, с. 112]. Возвышение отдельного представителя идеального общества, политические действия которого координируются некоторым морально-этическим кодом, подготавливается существенной перенастройкой различных сфер жизнедеятельности человека на целевую волну. Проблема категориальной соотнесенности морали и политики, затрагиваемая в рамках утопической традиции Т. Мором, Т. Кампанеллой, Д. Верасом, Д. Дефо и т.д., получает оригинальное толкование в романах Сэмюэла Батлера (*Samuel Butler*, 1835 – 1902) «Едгин» (*Erewhon, or Over the Range*, 1872) и «Возвращение в Едгин» (*Erewhon Revisited Twenty Years Later*, 1901). Повешенные на писателя и его творчество ярлыки вроде: «...Батлер навсегда сохранил чувство глубокого отвращения к догматическому мышлению и стремление ниспровергать общепризнанные авторитеты и ходячие мнения» [2, с. 7 – 8], или «Показ идеала [в «Едгине» – М. Ш.] почти целиком уступает место критике современного... мира» [32, с. 62], нуждаются в дополнительных концептуальных поправках и уточнениях.

Индивидуально-авторское мировидение С. Батлера, формировавшееся в эпоху обостренного противостояния религии и науки, христианства и дарвинизма, задало тон взаимодействию морали и политики в вымышленной стране Едгин. Выросший в атмосфере прагматического почитания Слова Божия, С. Батлер готовился к принятию сана священнослужителя. Работая с группой детей в одном лондонском приходе (1858 – 1859), он неожиданно для себя понял, что крещение – всего лишь ритуальная условность, не оставляющая видимых следов на юных телах и душах. Это наивно-горькое открытие настолько потрясло будущего писателя, что он окончательно оставил прежний план духовной миссии и направился колонизатором в Новую Зеландию; кризис мировоззрения не только отдалил С. Батлера от фамильных чаяний, но и привел его во вражеский стан. Так, на далеком острове настольными книгами С. Батлера

стали сочинения Ч. Дарвина, владевшие его сознанием на протяжении двадцати лет (до 1880 г.). С. Батлер, увлеченный эволюционным учением, постоянно добивался личного знакомства с автором «Происхождения видов». После выхода в свет «Едгина» ожидания писателя увенчались двойным успехом: он побывал в доме Ч. Дарвина, который лестно отозвался о прочитанном романе. Благоверный пиетет к ученому-эволюционисту вдохновил С. Батлера на написание собственных работ по вопросам развития живой и неживой материи: «Жизнь и привычка» (*Life and Habit*, 1878) и «Эволюция, старая и новая» (*Evolution, Old and New*, 1879). Однако в отличие от «Едгина» эволюционные изыскания С. Батлера Ч. Дарвин обошел молчанием, что вызвало сначала недоумение, потом негодование писателя и закончилось односторонним разрывом отношений¹. Очевидно, в очередной раз опыт личного разочарования подточил несущую опору батлеровского мировоззрения, указав иные координаты духовных поисков. По М. Элиаде, «не веря больше в букву Евангелия, он [С. Батлер – М. Ш.] не покидал блок христианства. Веря в эволюцию, резко критиковал Дарвина, идола эпохи. Батлер знал, что настоящая отвага не в том, чтобы сказать чему-то “да” или “нет”, а в сохранении самобытности мысли, в пристальном внимании к фактам и истинам, в отборе для себя *определенных* вещей и отказе от других» [9, с. 8]. Поэтому в категориях морали и политики, осмысливаемых в романах о стране Едгин, запечатлены не абсолютные противоположности, но их парадоксальные соприкосновения.

Признавая непреходящее значение идей, заключенных в романе «Едгин», Э. М. Форстер видел в С. Батлере скорее бунтаря, нежели реформатора: «Он верил в условности до тех пор, пока они по-человечески соблюдались» [19, с. 226]. Конвенциональная мораль, питаемая ригористическими доктринами христианства, служила исходным моментом бунта писателя. Протагонист Хиггс, путешествующий по стране антиподов, относит едгинцев к «просвещенным идолопоклонникам», в сознании которых сложилось «несоответствие между проповедуемой и настоящей верой» [11, с. 102]. Этические идеалы, провозглашаемые местными церквями и правительством, неизбежно профанируются в повседневной жизни и мышлении островитян, ведомых прежде всего общественным мнением и приземленными ценностями. Едгинцы, подобно большинству людей, охотнее воздают должное крепкому здоровью, приятной внешности, здравому смыслу и материальному достатку, нежели физическим и духовным лишениям, как будто вторя увещанию С. Батлера: «Будь добродетелен, и ты будешь порочен» [1, с. 271]. По мысли Дж. Коула, сам писатель был сторонником устоявшихся взглядов, открыто нападая «на миссис

¹ По точной характеристике У. Ирвина, «Дарвин выглядел в глазах Батлера сначала сверхчеловеком, затем человеком и, наконец, не-человеком» [26, с. 272].

Гранди¹ лишь с пером в руках, но не своими поступками» [17, с. 89]. Не случайно особая роль среди объектов почитания в Едгине отдана деньгам: достоинство и меновая стоимость едгинцев измеряется их заработком. Рассказчик усваивает, что деньги на острове – «символ долга, это признание заслуг перед обществом, добившимся желаемого» [11, с. 125]. Автор помещает данное открытие, обнажающее культ денег в мире, в повествовательный контекст, вызывающий в памяти другую крайность, с которой ему было трудно мириться: «Ибо корень всех зол есть сребролюбие» (1 Тим. 6:10). Библейская мудрость оформилась в «Едгине» в парадокс, снимающий напряжение между двумя полюсами: «Считается, что любовь к деньгам – корень всех бед. То же можно сказать и про отсутствие денег» [11, с. 126; 1, с. 250]. Эта мысль отозвалась эхом в автобиографическом романе Батлера «Путь всякой плоти» (*The Way of All Flesh*, 1903), в котором потеря денег отождествлялась с первопричиной всех горестей, за которыми следовали «подрыв здоровья и репутации» [14, с. 281]. «Едгинцы переворачивают европейскую мораль», – пишет Л. Холт [24, с. 40]. На самом же деле, творческий метод С. Батлера проявляется в одновременном обличении двух экстремальных заблуждений с последующим показом варианта их парадоксального сосуществования, свободного от догматизма.

Категории морали и политики затрагиваются С. Батлером в свете бинарных оппозиций: добродетель–порок, истина–ложь, элементы которых характеризуют нравы и поступки островитян. Обитателям Едгина хорошо известны слабости человеческого духа и тела, служащие объектом изучения в Колледже духовной атлетики. Целевая программа заведения, предполагающая овладение всем арсеналом греховности ради разумения секретов непорочности, совпадает с задачами «колледжей духовной патологии», широко распространенных в викторианской Англии и едко осмеянных писателем в «Пути всякой плоти»². С. Батлер воспринимает добродетель и порок в качестве полярного тождества, оценивая лучших едгинцев как индивидов, не выделяющихся «ни пороком, ни добродетелью» [11, с. 69]. Известно, что крайности притягиваются, и высреннее добро легко смешивается с вопиющим злом, ибо «даже в непорочности есть порок и наоборот» [1, с. 292]. Картина мира едгинцев, подобно мировидению самого писателя, формируется на гранях соприкосновения науки и религии, которые, по верному наблюдению И. И. Чекалова, предстают «как “сиамские близнецы”, между которыми равномерно распределены истина и ложь» [8, с. 413]. Граждане вымышленного

¹ Миссис Гранди (*Mrs Grundy*) – персонаж комедии нравов Томаса Мортон «Скорее плуг» (*Speed the Plough*, 1798), образ которой служил олицетворением крайнего фанатизма в вопросах приличия и морали.

² Повествователь романа Овертон с батлеровской парадоксальностью замечает, что «люди разводят порок и добродетель, словно в них не имеется противоположных свойств» [14, с. 81].

государства не находят ответов на смысложизненные вопросы ни в науке, ни в религии в отдельности, считая служителей и одной и другой одинаково испорченными [11, с. 362]. В то же время они отдают себе отчет в преимуществах одновременного хождения как научных, так и религиозных учений, уравнивающих друг друга. В уста памфлетного героя «Удобной гавани» (*The Fair Haven*, 1873) С. Батлер вкладывает слова благодарности за то, что ему довелось родиться «в эпоху, когда христианство и рационализм не только прекращают вражду, но и становятся источником взаимообогащения...» [13, с. 270]. «Миротворческий» замысел С. Батлера состоит не в контаминации различных типов миропонимания, но в попытке избежать полярных претензий либо на истину, либо на добродетель. По заявлению педагога Терви из «Возвращения в Едгин», у любой истины есть только два врага – излишество (*the too much*) и скудость (*the too little*) [11, с. 286]. Положительный план, лежащий в основе художественного мира в романах-утопиях С. Батлера, находит весомое подтверждение в ремарке протагониста, познающего полюса-антиподы и призывающего «считать его предлогом, который мог бы объяснить все лучшие этические и духовные концепции» острова [11, с. 356]. Сопротивляясь абсолютным экстремальностям в области морали и политики, писатель оставляет место для «лучшего» мироустройства.

Категории морали и политики органично входят в контекст контраста, участвующий в создании «определенной партитурности утопических произведений» [3, с. 11]. Мажорность идеального общества и минорность несовершенной действительности традиционно заключают в себе ценностные ориентиры автора утопии и его эпохи, высвечивают дух времени. Художественный метод С. Батлера, считавшего себя изгнанником Измаилом, сводится, по С. Джоуду, к «ошеломляющим нападкам на общепринятые верования посредством выворачивания ходячего мнения наизнанку» [27, с. 171]. С первого взгляда, фикциональная реальность Едгина может показаться лишенной какой бы то ни было утвердительной подоплеки: за мыслительными построениями писателя, очевидно, скрываются конкретно-исторические явления, заслуживающие социальной критики. Однако, обнажая всю нелицеприятность «обратной стороны» тщательно выкрашенного морального и политического фасада, С. Батлер не упускает из виду его жизнеспособные грани. В этом проявляется, согласно М. Ганз, «двусмысленная серьезность» художественного замысла писателя [22, с. 210].

В романе «Едгин» талантливо выявлена неразрывная взаимосвязь физического и нравственного состояния человека, вовлеченного в систему политико-социальных отношений. Неожиданно для себя путешественник Хиггс обнаруживает, что «любая болезнь в Едгине считается крайне преступной и

аморальной» [11, с. 51]. Телесные недуги там не лечатся, а наказываются в зависимости от уровня инфекционности. Например, частичная потеря зрения и глухота облагается штрафом, простуда преследуется тюремным заключением, пневмония или тиф могут караться смертной казнью. Меры пресечения определяются степенью потенциального ущерба, который обвиняемый наносит физическому здоровью социума. В группу социально опасных граждан зачисляются также неудачники, без умысла потерявшие имущество, друзей или родственников: «Всевозможные проявления несчастья или даже дурное обхождение со стороны окружающих равнозначны преступлениям против общества, поскольку доставляют неудобства его членам» [11, с. 61]. Беды, в которые человек часто вовлекается не по своей воле; неудачи, предначертанные нам судьбой; болезни, над протеканием которых мы можем быть не властны, бесповоротно изгоняются едгинцами на периферию собственного государства, одержимого внешними приличиями и стабильностью. Наверняка предосудительное отношение к болезням тела и несчастьям, присущее сверхразумным существам, О. Хаксли перенес в роман «Дивный новый мир» из Едгина: «Малейший намек на болезнь или рану вызывал в нем [Бернарде Марксе. – М. Ш.] не просто ужас, а отвращение и даже омерзение. Брр! Это как грязь, или уродство, или старость» [5, с. 625].

Совершенно иным представляется протагонисту Хиггсу отношение жителей Едгина к заболеваниям души: если слабости тела насильно изгоняются за пределы жизненного пространства острова, пороки и глупость подвергаются у них врачеванию. Кража чужого имущества, поджог собственности, подделка документов, склонность к употреблению алкоголя предполагают безотлагательное вмешательство не стражей порядка и судей, а специально подготовленных врачей-«выпрямителей», искусно дозирующих порку и отказ от приема пищи¹. С. Батлер показывает, что расстройства морального характера вызывают сочувствие в глазах едгинцев, которые, приветствуя друг друга, спрашивают исключительно о состоянии добродетели: «Надеюсь, ты оправился от раздражительности, постигшей тебя, когда мы виделись последний раз» [11, с. 64]. На этом же основании к душевным недугам относится и гениальность, эксцентричная и анормальная по своей природе. Подобно тягчайшим преступлениям, гениальность, утверждает С. Батлер в исследовании «Женское авторство “Одиссеи”» (*The Authoress of the Odyssey*, 1897), ведет к последствиям «еще более умерщвляющим, нежели сама смерть» [12, с. 264]. Решительное обличение обжитой конвенциональности, предпринятое автором «Едгина»,

¹ О'Брайен, сотрудник «полиции мысли» из романа Джорджа Оруэлла «1984», «может быть признан прямым литературным родственником едгинских специалистов, врачующих нравственные недуги: он также занимается “выпрямлением” искривленной, по его мнению, морали Уинстона» [6, с. 292].

оттеняется логической реверсией первоначальных посылок: болезнь тела перестает быть несчастьем, становясь преступлением, а преступление, в свою очередь, теряет статус злодейства, расцениваясь как болезнь души. Очередной парадокс С. Батлера не только содержит отклик на минорность наличной действительности, но также имеет много общего с мажорным планом мироустройства. «Едгинская философия, – замечает О. Хаксли, – лишает человечество одного из древнейших оправданий жестокости. Раз уж преступники просто больны, наш садизм против них не знает прощения и не может прикрываться стремлением к праведности» [25, с. 19]. Именно С. Батлеру принадлежала революционная для рубежа веков мысль о том, что душевные недуги, из которых проистекают злодеяния, тождественны физическим болезням. Данная аналогия означала серьезный мировоззренческий прорыв, жар которого «ослаблял и сдерживал творческую деятельность» [20, с. 103], «истощал воображение» [16, с. 38] автора, но в то же время имел перспективные последствия для творчества будущих писателей, сознательно бравших уроки у С. Батлера. По словам М. Элиаде, «Батлер говорит <...> об “эксцессах духовных радостей”, предвосхищая всю литературу Лоуренса и Олдоса Хаксли, а может быть, даже и некоторые комедии Бернарда Шоу. Духовные излишества, избыток эстетических переживаний и умственного сладострастия так же опасны для человека, как оргии. Душа иссыхает, искажается, травит себя, если ей оставить только этот сорт “радостей”» [9, с. 10 – 11].

Значительное влияние на художественное осмысление мира в жанре утопии оказала атмосфера технических изобретений и нововведений, царившая в странах Европы и США в XIX столетии. Как обобщает Г. Гранвальд, поколение, появившееся на свет после Французской революции, стало свидетелем строительства железных дорог, применения электричества, телеграфа, телефона, не говоря уже о почтовых марках: «К XIX в. образ будущего захватила машина, дышащая паром и сыплющая искрами» [23, с. 85]. Развитие техники, интенсивная замена ручного труда машинным, совпало по времени с развернувшимися научными и околону научными дискуссиями вокруг эволюционной теории Ч. Дарвина, вызвавшей к жизни идею прогресса, социального и духовного. Известная максима О. Уайлда, что «прогресс – реализация утопий» [31, с. 1051], несла на себе не только печать оптимистического мировидения, но и принципиальное условие планомерного развития человеческого общества, при котором не человек будет служить машине, а наоборот. Однако, по убеждению Н. А. Соловьевой, «в век механизации и технологических прорывов человек становится царем природы, но рабом машины и утрачивает способность с помощью разума и интеллекта контролировать движение идей» [4, с. 50]. Тотальная служба машины,

работающей якобы во благо человеку, может грозить самыми печальными последствиями: изменением предназначения *homo sapiens* и собственно лика современного мира¹.

Напряженное противостояние механицизма и антимеханицизма, существенно обострившееся в XIX в., заметно вошло в фактуру романов-утопий С. Батлера. Писатель распределил по трем главам (23 – 25) «Едгина» текст социально-прогностического трактата «Книга машин», который, наряду с «Правами животных», «Правами растений» и «Физикой косвенного существования», является вставным фрагментом. Прием «текст в тексте», широко используемый в английской литературе, начиная с Г. Филдинга и Л. Стерна, позволяет С. Батлеру сосредоточить предельное внимание на философских доктринах, распространенных в художественном мире произведений, и проложить тем самым путь «литературе идей» Б. Шоу и О. Хаксли, А. Мердок и Дж. Фаулза. В изложении Хиггса автор трактата придерживается идеи эволюции бессознательных форм жизни до появления сознания, в ходе чего естественный разум оказывается подготовительным этапом для механического интеллекта. Местный философ признает всю важность и нужность машин, без которых человечество вымрет в короткий срок. В то же время его настораживает «та скорость, с которой они теперь видоизменяются» [11, с. 144]. Дальнейшие размышления мыслителя наделяют машину способностью к репродукции, которая очень скоро может выйти из-под контроля человека. В этом случае механическое сознание одержит победу над сознанием естественным, человеческим, всецело подчинив себе человека. В работе «Бессознательная память» (*Unconscious Memory*, 1880) С. Батлер повторно озвучил выдвинутую в романе «Едгин» гипотезу: человек – механизм, его органы – созданные им машины [15, с. 15]. Данная аналогия зафиксировала батлеровский протест против наступательной механизации. «Механистическое мировоззрение было неприемлемо для Батлера, потому что оно исключало всякое активное вмешательство человеческого разума и воли в жизненные процессы, т.е. превращало человека в машину, лишенную всякой надежды изменять окружающую действительность», – указывает И. И. Чекалов [7, с. 95].

¹ Эта проблема остро поставлена в сатирическом романе Э. Булвера-Литтона «Грядущая раса» (*The Coming Race*, 1871). Постепенно осуществляя «естественный отбор» на доступном им пространстве, люди будущего населяют недра земли и владеют искусством воздухоплавания, телепатии и деструктивности. В грядущей расе, именуемой *Vrilya*, заключена мощная стихия, более совершенная в способах взаимоуничтожения. Окончательно не вырвавшись из подпочвы наших земных возможностей, сложная машинерия ожидает своего дня и часа, наступление которых во многом зависит от разумных обитателей поверхности земли [10].

Близкое родство ряда идейно-тематических линий романов Э. Булвера-Литтона и С. Батлера сбilo с толку множество читателей и критиков, отнесших анонимно изданный «Едгин» на счет автора «Грядущей расы».

Однако крайнее неприятие благ механизации представлялось С. Батлеру в равной степени малопродуктивным. Стирание следов технического развития равносильно разрушению бессознательной памяти, веками вбиравшей в себя привычки и мудрость поколений людей. В области утопического миромоделирования писателя вполне устраивало то, что обхождение с машинами как с внешними органами расширяет поле морального выбора человека, отличающего пользу от вреда. Но, с другой стороны, автор романов о Едгине опасался, что безудержная машинизация неизбежно сужает панораму человеческих возможностей, обращая людей в механизмы. Батлер возлагал серьезные надежды на бессознательную память – «верный проводник морали» [29, с. 255] и политического миропорядка.

Моделирующее взаимодействие категорий морали и политики в романах «Едгин» и «Возвращение в Едгин» определяется амбивалентной позицией С. Батлера как уверенного критика и умеренного искателя истины¹. Нравы и политико-социальные отношения, взятые С. Батлером в обратной проекции из Европы, предстали живой реальностью в Новой Зеландии. Нелепость, до которой он доводил грани миромоделирования в книгах, стали частью его жизненного опыта за экватором. Согласно Дж. Джонсу, помимо имен собственных, ландшафта и принципов скульптуры, в Едгин из маорийской культуры проникли церемонии расправы с неудачниками, отсутствие медицинской практики и запрет на применение машинного труда [28, с. 137]. Между антиподами – вымышленными и реально существующими – С. Батлер пытался отыскать точки соприкосновения, территорию контактов, в которой «все вовлечено в противоположный процесс, и <...> любая истина относительна» [18, с. 159]. Дидактический пафос романов «Едгин» и «Возвращение в Едгин» во многом зависит от функционирования бессознательной памяти, определяющей стратегии жизнедеятельности и государственного управления в художественном мире.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Батлер, С.* Путь парадокса. Из «Записных книжек» / С. Батлер; вступ. ст., сост., пер. с англ. и примеч. А. Ливерганта // Вопросы литературы. – М., 2005. – № 1 (янв.–февр.). – С. 247 – 307.

2. *Влодавская, И. А.* Сэмюэль Батлер и его роман «Путь всякой плоти»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 644 / И. А. Влодавская; Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко АН УССР. – Киев, 1968. – 24 с.

¹ Не зря в одной из «Записных книжек» С. Батлер иронически заметил: «Мое главное желание – наполнить дома окружающих моими книгами, очистив мой дом от книг других людей» [21, с. 62].

3. *Дацько, Ю. М.* Жанрообразующая лексика английского социально-утопического романа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ю. М. Дацько; Львов. гос. ун-т им. И. Франко. – Львов, 1986. – 16 с.

4. *Соловьева, Н. А.* Питер Экرويد – биограф нации и английского языка / Н. А. Соловьева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филол. – М., 2005. – № 3. – С. 47–63.

5. *Хаксли, О.* О дивный новый мир / О. Хаксли; пер. с англ. О. Сороки // *Хаксли, О.* Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы / О. Хаксли; пер. с англ.; предисл. Г. А. Анджапаридзе; примеч. А. В. Романовой. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», АСТ, 2003. – С. 525–710.

6. *Чекалов, И. И.* Джордж Оруэлл как читатель Самуэля Батлера / И. И. Чекалов // Английская литература: от «Беовульфа» до наших дней: сб. науч. трудов / Санкт-Петербург. гос. ун-т; редкол.: Е. М. Апенко (отв. ред.) [и др.]. – СПб.: СПбГУ, 2002. – С. 288–296.

7. *Чекалов, И. И.* Парадокс Батлера о машинах / И. И. Чекалов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – М., 1967. – № 1. – С. 87–98.

8. *Чекалов, И. И.* Сэмюэль Батлер / И. И. Чекалов // История западноевропейской литературы. XIX век: Англия / под ред. Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ; М.: Академия, 2004. – С. 392–414.

9. *Элиаде, М.* О Сэмюэле Батлере / М. Элиаде; пер. с румын. А. Старостиной // *Батлер, С.* Путем всея плоти / С. Батлер; пер. с англ. А. Дормана. – М.: Критерион, 2004. – С. 5–13.

10. *Bulwer Lytton, E.* The Coming Race / E. Bulwer Lytton // *Bulwer Lytton's Novels.* – New York: George Routledge & Sons, n. d. – P. 7–144.

11. *Butler, S.* Erewhon. Erewhon Revisited / S. Butler; introd. D. MacCarthy. – London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1942. – XII, 389 pp.

12. *Butler, S.* The Authoress of the Odyssey / S. Butler; introd. D. Grene. – Chicago: The University of Chicago Press, 1967. – 277 pp.

13. *Butler, S.* The Fair Haven / S. Butler. – London: Jonathan Cape, 1929. – 285 pp.

14. *Butler, S.* The Way of All Flesh / S. Butler; introd. R. A. Gettmann. – New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. – 399 pp.

15. *Butler, S.* Unconscious Memory / S. Butler; note R. A. Streatfeild; introd. M. Hartog. – London: A. C. Fifield, 13 Clifford's Inn, E.C., 1910. – XXXVII, 186 pp.

16. *Cannan, G.* Samuel Butler: A Critical Study / G. Cannan. – London: Martin Secker, 1915. – 194 pp.

17. *Cole, G. D. H.* Samuel Butler and *The Way of All Flesh* / G. D. H. Cole. – London: Home and Val Thal Ltd., 1947. – 118 pp.

18. *De Lange, P. J.* Samuel Butler: Critic and Philosopher / P. J. De Lange. – Zutphen: W. J. Thieme & Cie, 1925. – 174 pp.

19. *Forster, E. M.* A Book that Influenced Me / E. M. Forster // *Forster, E. M.* Two Cheers for Democracy / E. M. Forster. – London: Edward Arnold & Co., 1951. – P. 224–228.

20. *Furbank, P. N.* Samuel Butler (1835–1902) / P. N. Furbank. – Cambridge: Cambridge University Press, 1948. – 113 pp.

21. Further Extracts from the Note-Books of Samuel Butler / select. and ed. A. T. Bartholomew. – London: Jonathan Cape, 1934. – 414 pp.

22. *Ganz, M.* Humor, Irony, and the Realm of Madness: Psychological Studies in Dickens, Butler, and Others / M. Ganz; introd. A. Ganz. – New York: Ams Press, 1990. – XV, 307 pp.

23. *Grunwald, H.* Can the Millennium Deliver? / H. Grunwald // *Time.* – 1998. – Vol. 151, No. 18. – P. 84–87.

24. *Holt, L. E.* Samuel Butler / L. E. Holt. – New York: Twayne Publishers, 1964. – 183 pp.
25. *Huxley, A.* Introduction / A. Huxley // Butler, S. Erewhon / S. Butler; with a special introduction by A. Huxley and the illustrations and a special design for each chapter made by R. Kent. – New York: The Pynson Printers for the Members of the Limited Editions Club, 1934. – P. XV–XXII.
26. *Irvine, W.* Apes, Angels, and Victorians. The Story of Darwin, Huxley, and Evolution / W. Irvine; introd. J. Huxley. – Alexandria (VA): Time-Life Books Inc., 1982. – 494 pp.
27. *Joad, C. E. M.* Samuel Butler (1835 – 1902) / C. E. M. Joad. – London: Leonard Parsons Ltd., 1924. – 195 pp.
28. *Jones, J.* The Cradle of Erewhon: Samuel Butler in New Zealand / J. Jones. – Melbourne: Melbourne University Press, 1960. – 224 pp.
29. *Knoepfmacher, U. C.* Religious Humanism and the Victorian Novel: George Eliot, Walter Pater, and Samuel Butler / U. C. Knoepfmacher. – Princeton: Princeton University Press, 1965. – 315 pp.
30. *Parrinder, P.* Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction, and Prophecy / P. Parrinder. – Syracuse: Syracuse University Press, 1995. – XII, 170 pp.
31. *Wilde, O.* The Soul of Man under Socialism / O. Wilde // Collected Works of Oscar Wilde. – Chatham: Wordsworth Editions, 1997. – P. 1039 – 1066.
32. *Zgorzelski, A.* Fantastyka. Utopia. Science fiction: Ze studiów nad rozwojem gatunków / A. Zgorzelski. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980. – 204 ss.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Изучение жанра новеллы в американской литературе осложняется тем, что некоторое время новелла осознавалась как промежуточная, переходная разновидность между рассказом и романом. Серьезные теоретические исследования жанра появились в США только в начале 20 века (Б. Мэтьюс, Ф. Купер, Э. О'Брайен, Ф. Л. Патти). Отечественные литературоведы обратились к изучению типологии новеллы в 30-е годы 20 века (М. А. Петровский, Б. Эйхенбаум, А. А. Реформаторский, В. Шкловский).

Долгое время в зарубежном литературоведении стоял вопрос о термине: если это не просто короткий роман (*short story*) или большой рассказ (*long story*), а нечто третье, то его самостоятельный статус необходимо закрепить в языке. Первым научным анализом терминологической многоликости новеллы явилась статья Дж. Джилеспи [1]. Проследив историю жанровых терминов, автор пришел к выводу о том, что в литературоведческой практике для англоязычной повести следует утвердить термин *novella*. По мнению Дж. Джилеспи, это слово итальянского происхождения, в отличие от других иноязычных вариантов (французского *nouvelle* и немецкого *novelle*), практически не закреплено ни за одной национальной литературной традицией и поэтому способно включить в себя то качественное понимание повести, которое формировалось в американской литературе. Автор статьи предложил литературоведам отказаться от терминов *short story* и *long story*, содержащих чисто объемную оценку жанра. Такое решение терминологической проблемы получило поддержку у многих американских литературоведов, в частности, в книге М. Д. Спринджер [4], представляющей собой первое в американском литературоведении теоретическое исследование жанра. Свою точку зрения М. Д. Спринджер основывает на «новокритической» концепции Ш. Сэкса [3], согласно которой в целом ряде произведений первостепенной задачей писателя становится не отражение действительности, а образное выражение и утверждение некой априорной идеи художника. Однако против термина *novelette* (или *novella*), который в современном литературоведении почти не употребляется или употребляется крайне редко, выступила известная американская писательница Кэтрин Анн Портер. В предисловии к сборнику своих рассказов, изданных в Нью-Йорке в 1965 году, она настаивала на признании терминов *short story* и *long story* [2, с. 6]. В современной американской критике общепризнанным и самым распространенным является термин *short story*.

В американскую литературу новелла пришла с утверждением романтизма в 10 – 20-е годы 19 века. Она дала возможность в одном или нескольких

эпизодах раскрыть разные стороны жизни страны, через частное передать общее. В 1847 году в США была издана книга У. Грисуолда «Писатели – прозаики Америки» – первый научный труд, в котором была сделана попытка проследить развитие американского короткого рассказа. Эта книга является первым официальным признанием новеллы как самостоятельной литературной формы.

То, что принято называть рассказом, новеллой, в эпоху романтизма обозначалось в Америке и Англии словом *tale*. В. Г. Белинский первый связывает появление нового жанра с темпом современной жизни и отмечает, что новелла является результатом развития журналистики. В Америке жанр *tale* также возникает из серии журналистских очерков и эссе. Термин *short story* появляется только во второй половине 19 века и утверждается с развитием реализма в американской литературе¹.

Вашингтону Ирвингу принадлежат *Tales of a Traveller*, которые у нас принято переводить как «Рассказы путешественника». Перу Эдагара По принадлежат цикл «Повестей Фолио-клуба» (*Tales of the Folio Club*), «Гротески и арабески» (*Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1839), сборник *Tales*, в который вошли наиболее короткие рассказы его прозы. Натаниел Готорн также начинал с жанра *tale*. Его первый сборник «Семь повестей о моей родной стране» (*Seven Tales of My Native Land*) не смог найти издателей и был уничтожен самим писателем. Позднее появились «Дважды рассказанные истории» (*Twice-Told Tales*, 1837, 1842), которые и принесли ему славу. Герман Мелвилл писал романтические повести, собранные им в 1856 году под названием «Повести на веранде» (*The Piazza Tales*, 1856).

На раннем этапе развития новеллистики, в новеллах многих писателей (О. Логстрит, Д. Холл, У. Снеллинг, А. Пайк), доминирует очерковое и эссеистическое начало. Писателей мало беспокоит динамика повествования, его сюжетность, особые способы построения характера, свойственные новелле. Главную задачу они видят в том, чтобы познакомить читателя с обычаями и нравами родных краев, поведать историю освоения родных земель. В новеллах в основном господствует описательность.

Значительное количество рассказов, печатавшихся в журналах того времени, имело откровенно подражательный характер. Образцом для них служили «рассказы ужасов», культивировавшиеся некоторыми европейскими журналами. Ю. В. Ковалев называет такие рассказы «побочным отпрыском готического романа» [5, с. 165]. Эти рассказы, полные всяческих тайн, приведений, чудовищных фантазий, должны были заставить читателя «содрогаться от страха». Американские писатели по большей части пытались достичь эффекта «количественным методом», нагромождая друг на друга

¹ Термин *short story* впервые ввел Генри Джеймс, озаглавивший свою книгу *Daizy Miller: a Study an Other Stories* (1883).

тайны, фантастические преступления и кровавые сцены. Искусственное нагнетание ужасного имело, однако, противоположный результат. Читатель посмеивался и несколько не пугался, ужас становился условным.

В массе коротких прозаических произведений, печатавшихся в американских журналах 1820 – 1830-х годов, редко встречаются образцы, полностью отвечавшие жанровой специфике рассказа. В основном им свойственна была затянутая экспозиция, очерковая описательность, слабая проработка характеров, иногда полное отсутствие действия, недостаток внутренней напряженности, «разомкнутость структуры». Это является результатом того, что в начале XIX века жанр романтической новеллы находился еще в процессе становления.

Необходимо отметить, что становление американской литературы совпадает с периодом развития жанра новеллы и последующее возникновение из него жанра «страшного» (готического) рассказа (новеллы). Американская готическая новелла отмечалась тем, что характерный для новеллы конфликтные коллизии, парадоксальные контрасты укоренены в глубинных противопоставлениях, охватывающих недра душевной жизни и окружающий мир человека, вплоть до космических масштабов (в силу одновременного усиления в романтизме и индивидуального и универсального начала). В порождении конфликтов принимают участие противопоставления реального и идеального, действительного и мнимого, сущностного и поверхностного, Природы и Культуры, прошлого и настоящего, личной инициативы и судьбы как высшего закона.

Условной датой рождения американской новеллы можно считать 1819 год, когда Вашингтон Ирвинг приступил к публикации знаменитой серии очерков, набросков и рассказов, составивших «Книгу эскизов» (*The Sketch Book*, 1819). Выход данного сборника знаменовал не только возникновение нового жанра, но и мировое признание американской литературы как самобытного и оригинального явления. Синтезируя вековую традицию английской и американской журнальной прозы в свете новых требований романтической эстетики и американского национального опыта, В. Ирвинг интуитивно определил общие параметры жанра и показал на практике скрытые в нем художественные возможности. Сочетание фантастического с реалистическим, мягкие переходы повседневного в волшебное и обратно является характерной чертой В. Ирвинга-новеллиста. Знаменитые новеллы В. Ирвинга «Рип Ван Винкль» и «Легенда Сонной Лощины» написаны на американском материале. Новеллы «Жених-призрак» и «Дьявол и Том Уокер» созданы в традиции европейской «страшной новеллистики».

В. Ирвинг-новеллист наделил новеллу целым рядом характерных черт: индивидуализированными персонажами, реалистичностью и остротой детали,

юмором и иронией, превосходным стилем. Новеллы американского писателя лишены экспрессивности действия, они постоянно соприкасаются с эскизом, очерком, скетчем, а нередко приобретают черты пародийного повествования, размывающего жанровые границы. Для новелл характерны описательность и неторопливый, спокойный тон изложения.

Романтическое раздвоение действительного и воображаемого, реального и кажущегося – одна из существенных черт художественного мышления романтиков. В. Ирвинг был первым среди американских романтиков, у кого эта особенность проявилась со всей определенностью. В дальнейшем тем же путем шли Н. Готорн, Э. По, Г. Мелвилл, воплотившие в своих книгах иллюзию и реальность Америки.

В 1830-е годы в жанре *tale* выступают почти одновременно Н. Готорн и Э. По. Уже в ранних новеллах Н. Готорна 1837 – 38 гг. вырисовывается проблематика его новеллистики. В первом сборнике рассказов («Дважды рассказанные рассказы») проявляется характерное свойство: неповторимость сюжетов, окраски, типов и образов. В новеллах Н. Готорна наблюдение, описание и размышление всегда важнее, чем сюжетное развитие, которое обычно имеет более или менее условный характер. Готорновская новеллистика последовательно отражает весь комплекс философских и литературно-эстетических идей писателя, являясь образно-тематическим предвосхищением его романов. Все новеллы Н. Готорна объединены общностью проблематики, сходностью повествовательной манеры и, конечно, единством авторского взгляда на мир.

Не случайно Эдгар По разработал свою теорию новеллы (принцип «целостности впечатления» или «единства воздействия и впечатления») на материале «Дважды рассказанных рассказов» Н. Готорна, которая впоследствии стала определяющей для его собственного творчества. Э. По первый обратил внимание, что отличительной чертой манеры Н. Готорна являются, вымысел, творческое воображение, оригинальность – качество, которое в художественной литературе стоит всех остальных [6]. Э. По отметил чистоту стиля в новеллах Н. Готорна, подразумевая под этим главным образом безупречный язык и отсутствие стилистического украшения. Однако к этому следует добавить стройность и гармоничность композиции, богатство и напряженность действия, а главное – оригинальность сюжетов, ситуаций, неповторимость и неожиданность положений, находящихся на грани фантастического, гротескного, необычного. Э. По, анализируя произведения Н. Готорна, разделил их на очерки – исторические и путевые (*pure essays*) и рассказы (*tales proper*), в основном аллегорические. Действительно в ранний период творчества очерковая форма была доминирующей у Н. Готорна. Это объясняется влиянием В. Ирвинга. Однако Н. Готорн пытается увидеть за внешними проявлениями

жизни ее сущность и проникнуть в эту сущность, осмыслить эстетические проблемы, волнующие человека.

Продолжая эксперименты, начатые В. Ирвингом и Н. Готорном, Э. По довершает дело формирования нового жанра – американской романтической новеллы. Э. По придает жанру новеллы законченность, создает ясную и четкую теорию, определив те черты, которые мы сегодня почитаем существенными при определении американской романтической новеллы. Свою теорию жанра Э. По изложил в трех критических статьях о Н. Готорне, опубликованных в 40-х годах XIX века и в статье «Философия творчества» в 1846 году. Важным вкладом Э. По в развитие американской и мировой новеллистики является практическая разработка некоторых из ее жанровых подвидов. По является родоначальником логического (детективного) рассказа, научно-фантастической новеллы и психологического рассказа. Социальные, нравственные, исторические аспекты темы трагического столкновения человеческого сознания с нравственными тенденциями цивилизации США разрабатывали в своей творчестве В. Ирвинг, Ф. Купер, Г. Мелвилл, Н. Готорн и другие американские писатели. Однако в творчестве Э. По они получили психологическое преломление. Предметом внимания Э. По стала душа человеческая, ужаснувшаяся при столкновении с миром, в котором для нее не оставалось места.

Сам Э. По выделил в своем творчестве новеллы двух типов: *tales of ratiocination* и *tales of atmosphere or effect*. К первой группе относятся новеллы, характеризующиеся сюжетным построением, хорошо продуманным планом повествования («Золотой жук» или «Украденное письмо»). В новеллах второй группы действие имеет гораздо меньшее значение («Падение дома Ашеров»). Впоследствии рационалистические новеллы Э. По привели к распространению новеллы с занимательным сюжетом.

Для новелл Э. По характерна идея замкнутого психологического пространства. Во многих психологических новеллах время и пространства не играют существенной роли (*out of space, out of time* – вне времени, вне пространства). Все поэтические средства и приемы функционируют в установленных временем и пространством пределах, зависят от них и вырастают из них. Э. По выводит своего героя за пределы реального, оставляя за ним человеческие страсти и желания. Он сочетает фантастическое и реалистическое, пародийное и серьезное, иронию и трагизм, страшное и смешное. «Чудесное» и «непостижимое» совершается у него, подчиняясь строгой логической схеме, «таинственное» обрывается скрупулезно подобранными натуралистическими деталями, «страшное» имеет объяснение в естественном, а для «невозможного» устанавливаются закономерности. У Э. По может быть самый неправдоподобный сюжет, жуткая и таинственная атмосфера, окружающая героев, и в то же время происшествия, подкрепленные сотней деталей,

найденных в найденных действительности, будут производить впечатление подлинных. Сочетание фантографичности и фантастичности – самая оригинальная черта художественной манеры Э. По. Особое значение в новелле По придает, центральному эффекту, к которому должны тяготеть все детали, и финалу, который должен прояснить все предыдущее. Сознание особой важности финального удара проходит через всю культуру американской новеллы, между тем как для романа финал играет роль не столько развязки, сколько эпилога. Во всех новеллах Э. По сюжет строится движением вспять – от сердцевины основного задуманного эффекта. Автор, прежде всего, предопределяет финал рассказа, момент наивысшего напряжения, катастрофу или разрешение загадки, которое впоследствии свяжет и объединит предшествующие детали. Художник строит сюжет, группируя вокруг центра производные элементы повествования, постепенно связанные между собой.

В пятидесятые годы XIX века интерес к новелле заметно ослабевает. Появляются «женские романы». Однако новелла продолжает развиваться и изменяться под влиянием реалистических тенденций второй половины XIX века.

Ф. Брет Гарт, новеллы которого впервые появились в собственном журнале *The Overland Monthly* в 1868 году, наполнил новеллу новым содержанием. Усовершенствовав форму, Ф. Брет Гарт придал новелле четкость, обратив внимание на развитие элементов композиции. В 1899 году Ф. Брет Гарт опубликовал статью «Возникновение “короткого рассказа”», в которой говорится о роли английской традиции в американской литературе, об отличительных чертах новеллы второй половины XIX века, обратившейся к изображению американской жизни и американского характера.

Специфики американской новеллы второй половины XIX века проявляется в ослаблении фабульных связей. С тех пор новелла развивалась в основном в двух направлениях. Одно из них продолжает традиции сюжетной новеллы Ф. Брета Гарта и М. Твена. В XX веке это направление возглавляют О. Генри и Дж. Лондон. Другое, следуя традициям Генри Джеймса и Стивена Крейна, развивает новеллу психологическую, новеллу с ослабленным сюжетом.

В восьмидесятые годы американская новелла делает резкий шаг в сторону анекдота, выдвигая рассказчика-юмориста или вводя элементы литературной пародии и иронии. Самая финальная неожиданность приобретает характер игры с сюжетной схемой и с ожиданиями читателя. Конструктивные приемы намеренно обнажаются в своем чисто формальном значении, мотивировка упрощается, психологический анализ исчезает. На этой основе развиваются новеллы О. Генри, в которых принцип приближения к анекдоту доведен до предела.

В XX веке в новелле появляются новые сюжетные формы, выражающие новое отношение между героем и обстоятельствами. Создатели этих форм были

Ш. Андерсон и Э. Хемингуэй. В это время развивается детективная и научно-фантастическая новелла.

История становления жанра американской новеллы свидетельствует о наличии многообразных форм внутри жанра, о разнообразии творческих поисков писателей новелл. *Tales (short stories)* являются в американской литературе одним из наиболее динамичных жанров XIX и XX веков.

В пору возникновения жанр новеллы не обладал жесткими структурными принципами. В первой половине XIX века новелла, очерк и эссе занимали почти равноправное положение. В. Ирвинг пришел к новелле от очерка-наброска. Э. По сам является создателем многих эссе, набросков и «диалогов». Н. Готорн в своих произведениях сознательно смешивал оба жанра. Необходимо отметить, что в процессе эволюции жанровые признаки новеллы претерпевали изменения. Если проследить движение жанра в самых общих чертах, то для XIX века его можно определить, как путь от новеллы описательной к новелле сюжетной, а для XX века – от новеллы сюжетной к новелле внутреннего «приключения». Американская новелла В. Ирвинга, Э. По, Н. Готорна, Ф. Брета Гарта, Г. Джеймса и др. прошла свой первоначальный путь, меняясь в стиле и в конструкции, то, приближаясь к очерку, то, удаляясь от него, но сохраняя серьезный — нравоучительный, сентиментальный, психологический или философский — характер.

ИСТОЧНИКИ:

1. Ковалев Ю. В. Э. По, новеллист и поэт / Ю. В. Ковалев. – Л.: Худож. лит. Ленинград. отд-ние, 1984. – 296 с.
2. Писатели США о литературе: сборник статей; под. ред. М. Тугушева. – М.: Прогресс, 1974. – 413 с.
3. Jillispie, J. Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel. A Review of Terms / J. Jillispie // *Niophilologus*. – Leipzig. – Vol. 51, – № 2, 3. – 1967.
4. Porter K. A. The Collected Stories / K. A. Porter. – N. Y., 1965.
5. Sacks, Sh. Fiction and the Shape of Belief. A study of Hanry Fielding with glances at Swift, Johnson and Richardson / Sh. Sacks. – Los Andeles – Berkeley, 1964.
6. Springer, M. D. Forms of Modern Novella / M. D. Springer. – Chicago –London, 1975.

СОВРЕМЕННОСТИ

АНГЛИЯ, АНГЛИЯ

Виктория Егорова, Минск

СЕМИОТИКА ЗЕРКАЛА В РОМАНЕ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «СТРАСТЬ НОВОЙ ЕВЫ»

Роман Анжелы Картер «Страсть Новой Евы»¹ (*The Passion of New Eve*, 1977) написан под влиянием сюрреализма. В нем присутствуют как символы (пустыня, зеркало, лабиринт, маскарад), так и мифические образы (хаос, смерть, сфинкс, Грааль, Ева, Лилит, Эдип, Тиресий, и др.), раскрывающие перед читателем другую реальность, слои которой приоткрываются по мере того, как он «разгадывает» очередной символ. Понимание символов выводит читателя на уровень общечеловеческих ценностей, которые группируются вокруг главной идеи романа: что увидит мужчина, взглянув на мир глазами женщины? Цель данной работы – на основании исследования символа зеркала в романе выявить дополнительные смыслы произведения.

Зеркало всегда притягивало к себе людей искусства. Мотивы, темы, метафоры, образы, связанные с зеркалом, встречаются в литературе (Л. Кэрролл «Алиса в Зазеркалье», Х. Л. Борхес «Алеф», «Вавилонская библиотека», Вл. Набоков «Отчаянье», «Соглядатай», «Дар»), кино (Ж. Кокто «Орфей», А. Тарковский «Зеркало»), живописи (Д. Веласкес «Венера и Амур», Я. Ван Эйк «Портрет банкира Арнольфини с женой»). В энциклопедии культурологии К. Г. Исупов характеризует зеркало с трех сторон: «Зеркало – 1) инструмент визуальной магии; 2) мифологема отражения и альтернации реального; 3) позиция и образ проективного видения, универсалия культуры» [1, с. 217]. Автор также отмечает, что «зеркало – атрибут лукавого, карнавального мира с акцентом на “женское”» [1, с. 218]. Этот аспект зеркала особенно важен для романа «Страсть Новой Евы», так как зеркало в романе обозначает переход к женскому мировосприятию. В данной статье символ зеркала анализируется с точки зрения семиотики на основе работ Ю. Лотмана и Ю. Левина. В статье «Зеркало как потенциальный семиотический объект» Ю. Левин указывает на два способа «семиотического» изучения объекта: индуктивный (изучаются семиотические функции того или иного объекта в разных культурах) и дедуктивный (возможные семиотические свойства объекта выводятся из его материальных свойств). Он утверждает, что существует небольшое количество легко семиотизируемых объектов, к числу которых относится и зеркало.

¹ Роман не переведен на русский язык.

Другими словами, с помощью материальных функций зеркала можно легко вывести его семиотические функции. Ученый определяет зеркало следующим образом: «Зеркало – объект, создающий точное (в определенных отношениях) воспроизведение (копию) видимого облика любого предмета (оригинала) и его движения, если этот оригинал находится в определенных пространственных отношениях с зеркалом и с глазом наблюдателя» [2, с. 561]. Модификациями зеркала могут быть тусклое зеркало, прозрачное зеркало (стекло) и кривое зеркало. Многочисленны семиотические потенции зеркала: отражение как модель знака, зеркало как средство порождения симметрии, тема двойника, зеркало как передатчик сообщений, зеркало как средство проникновения человека в иной мир и др.

В романе А. Картер зеркало присутствует в трех аспектах:

I. **Как материальный объект** зеркало в романе имеет следующие семиотические потенции:

1. Зеркало как средство перевоплощения.

Впервые в тексте зеркало появляется вместе с чернокожей стриптизершей Лейлой. Эвелин, от имени которого ведется повествование, живет вместе с ней в ее квартире с треснувшим зеркалом (*cracked mirror*). Лейла танцует для него и для своего отражения в зеркале. Эвелин, наблюдая за ней, замечает, что перед тем, как идти на работу в ночной клуб, Лейла много времени проводит перед зеркалом, будто извлекая из зазеркалья другую Лейлу и становясь ее отражением: «Отраженная Лейла принимала конкретную форму, и, несмотря на то, что эта форма была совершенно осязаема, все мы, все трое из нас, находящихся в комнате, знали, что это была другая Лейла. Лейла вызывала ту, другую, с торжественностью ритуала, напоминавшую колдовство; она призывала к жизни некую Лейлу, которая жила только в несуществующем зеркальном мире, а затем становилась ее собственным отражением»¹ [4, с. 28].

Лейла становилась совсем другой, изменялось даже ее поведение. Она покрывала себя целым слоем грима, выбирала облегающую одежду разных оттенков, чулки сеточкой, кожаные туфли и разнообразные меха. Весь этот маскарад служил только одной цели – максимально отдалиться от себя самой, стать другой. В итоге, в ночной клуб уходила какая-то другая женщина, а сама Лейла оставалась в зазеркалье: «...казалось, что она оставляла себя в зеркале, оставляла себя зеркалу...»² [4, с. 30].

2. Создание нового мира с помощью зеркала.

¹ The reflected Leilah had a concrete form and, although this form was perfectly tangible, we all knew, all three of us in the room, it was another Leilah. Leilah invoked this formal other with a gravity and ritual that recalled witchcraft; she brought into being a Leilah who lived only in the not-world of the mirror and then became her own reflection. (Здесь и далее перевод и выделение текста автора статьи – В. Е.).

² she seemed to abandon her self in the mirror, to abandon herself to the mirror...

С помощью зеркала Эвелин и Лейла переносятся в другой мир, «мир женщины, которая смотрит на себя, смотрящую в зеркало»¹ [4, с. 30].

3. Зеркало как средство самооценки и самоутверждения.

В этом случае всегда присутствует сравнение с каким-либо объектом. Эвелин, одетый, как и его сопровождающая – девушка по имени София – сравнивает свое отражение в зеркале с внешним видом девушки и находит, что он выглядит гораздо привлекательнее: «я был строен и хорошо сложен; сейчас, когда меня одели в женскую одежду, я выглядел, как сестра этой девушки, с одной только разницей – я был гораздо красивее»² [4, с. 55].

4. Зеркало как средство самопознания.

Через некоторое время после того, как Эвелин перенес операцию по изменению пола, ему разрешили посмотреть на себя в зеркало: «Но когда я посмотрел в зеркало, я увидел Еву; я не увидел себя. Я видел молодую женщину, которую, хотя это был я, я никак не мог отождествить с собой, так как это была только лирическая абстракция моей женственности, красочная аранжировка изогнутых линий. <...> Я посмотрел еще раз и увидел, что обладаю сильным семейным сходством сам с собой»³ [4, с. 74].

5. Искажение образа в треснувшем зеркале.

Треснувшее зеркало в комнате Лейлы искажало все, что в нем отражалось: «Треснувшее зеркало возвращало ее искаженное, раздвоенное отражение и меня самого с розовато-лиловой дымкой узловатых завитков вокруг головы»⁴ [4, с. 30].

6. Изменение образа в разбитом зеркале.

В гареме Поэта Зироу⁵, куда Ева попала после побега из Бьюлы (*Beulah*), не было практически никаких средств цивилизации, кроме тех, что можно было найти на развалинах старого города. В том месте, где раньше был бар, а теперь Зироу держал свиней, еще сохранилось разбитое зеркало: «... его стекло было крапчатым настолько, что я с трудом могла разобрать в нем отражение Новой Евы...»⁶ [4, с. 94].

7. Разбитое зеркало как тотальное отрицание.

¹ world of the woman watching herself being watched in a mirror...

² I was slender and delicately made; now I was dressed like this girl, I looked like this girl's sister, except that I was far prettier than she.

³ But when I looked in the mirror, I saw Eve; I did not see myself. I saw a young woman who, though she was I, I could in no way acknowledge as myself, for this one was only a lyrical abstraction of femininity to me, a tinted arrangement of curved lines. <...> I looked again and saw I bore a strong family resemblance to myself.

⁴ The cracked mirror jaggedly reciprocated her bisected reflection and that of my watching self with the mauve exhalations of a joint curling round my head.

⁵ В оригинальном тексте его называют *Zero the poet*, *Zero* обозначает ноль, ничто, а в переносном значении – ничтожество.

⁶ ... glass so freckled I could hardly make out New Eve's reflection in it...

Разбитое зеркало появляется, когда Ева проходит свое последнее испытание в пещере [4, с. 181].

Модификациями зеркала в романе являются стекло и эхо. Они напрямую связаны с образом Тристессы – кумира и любимой актрисы Эвелина.

- Стекло (прозрачное зеркало) – одна из важных модификаций зеркала, оно отражает предметы менее четко, зато, благодаря прозрачности стекла, всегда можно увидеть, что скрывается за ним. Ю. Левин пишет: «Прозрачное зеркало может служить метасемиотической моделью совмещения двух независимых сообщений на одном носителе. Бесконечное многообразие возможных соотношений между этими сообщениями (изображениями) чревато богатыми семиотическими потенциями. В частности, оппозиция видимого сквозь/отраженного может интерпретироваться как оппозиция действительности / иллюзии, чужого / своего, внешнего / внутреннего и т. д.» [2, с. 563]. Описывая стеклянное зеркало, Ю. Левин отмечает, что оно «характеризуется хрупкостью; когда разбивается зеркало, как бы раскалывается и изображение» [2, с. 563].

Дом Тристессы был полностью построен из стекла, он представлял собой «вращающийся прозрачный лабиринт»¹ [4, с. 116] с множеством комнат, и когда в какой-то из них зажигали свечи, свет многократно отражался от стеклянной поверхности. Стоило кому-нибудь издать звук – и он тут же отражался от стекол, становясь эхом. Рядом с домом лежала большая куча песка, из которого Тристесса делала жидкое стекло, затем выливала стекло в бассейн с холодной водой – и получались большие стеклянные слезы.

- Эхо – особая модификация зеркала. В романе эхо встречается дважды: первый раз по отношению к дому Тристессы, который наделен эпитетом *echoing*: «особняк с эхом, замок из зеркал»² [4, с. 191], второй раз – в «пещере с эхом»³ [4, с. 188], где Ева проходит последние испытания. Стеклянный дом Тристессы описывается следующим образом: «Дом возвышался над нами в восходящей последовательности круговых возвышений, необъятный, наполненный эхом, – собирающий темноту в своих стенах»⁴ [4, с. 112].

Когда безумный поэт Зироу и его девушки пришли разрушить дом Тристессы, то «они нашли зеркальную туалетную комнату – со стеклянными стенами, покрытыми снаружи серебром, которые превращали всю комнату в цельное зеркало»⁵ [4, с. 130]. Таким образом, появляется символ «зеркала в

¹ spinning, transparent labyrinth...

² echoing mansion, hall of mirrors...

³ echoing cave...

⁴ The house rose above us in its ascending sequences of circular elevations, immense, echoing – cupping the darkness within its walls...

⁵ They found a mirrored dressing-room – the glass walls silvered on the outside, so the whole room was a perfect mirror...

зеркале», который служит моделью бесконечности. В символическом плане вторжение Зироу и семи его жен, не считая Евы, во владения Тристессы можно рассматривать как вторжение системы, упорядоченности, логики в мир бесконечности и относительности, это также соответствует вторжению мужского в женское, при этом мужская грубая сила разрушает хрупкий женский мир, а затем, в наказание, погибает под его осколками.

II. Зеркало как средство реализации двойничества.

Ю. Лотман в работе «Текст в тексте» пишет: «Литературным адекватом зеркала является тема двойника. Подобно тому как зазеркалье – это странная модель обыденного мира, двойник – остранинное отражение персонажа» [3, с. 433]. Система персонажей романа построена по принципу двойничества. Эвелин становится Евой, но он и она – не один и тот же человек, а два разных, пусть и похожих. Ева – отражение Эвелина, его двойник. Двойничество обыгрывается и на языковом уровне в виде имен. В романе присутствуют три формы одного и того же имени: мужское имя *Evelyn* (Эвелин); женское имя, производное от *Evelyn*, имя первой женщины – *Eve* (Ева); женское имя *Eva* (Эва), которым иногда называют главную героиню. Таким образом, происходит отражение имени Эвелин в зеркале, но, так как зеркало треснуло или разбилось, видна только его часть – Ева или Эва.

С другой стороны, Ева – двойник Тристессы: «Тристесса – потерянная душа, живущая во мне; она жила во мне так долго, что я не могу вспомнить время, когда ее не было, однажды, когда я смотрела на себя, она пришла и завладела моим зеркалом. Она вторглась в зеркало как армия с флагами; она вошла в меня через мои глаза»¹ [4, с. 151]. Двойниковые пары вносят в роман карнавальнй элемент. Когда Зироу нашел Тристессу в ее стеклянном доме, оказалось, что она – не женщина, а мужчина в женской одежде. Ева – тоже не совсем женщина, так как образ мышления у нее мужской. Зироу ради смеха устраивает импровизированную свадьбу Евы и Тристессы: Еву одевают в мужской костюм, Тристессу – в свадебное платье: «Итак, он сделал нас мужем и женой, хотя это была двойная свадьба – мы оба были и невестами, и женихами на этой церемонии»² [4, с. 135]. Выбравшись из пустыни, Ева встречает группу молодых людей, участвующих в гражданской войне, среди которых она узнает Лейлу. Лейла рассказывает, что ее настоящее имя – Лилит, а женщина, сделавшая Эвелину операцию – ее мать. Ева приходит к мысли, что София – двойник Лейлы: «...и эта путеводная нить привела меня прямо к Софии, моей

¹ Tristessa is a lost soul who lodges in me; she's lived in me so long I can't remember a time she was not there, she came and took possession of my mirror one day when I was looking at myself. She invaded the mirror like an army with banners; she entered me through my eyes.

² So he made us man and wife although it was a double wedding – both were the bride, both the groom in this ceremony.

воспитательнице под землей, как будто я сейчас встретила одну девушку, которая раньше была двумя – Лилит, всецело плоть, София, всецело разум»¹ [4, с. 175].

III. Зеркальность на уровне композиции.

Исследуя функции зеркала у Х. Л. Борхеса, Ю. Левин отмечает, что зеркало может выступать как «модель памяти» и как «инструмент, порождающий бесконечность» [2, с. 571]. Совместив две эти модели, можно предположить, что зеркало становится некой моделью повторения, вечного возвращения, бесконечной цикличности. Кроме этого, неотъемлемой функцией зеркала является симметрия. Цикличность и симметрия в равной степени проявляются в композиции романа. Роман строится по принципу зеркала, которое формально обозначено операцией по смене пола и сменой имени. Зеркало делит произведение на две равные части: первую можно обозначить как «Перед зеркалом», или «Жизнь Эвелина», а вторую – «За зеркалом», или «Жизнь Евы», хотя автор так и не дает конкретных указаний, какая часть представляет реальный мир, а какая зазеркалье. Симметрия проявляется в том, что первая часть отображает вторую, хотя и с большими изменениями, так как зеркало может искажать образ, если оно треснуло или разбилось (подтверждением этому служат постоянно встречающиеся в романе треснувшие или разбитые зеркала). Первая часть романа – жизнь Эвелина – заканчивается в этой зеркальной точке, и начинается другая часть – жизнь Евы. Причем события разворачиваются в обратной последовательности: Ева постепенно отходит все дальше и дальше от зеркала, теряя связь и подобие с Эвелином, происходит постепенная смена сознания и образа мышления с мужского на женское. Ева сталкивается с людьми, которых знал Эвелин, но их отношения не остаются прежними, Ева пытается понять этих людей по-своему. В жизни Эвелина присутствуют и Тристесса, и Лейла. Тристесса для него – воплощение красоты и женственности, Лейла – любимая девушка. В жизни Евы все меняется. Тристесса оказывается любимым мужчиной, а Лейла – другом и советчиком. Начало и конец романа также симметричны: Эвелин прилетает в Америку, Ева уплывает из Америки на лодке.

Цикличность композиции выражается следующим образом: роман состоит из двенадцати частей (само число 12 символизирует цикл – ср. 12 знаков Зодиака, 12 месяцев и т.п.), каждая из которых обозначает определенный этап в жизни героев. 6-я и 7-я главы – момент преобразования главного героя, в этих главах описывается операция и ее последствия. Здесь находится «композиционное зеркало», которое становится местом встречи двух

¹ ... and this clue led me directly to Sophia, blonde, stern, monomamiliat Sophia, my governess under the earth, as if I now met one girl who had previously been dual – Lilith, all flesh, Sophia, all mind.

персонажей: Эвелина и Евы. Конец романа – это возвращение к началу, к точке, откуда все началось, к воде, одному из первоэлементов. Однако человек возвращается к началу измененный, с новым опытом, а иногда, как показывает А. Картер, и в новом теле. Последние слова романа замыкают композиционный круг: «Океан, океан, мать загадок, отнеси меня в то место, где я родилась»¹ [4, с. 191].

Итак, семиотика зеркала в романе проявлена в трех аспектах: символ зеркала, тема двойничества, зеркальность на уровне композиции. Символ зеркала, рассмотренный в семиотическом аспекте, формирует проблемно-тематическое поле романа. Зеркало имеет следующие семиотические потенции: оно выступает как средство перевоплощения, самооценки и самоутверждения, самопознания, с помощью зеркала возможно создание нового мира. Треснувшее зеркало, прозрачное зеркало (стекло) и эхо являются модификациями зеркала, свидетельствующими об искажении образа (треснувшее зеркало), тотальном отрицании (разбитое зеркало), о хрупкости и ранимости человеческой души (стеклянный замок), о пустоте и одиночестве (эхо). Тема двойничества присутствует на уровне системы персонажей и выражается посредством двойниковых пар и отношений между ними. Зеркальность на уровне композиции проявляется благодаря наличию двойников главного героя: Эвелина и Евы, основными средствами выражения зеркальности являются симметрия и цикличность.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Исупов, К. Г.* Зеркало / К. Г. Исупов // *Культурология. XX век. Энциклопедия.* Т. 1. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – С. 217 – 219.
2. *Левин, Ю. Н.* Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. Н. Левин // *Избранные труды. Поэтика. Семиотика* / Ю. Н. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 559 – 577.
3. *Лотман, Ю. М.* Текст в тексте. / Ю.М. Лотман // *Об искусстве* / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – С. 423 – 436.
4. *Carter, A.* The Passion of New Eve / Angela Carter . – London, Virago Press, 1982. – 192 pp.

¹ Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth.

ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КОНЦЕПТА ИСТОРИИ В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

Философию второй половины XX века характеризует повышение интереса к прошлому, к истории, к понятию времени. Впоследствии повышенный интерес к прошлому проявился и в сфере литературы, где переосмысление традиционных представлений об истории, о ее взаимоотношениях с литературой продолжилось. В результате того, что с середины 80-х гг. все больше писателей экспериментировали в данном направлении, произошло становление новой жанровой формы исторического романа, название которой дала Линда Хатчен – историографический метароман (используются также названия «новый исторический роман», «историографический роман»). Историографический роман – это явление, образовавшееся на стыке литературы, истории и философии как результат постмодернистского мироощущения в целом и понимания истории и времени в частности.

До эпохи постмодернизма понимание истории выражалось в концепции исторического детерминизма. Этот подход к истории как к развивающейся действительности, события которой подчиняются логическому порядку, предполагает необратимую направленность исторического процесса во времени в виде неразрывной последовательности прошлого, настоящего, будущего. Ход истории рассматривался как разумный прогресс. Но реальный исторический опыт, который привел к современным проблемам, не подтверждает ни существование жестко детерминированных исторических законов, ни обоснованность разработанной французскими просветителями теории прогресса. Ханс Кунг в статье «Религия на переломе эпох: 13 тезисов» говорит о том, что в XVII веке с возникновением культа Разума сформировалось господство четырех начал: естествознания, техники, индустрии и демократии [4, с. 224]. Во второй половине XX века вера эпохи Просвещения в гарантированность и разумность истории была подорвана, категория исторического прогресса оспаривается.

Концепция вероятностного детерминизма, предлагаемая постмодернистами, отрицает трактовку истории как безличной линейной причинно-следственной цепи. И. Скоропанова говорит о том, что постмодернисты противопоставляют однозначности всемирной истории принцип открытости, альтернативности, многовариантности исторического развития [5, с. 352]. Как следствие характерного для постмодернизма разочарования в метанарративах, [6, с. 53], в отношении взглядов на историю

утверждается принцип множественности интерпретаций. Постмодернисты утверждают, что имеет место не единая всемирная история (метанарратив), но истории различные по своим типам (микронарративы) [5, с. 350]. Традиционное историческое знание оказывается недостоверным, выдающим за истину лишь интерпретацию истории. Возникает эффект бесконечности вариаций, прошлое оказывается категорией субъективной. Стратегия осмысления истории в постмодернизме направлена на демифологизацию, децентрализацию исторического мышления, что проявилось и в литературе – в жанре нового исторического романа. Он дает возможность осветить правды, которые не нашли отражения в традиционной историографии.

Яркий пример историографического метаромана – произведение английского писателя Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах» (*A History of the World in 10 ½ Chapters*). Здесь реализуется ироническое переосмысление истории с точки зрения философии постмодернизма, отрицается существование мировой истории как метанарратива и возможность создания объективной достоверной мировой истории.

Роман «История мира в 10 ½ главах» был написан в 1989 году. Произведение представляет собой совокупность нескольких глав, непосредственно не связанных между собой. Дж. Барнс пренебрегает и многими другими чертами, присущими жанру романа: нет единого времени и пространства, единого линейного сюжета, материал неоднороден.

Само название романа претендует на создание «истории мира», т.е. мировой истории; такие попытки в эпоху постмодернизма подвергаются критике. Идея названия, возможно, заимствуется у сэра Уолтера Рейли, который написал исторический труд *The History of the World*; и роман Дж. Барнса, и работа У. Рейли начинаются с библейского мифа о Вселенском Потопе. Но следующее ироническое уточнение «в 10 ½ главах» говорит о том, что ведущими приемами в произведении будут ирония и игра с читателем, а сама история, предлагаемая в произведении автором, будет далека от традиционного о ней представления. В оригинале перед словом «история» стоит неопределенный артикль (*A History of the World in 10 ½ Chapters*): Дж. Барнс подчеркивает, что речь идет об одной из версий истории, одной из ее возможных интерпретаций. Множественность интерпретаций – один из ведущих принципов постмодернистского мировоззрения – действительно находит свое отражение в данном произведении.

В романе «История мира в 10 ½ главах» поднимаются современные проблемы: угроза ядерного взрыва и экологической катастрофы, терроризм, последствия технического прогресса, неравноправие полов – а также проблемы глобальные, которые волнуют человека на протяжении многих столетий: взаимоотношения между мужчиной и женщиной, сильными и слабыми, наукой

и религией, действительностью и искусством. Однако общей темой, внутри которой раскрываются вышеуказанные частные проблемы, становится ход истории и несостоятельность традиционных представлений об истории. Идея исторического детерминизма в произведении пародируется. Джулиан Барнс выдвигает иную теорию, дважды приводя известную цитату: «...я знал Марксово доосмысление Гегеля: история повторяется, первый раз как трагедия, второй раз как фарс. Но мне еще только предстояло убедиться в этом самому. Минули годы, а я все обнаруживаю новые подтверждения этого правила, одно лучше другого» [1, с. 192 – 193]. При этом эти повторения нельзя назвать логичными, объяснимыми или предсказуемыми, они хаотичны и стихийны, о чем и свидетельствуют многочисленные примеры из романа. На это и намекает Дж. Барнс, второй раз приводя цитату: «И действительно ли история повторяется, первый раз как трагедия, второй – как фарс? Нет, это слишком величественно, слишком надуманно. Она просто рыгает...» [1, с. 267]. Дж. Барнс изображает историю в виде абсурдного коллажа, «где властвует чистая произвольность соединения несочетаемых вещей и лишь нелогичные ситуации имеют свойство повторяться раз за разом» [2, с. 230]. Делая акцент на случайности, Дж. Барнс произвольно выбирает исторические факты, которые рассматриваются в произведении, и которые не входят в общепринятый перечень поворотных событий в ходе истории.

При этом Дж. Барнс свободно перемещается во времени. Обращаясь то к прошлому, то к настоящему, то к будущему, писатель создает эффект гибридного времени, когда события прошлого не менее важны для современного человека, чем события настоящего. Это отражает характерное для постмодернизма представление о хаотическом и нелинейном времени, которое становится особенно актуальным в историографическом метаромане. В данном произведении прошлое неоднородно, нелинейно и дискретно: автор обращается всякий раз к разным периодам истории (Вселенский Потоп, средневековье, начало XIX века, события начала второй мировой войны).

Постмодернисты воспринимают историю как хаос, что реализуется в фрагментарности повествования, а также в стилизации жанров. Так, роман «История мира в 10 ½ главах» состоит из десяти глав (или одиннадцати, поскольку одна из глав не получила номера и считается автором половиной главы, но все же она имеет название – «Интермедия», в оригинале *Parenthesis*), каждая из которых представляет собой законченный рассказ, а главу «Три простые истории» составляют три отдельных рассказа. Таким образом, данное произведение характеризуется фрагментарностью, что является типичным приемом для литературы постмодернизма.

Стилизация различных жанров также характерна для «Истории мира в 10 ½ главах». Например, глава первая «Безбилетник» – постмодернистское

переосмысление библейского мифа, глава вторая «Гости» – смешение экзистенциальных мотивов с детективным жанром, глава третья «Религиозные войны» – стилизация под средневековый схоластический диспут, глава четвертая «Уцелевшая» – своеобразная история болезни, психического расстройства, третья часть главы седьмой «Три простые истории» написана в публицистическом стиле и напоминает репортаж журналиста, глава восьмая «Вверх по реке» написана в эпистолярной форме, в главе десятой «Сон» использованы элементы фантастики, «Интермедия» (половина главы) – литературное эссе. В жанре литературного эссе написаны и некоторые другие главы. К примеру, глава пятая «Кораблекрушение» – очерк художественной критики, вторая из «Трех простых историй» – литературное эссе о связи мифа и реальности. Однако нельзя сказать, что все главы романа – разрозненные рассказы, ничем не связанные между собой.

Связь между главами романа «История мира в 10 ½ главах» свободна, она лежит на глубинном уровне – не на уровне сюжетообразующих элементов, а на уровне идей, смысла. Эту связь можно обнаружить с помощью сквозных символов, образов и мотивов, которые проходят через все повествование и обеспечивают целостность. Такими символами являются, к примеру, древесный червь, ковчег, виноградная лоза, гора. Большинство символов, используемых автором, носят универсальный характер, но простота обозначаемых способствует продуцированию множества сложных значений символа, взаимодействующих между собой.

Остановимся на одном из вышеперечисленных символов, имеющем непосредственное отношение к теме. Данный символ – древесный червь. Читатель встречается с древесным червем в главе «Безбилетник», где от его лица ведется повествование; древесные черви подточили епископский трон в церкви в главе «Религиозные войны»; они своим тиканьем предвещают смерть полковнику Фергюссону в главе «Гора». Рассуждая о природе любви, автор приводит материалистическое сравнение чувства человека с инстинктом древесного жучка в главе «Интермедия»: «Мы вроде того жучка, который в ответ на постукивание карандашиком тычется в стенку спичечного коробка» [1, с. 272 – 273]. Древесный червь – это символ распада и уничтожения, медленно, но неуклонно приближающегося конца – конца истории, конца мира, связанного с разрушением человечества изнутри.

С точки зрения исследователей, ключевыми главами романа являются следующие: «Безбилетник» (первая), «Интермедия» и «Сон» (последняя) [3, с. 173]. Они выступают как завязка, кульминация и эпилог. Расположение глав оказывается неслучайным: они взаимодействуют между собой, обеспечивая связи и, следовательно, создавая дополнительные смыслы.

В главе «Безбилетник» представлены идеи и мотивы, получающие развитие в последующих главах книги. Мотив плавания-катастрофы воплощен здесь в виде катастрофы вселенской, которая предстает как трагикомедия. Автор пересматривает библейский миф о Всемирном Потопе, глава, таким образом, представляет собой библейский «ревизионизм». В этой главе берет начало еще один сквозной мотив романа – деление на «чистых» и «нечистых». Дж. Барнс подвергает деконструкции традиционные бинарные оппозиции: «чистые» и «нечистые», «праведники» и «грешники». При этом все без исключения подвергается сомнению и осмеянию, ведущие приемы автора – ирония и черный юмор. Например, деление на «чистых» и «нечистых» в главе «Безбилетник» означает «годные в пищу» и «негодные в пищу».

Повествование ведется от лица древесного жучка, который обманным путем проник на Ковчег. Дж. Барнс прибегает к маргинальной точке зрения на историю, которая резко отличается от общепринятой. Таким образом, автором осуществляется деконструкция традиционных представлений. Древесный жучок претендует на независимый и объективный взгляд на события, поскольку не попал в число избранных и оказался «безбилетником». Но тем не менее, версия древесного червя – не более, чем его интерпретация истории, и она так же ненадежна и предвзята, как и все остальные. Историографический метароман при этом доказывает, что категории «истина» и «ложь», по словам Линды Хатчен, вообще неприменимы в художественной литературе, но не потому, что внешняя реальность не имеет для искусства никакого значения, а потому что есть много «правд». Ложь в данном случае – лишь другие правды [7, с. 109]. Иными словами, в историографическом романе находит отражение принцип множественности интерпретаций, присущий всей философии постмодернизма.

Древесный жучок подробно описывает порядки, установленные на Ковчеге, который превратился в «плавучую тюрьму». В данной главе имеет место перекодировка значений. Например, Дж. Барнс разрушает традиционный образ Ноя и показывает его «старым мошенником и пропойцей» [1, с. 9]: «Ной <...> был злобен, вонюч, криводушен, завистлив и труслив. Он не был даже хорошим моряком...» [1, с. 21]. Ной виновен в гибели многих видов животных: единорога, арктических ржанок, карбункулов, грифонов и т.д. Система убийств животных, доносы, деление на «чистых» и «нечистых», уничтожение гибридов и больных животных, таинственное исчезновение корабля, которым командовал самый сильный, пользовавшийся популярностью и любовью среди животных сын Ноя Варади, подтасовка фактов, «атмосфера паранойи и страха» [1, с. 28] наводят на мысль о своеобразном геноциде, царившем на Ковчеге. Это также и намек на многочисленные репрессии, которые имели место на протяжении истории человечества, на то, что потомки Ноя ничем не лучше своего прародителя. Человек склонен создавать удобные для себя мифы (а это ничто

иное, как фабуляция), в которые он верит, чтобы сделать свою жизнь комфортнее: «Вы верите тому, чему хотите верить, и не любите пересматривать свои взгляды» [1, с. 31]. Жучок-точильщик обвиняет человека и в догматичности мышления. Постмодернисты стремятся показать человеку необходимость пересмотреть свои взгляды и быть толерантным, что и выражается в романе Джулиана Барнса.

В главе «Безбилетник» развенчивается не только образ Ноя (а вместе с ним и образ современного человека), но и образ Бога, который предстает не отличающимся умом тираном: «Я полагаю, не следует винить во всем только Ноя. Он ведь брал пример со своего Бога, а тот был настоящим деспотом» [1, с. 26]. Религия становится источником деспотизма, постулаты христианства не в силах исправить натуру человека, эта идея развивается и в других главах. Иронические замечания о Боге, который лишает человека свободы воли, имеют место и во второй из «Трех простых историй», посвященной рассуждениям на тему мифа об Ионе. Дж. Барнс, исследуя природу мифа, утверждает, что миф и реальность – одно и то же, но не следует искать историю, на основании которой был создан миф, в прошлом: «...он [миф – *О. В.*] отсылает нас вперед, к тому, что еще случится, к тому, что должно случиться. Миф станет реальностью...» [1, с. 199]. Человеку лишь кажется, что он может отличить миф от реальности. При этом люди верят в традиционную версию мировой истории как в реальность прошлого, но на поверку сама история оказывается мифом. Об этом и говорит писатель в кульминационной главе «Интермедия».

Глава «Интермедия» помещена автором между восьмой и девятой главами и представляет собой написанное в стиле задушевного разговора эссе на тему любви, правды и истории, а также их взаимосвязи. «Интермедия» – это своеобразное лирическое отступление. Здесь Джулиан Барнс прямо высказывает свои мысли, ирония отступает на задний план: «Вот я, говорит он. Я и есть автор. И я за все это в ответе, потому и не прячу глаз» [1, с. 249]. При этом необходимо вспомнить, что весь роман Дж. Барнса – не что иное, как серия отступлений – отступлений от тех событий, которые традиционно считаются центральными в истории.

Глава «Интермедия» – это связующий элемент, который сводит воедино все главы книги. Автор использует образы и символы, которые получили развитие в остальных главах, например, такие символы как: древесный жук, гора Арарат, ковчег и т.д. Глава представляет собой размышления рассказчика о любви. Внутри этой темы автор поднимает и одну из главных тем романа – тему истории. «То, как вы обнимаетесь во тьме, определяет ваше видение истории мира», – говорит автор [1, с. 267]. С точки зрения автора, любовь и история неразрывно связаны между собой, так как без любви последняя была бы бессмысленной: «...ведь история мира, которая притормаживает у домика

любви, строения с дробным номером, лишь для того, чтобы своим бульдозерным ножом превратить его в груды щебня, без нее просто нелепо. Без любви самомнение истории становится невыносимым» [1, с. 266]. Автор представил «Интермедию» как половину главы: это глава о любви, а любовь автор сравнивает с домом с половинчатым номером, которого «согласно обычным правилам картографии как бы не существует» [1, с. 261].

В эпоху постмодернизма пришло понимание того, что литература и история имеют много общего. Историк, по Хайдену Уайту, организует материал подобно романисту или драматургу и таким образом создает связи между событиями с целью создать рассказ, следовательно, и смысл с сопутствующими ему нравственными или идеологическими импликациями [8, с. 5]. Х. Уайт, чтобы охарактеризовать этот процесс, вводит термин *emplotment*, который обозначает превращение историком последовательности событий в определенного рода сюжет, историю. Дж. Барнс в своих художественных произведениях становится продолжателем теорий Хайдена Уайта и Линды Хатчен. В романе «История мира в 10 ½ главах» Дж. Барнс вводит термин «фабуляция», подчеркивая, что историк подобно писателю создает целостный рассказ на основе нескольких выборочных фактов. История, по мнению Дж. Барнса (что вполне соответствует постмодернистскому мироощущению), далека от правды: «История – это ведь не то, что случилось. История – это всего лишь то, что рассказывают нам историки» [1, с. 268]. «Мы придумываем свою повесть, чтобы обойти факты, которых не знаем или которые не хотим принять; берем несколько подлинных фактов и строим на них новый сюжет. Фабуляция умеряет нашу панику и нашу боль; мы называем это историей» [1, с. 269].

Если общепринятая версия истории – не более чем удобный сильным мира сего миф, то любовь, по словам автора, напрямую связана с правдой: «Любовь и правда, это жизненно важная связка... секс напрямую связан с правдой» [1, с. 267]. Любовь не может изменить ход истории, но она играет важную роль: «...мы любим не ради того, чтобы помочь миру избавиться от эгоизма; но это одно из непереносимых следствий любви» [1, с. 267].

Глава «Сон» наглядно иллюстрирует, во что превратился бы мир без любви. Автор рисует картину демократического рая, которого хотят люди – т.е. миф становится реальностью. В этом раю оказываются все без исключения. Парадоксально, но именно рай – это конец истории и конец мира, ибо в этом раю торжествуют плотские удовольствия: шоппинг, хорошая еда и спиртное, секс и т.д. Повествование ведется от лица типичного, посредственного потребителя продукции массовой культуры. Но он постепенно приходит к тому, чтобы предпочесть небытие праздному и бессмысленному существованию, которое не знает любви. Автор показывает, что большинство людей ведут себя в этой ситуации совершенно одинаково, так как они обладают одной и той же

природой. Рай оказывается той же жизнью, но лишенной сложностей, а также лишенной любви. конец любви оказывается концом истории мира. И хотя герою главы не приходит это в голову, он смутно чувствует, что такой рай не способен сделать человека по-настоящему счастливым, и он начинает желать смерти.

Итак, в романе «История мира в 10 ½ главах» автор предлагает свою концепцию истории. Цель автора – поколебать существующее представление об истории, опирающееся в основном на текстуальные свидетельства. Согласно видению Дж. Барнса, история – необъяснимая логически последовательность событий, которая не является бесконечным прогрессом, автор не придерживается концепции исторического детерминизма, отрицает наличие объективных законов развития истории, подчеркивает ее стихийность и хаотичность. С точки зрения автора, исторические события являются проявлением неизменной «темной» натуры человека. Мироощущение писателя, выраженное в данном произведении, его представления об истории и времени полностью вписываются в контекст философии постмодернизма, что позволяет отнести «Историю мира в 10 ½ главах» к одному из лучших историографических метароманов.

ИСТОЧНИКИ:

1. Барнс, Дж. История мира в 10 ½ главах: Роман / Дж. Барнс; пер. с англ. В. Бабкова. – М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. – 348 с.
2. Зверев, А. Послесловие к роману Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» / А. Зверев // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 229 – 231.
3. Кулакова, В. В. Структурно-композиционное единство и черты романности в «Истории мира в 10 ½ главах» Джулиана Барнса / В. В. Кулакова // Исследования молодых ученых. Сборник статей аспирантов в трех частях. – Часть 1. – Мн.: МГЛУ, 1999. С. 171 – 177.
4. Кюнг, Х. Религия на переломе эпох: 13 тезисов / Х. Кюнг; пер. с нем. Е. Драновой // Иностранная литература. – 1990. – № 11. – С. 223 – 229.
5. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб.: Невский простор, 2001. – 416 с.
6. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие / И. С. Скоропанова. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
7. Hutcheon, L. Historiographic Metafiction: «The Pastime of Past Time» / L. Hutcheon // A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – New York, London: Routledge, 1996. – P. 105 – 123.
8. Murphy, R. J. Metahistory and Metafiction: Historiography and the Fictive in the Work of Hayden White: An introductory essay / R. J. Murphy // Hayden White on «Facts, Fictions and Metahistory» (A Discussion with Hayden White by Richard J. Murphy). – Sources: Revue d'etudes anglophones. – № 2. – Printemps, 1997. – P. 3 – 12.

**THE FORBIDDEN WORD IN «NOT TO DISTURB»
BY MURIEL SPARK: THE INTERTEXTUALITY**

«'Sex', Heloise muses. Lister shudders. 'The forbidden word,' he says» [*Not to Disturb*, p. 11].

«And the Lord God commanded the man, saying, Of every tree of the garden thou mayest freely eat: But of the tree of the knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die» [*Old Testament, Genesis 1:16-17*].

The aims and intentions of this paper are best described by telling how the story started. Believing that ideas should not be imposed as a result of any assumptions we might have about the author or work named, but the novel itself has determined my first and main interest for discussion. Reading the novel *Not to disturb* by Muriel Spark, stimulated some unique ideas that demand attention and diverse knowledge.

From the very beginning this work deals with many explicit and implicit allusions. The indulgence of time that it takes to discover the common ground for them could drown the reader in incredible ecstasy. Such examples as, *The Duchess of Malfi*, *Adam and Eve*, *Freud*, *Oedipus*, *Sisyphus*, *Apollo*, etc. are used in cooperation to achieve a better understanding of the main theme of this work. In addition, the topics talked about, range from time, fate, life to death and eternity. The perpetual life in this world always was of the utmost interest for kings. They were always looking for the elixir of life. But finally they yielded themselves disappointedly to fate and death which is one of the outstanding topics in this very novel.

While reading, I discovered that there are three poems in the whole work which were skillfully embedded within. The first poem is located at the beginning of the story, the second one in the middle, and the third one is placed at the end of the novel, after the climax. As a result of putting these three poems respectively next to each other, some thought-provoking outcomes emerged.

The first poem was of the eastern origin, while the third one was from the west. The second poem spoke of time and eternity. It became more appealing, when I noticed the similarities of the first poem with that of the third. For example, the word Sultan in the first is synonymous with the third, using the word King. Thus it would seem that the first poem could stand, metaphorically, for the East and the third one could be for the West. The second poem, about time, «time's winged

chariot» [13, p. 61], portrays the sun that rises from the east and flies toward the west. A close reading was necessary to disclose the function of these poems, with their fascinating structure, and their relationship to the main theme of the novel.

Thus to indicate the central point of all the mentioned elements and finding a common ground to put them together, I will apply the theory of intertextuality to this work. «Intertextuality has been a much used process since its first introduction by Julia Kristeva. She used this in her work of the late 1960s, (her essay of 1969, translated as «Word, Dialogue and Novel», reprinted in Toril Moi, ed. *The Kristeva Reader*), notably on Bakhtin's Rabelais and his World, in his theory of carnival, and other aspects of his dialogic account of language and literature. The fundamental concept of intertextuality is that no text, much as it might like to appear so, is original and unique-in-itself; rather it is a tissue of inevitable, and to an extent unwitting, references to and quotations from other texts. These in turn condition its meaning; the text is an intervention in a cultural system» [2].

Intertextuality, as developed by Roland Barthes and Julia Kristeva, is «the practice of integrating a variety of foreign discourses within a text through such mechanisms as quotation, commentary, parody, allusion, imitation, ironic transformation, rewrites, and contextualizing/recontextualizing operations» [9, p. 6 – 7].

Like an ancient drama, the novel is composed of five chapters, the first of which can be considered an introduction to the whole story. In this chapter the main topics were set in motion by the characters. It is here that we see, for the first time, the significant subjects, and we also get acquainted to the main characters: the Klopstocks – the baron and the baroness, Theo, Lister the butler, Eleanor his aunt, Pablo the handyman, Heloise the youngest maid, Clovis the chef, Hadrian the assistant chef, Victor Passerat the secretary, Theo, the porter and his wife Clara, Him in the attic who is a weak-minded man, Mr. McGuire, and Mr. Samuel. The following three chapters are devoted to the development of the various topics which were introduced at the beginning. Finally in the fifth chapter, the climax and denouement are implanted. The story with the discussion about the death and fate of the family begins and closes while the Baron kills his wife and secretary, and then commits suicide.

«Their life a general mist of error. Their death, a hideous storm of terror» [13, p. 5], are verses with which the novel opens. The quotation is from *The Duchess of Malfi* by John Webster, an English dramatist of old. In using this opening, the writer sets the stage for the overall tone of her story. When looking upon the characters of *'Malfi* we can speculate as to its reference concerning the Baron and the Baroness.

«Considering that one of the main characters of *The Duchess of Malfi* is a Cardinal, one of the highest-ranking officials in the Roman Catholic Church, there is a surprising lack of reference to God in the play. The characters do not turn to God for

help in trouble, and they do not seek forgiveness when they come to believe they have acted wrongly. The world of *The Duchess of Malfi* is controlled not by God, but by fate. The only certainty in life is death, and there is no promise here of an afterlife» [4].

«In *The Duchess of Malfi*, the tensions, and the secrecy, arise from the Duchess's brothers' opposition to her remarriage; the Duchess being told by her elder brother, the Cardinal, that “[t]hey are most luxurious [lecherous] / Will wed twice” (1.1.284-5). In a period when female honour was associated largely with female chastity, second marriages troubled the male imagination. They were construed as a sign of a dishonorable sexual appetite, the shame of which extended as far as the dead husband who had proven so easily replaceable. In this play the theme is introduced when the widowed Duchess secretly marries her steward, Antonio Bologna, in the first act» [14].

«Partly too, it is enhanced by the unattractiveness and double standards of her brothers. The Cardinal's advocacy of an over-strict sexual morality is undermined by the fact that he keeps a mistress, Julia, at Rome, while the Duchess's twin brother, Ferdinand, has a more complex and unsavory sexual urge which becomes apparent when they are left alone. Without the moderating presence of their clerical elder brother, his lines are filled with phallic innuendo: “women like that part which, like the lamprey, / Hath ne'er a bone in't” (1.1.322-3) he says, and deceives nobody when he claims he meant the tongue» [14].

In like manner, Spark portrays her characters as having a «life <...> of error» [13, p. 5] leading the Baron, the Baroness and their secretary to a hideous death, *an inevitable event* which they have no way to escape. Not only do the facts and intuitions uncover it, but also, nature wants to take its own course, «let the nature take its course?» [13, p. 33].

From the beginning we are faced with this thought that they will die, sooner or later. There is no chance for them to run away. With the main characters, the Baron, the Baroness and Victor Passerat, it is said that «the eternal triangle has come full circle» [13, p. 25]. A meeting that they were not prepared for, so Lister, the butler, declares that «They have placed themselves, unfortunately, within the realm of predestination» [13, p. 37]. Finding themselves in this seemingly fixed natural order, they give up struggle and surrender themselves to the fate and destiny.

«This form of irony is important in Greek tragedy, as it is in *Oedipus Rex* and the Duque de Rivas' play that Verdi transformed into *La Forza del Destino* («The Force of Destiny») or Thornton Wilder's *The Bridge of San Luis Rey*, or in *Macbeth*'s knowledge of his own destiny, which does not preclude a horrible fate» [3].

The characters foresee the coming incident and prophesy the fate of this family. Reading the novel, you feel in their words that they dare to predict with certainty the exact time for coming events. Lister says: «but what's done is about to

be done and the future has come to pass. My memoirs up to the funeral are as a matter of fact more or less complete. At all events, it's out of our hands. I place the event at about 3 a.m. so prepare to stay awake» [13, p. 9]. There are some moments in the novel, they talk about their landlords as if they have already died, «they will die of it, or rather, to all intents and purposes, have died» [13, p. 13].

At the present time, they do not talk about possibilities, because this is not the time for inconsequential talk; rather they are interested in «facts accomplished» [13, p. 5], the facts that shed light to the reasons behind the determined death to this family. It is on the basis of these accomplished facts that some of the characters rationally predict the future. Along with this rational group there is another one which members are unusually intuitive due to their own condition or especial situation.

About Heloise, the youngest maid who is already got pregnant, Lister says that she got this ability because «in her condition the Id tends to predominate over the Ego» [13, p. 18]. Theo the porter and his wife Clara, in their own way, foresee the event. During the week, Clara had some terrible *dreams*. «I can feel it in the air, like electricity, Clara says» [13, p. 15] that something is going to happen. As already mentioned we have an insane character who is called «Him in the attic». Sister Barton is his nurse. «She is worried because Him in the attic is full of style this evening and likely to worsen as the night draws on. Another case of intuition» [13, p. 18], Lister states. The third case is Clara, the porter's wife. Theo is worried about Clara's dreams. He talks about her «Desire» repeats, «you and your nightmares, you and your dreams» [13, p. 18 – 19]. Regardless to the nature of these intuitions, the credibility of them confirmed by those who are rationalistic and follow the facts. Lister as the leader of first group once remarks that «it could be around six in the morning» [13, p. 29]. This is exactly what Heloise predicted so he adds that he «normally does not take any interest in Heloise's words. But she's in an interesting condition. They get good at guessing when they're in that state» [13, p. 29].

When thus encountered with three case of intuitions in this novel, Heloise, Clara and Him in the attic, we subconsciously recall Freud's ideas. His theories about mind and dreams can explain the reason behind these kinds of intuitions.

«Sigmund Freud is best known for his theories of the unconscious mind, especially involving the mechanism of repression; his redefinition of sexual desire as the primary motivational energy of human life, directed toward a wide variety of objects; and his therapeutic techniques, especially his theory of transference in the therapeutic relationship and the presumed value of dreams as sources of insight into unconscious desires» [6].

«One of Freud's major premises is that all human behavior is motivated ultimately by what we would call sexuality. Freud designates the prime psychic force as libido, or sexual energy. Freud proposed that the psyche could be divided into

three parts: the id, the ego, and the superego. The id is the reservoir of libido, the primary source of all psychic energy. It functions to fulfill the primordial life principle, which Freud considers to be the pleasure principle. Without consciousness or semblance of rational order, the id is characterized by a tremendous and amorphous vitality. Whereas the id is dominated by the pleasure principle and the ego by the reality principle, superego is dominated by the morality principle» [7, p. 124 – 127].

Meanwhile, two main view emerges about the nature of the baron and the baroness' errors. All these facts are revealed through the characters' arguments.

One of the views is immediately subverted. Clovis says that «they die of violence» [13, p. 13]. He reiterates that, «to be precise it is of violence that they shortly die» [13, p. 13]. But this view is undermined by an immediate sentence, «'Clovis,' says Eleanor, 'would you mind giving an eye to the oven?'» [13, p. 13]. For achieving this purpose, the author applies a literary term, called anticlimax. «“Anticlimax” denotes a writer's deliberate drop from the serious and elevated to the trivial and lowly, in order to achieve a comic or satiric effect» [1, p. 21]. As a cosequence, the second idea is completely undermined and fades away.

The second view which the majority of the people back it, is extended throughout the story parallel with the death argument itself. Lister puts forward an interesting idea that «how like the death wish is to the life urge! How urgently does an overwhelming obsession with life lead to suicide! What they were obsessed with he says: <...> The Baron Klopstoks were obsessed with sex» [13, p. 13].

«Sex» is a popular underlying activity in this house, yet death is the obviously dominating topic addressed. Not only is sex the favoured interest of the landlords but also of the servants as well. And, as a result, death becomes the subject.

Throughout the novel we can see and hear on these prevailed topics, death and sex, from all of the characters. The discussions on death are always explicit, while on the latter one, sex, is implicit. Moreover, there is an excessive sensitivity to the word «sex» itself. Whenever it is being mentioned, we are confronted with an established reaction from Lister: «Heloise muses, 'Sex'. But Lister shudders. 'The forbidden word', he says» [13, p. 11]. In another case, when Reverend begins with the words, «'Yes, sex'» [13, p. 50]. Lister protests that «it is not normally a topic that they discuss between these four walls» [13, p. 51]. In reply Reverend says severely that «you have to be frank about it. No point concealing the facts» [13, p. 51]. Thus apparently there is a great contradiction between what is really going on in this house and these expressions and reactions.

Heloise, the youngest maid as already mentioned, got pregnant and does not know who the father is. From the initial pages they hunt for a father. «Pablo is the father', Heloise declares» [13, p.6], and the discussion heats on. Lister says, «I wouldn't be so sure of that and neither would you» [13, p. 6]. Indecisiveness prevails

over this house and family. «'It isn't the Baron, that's for sure,' says Eleanor» [13, p. 6].

As the discussion continues we can discern some more clues for solving this problem. Lister expresses that, «it could have been one of the visitors» [13, p. 7]. Clovis disagrees and remarks that, «the visitors never got Heloise, never» [13, p. 8]. Heloise reflectively declares that there was a visitor or two but it's day and night with Pablo, the handyman, when he's in the mood. «Either a visitor of the Baroness or a visitor of the Baron» [13, p. 8] but whose visitors they were, she can't work out. «Victor Passerat isn't the dad» [13, p. 11], Heloise adds that she had chances to go with him but she did not.

Especially we can clearly see the dominant condition in this house through the words of the Reverend. He brought a piece of the *Daily American* for the Baron. He thinks that it is «quite relevant to the practices that go on in this house» [13, p. 50]. Unfortunately since the Baron is busy, he decides to read «to whom it may concern» [13, p. 50]. The reason, he adds, «I brought this for Cecil and Cathy Klopstock to see. I think it might have something in it to help them with their problems. I hope it will help you with yours, every one of you» [13, p. 51]. Then he reads, «New anti-sex drug», – that's the headline. These sentences by the Reverend make clear the events that are going on in this house. By the time the Reverend finishes reading, Lister says, «It should be heard and seen by all as a comment on many things that have been going on under this roof» [13, p. 51]. This statement by Lister emphasizes the credibility of this fact.

Considerably we do not hear the word «sex» itself, because it is the «forbidden word» in this house, and nobody has right to utter the word obviously. It is understood that sex is the pivotal reason which casts this family down. «How urgently does an overwhelming obsession with life leads to suicide!» [13, p. 13]. «The Baron Klopstocks were obsessed with sex» [13, p. 13].

Theo about the Baroness says that if he wanted he could have her «any minute of the hour. Any hour of the day» [13, p. 19]. In another case, the Baroness asked Lister to dismiss Theo and Clara because she wants to replace them with one of his cousins. But it's interesting to see how the servants approach this order and analyze it. Eleanor says that «how many cousins can she possibly have? And all the secretaries perhaps fewer» [13, p. 24]. Lister adds that «cousins uncountable, secretaries perhaps fewer, if only she had survived to enjoy them» [13, p. 24]. Evidently the Baroness has had some affairs that the servants were aware of.

As the story goes on, Theo, the porter, declares that, «the Baroness hasn't been playing the game, and that's about it. Why did she let herself go to rack and ruin? They say she was a fine-looking woman a year ago. Lovely specimen» [13, p. 35]. Clara as a woman clarifies these sentences that «she shouldn't have let go her shape. Why did she suddenly start to go natural? She must have started to be sincere with

someone. It's true what I say, Theo. She changed all of a sudden» [13, p. 35]. But whome she gets sincere with.

Victor Passerat is secreteray for both of the Baron and the Baroness and there is a prediction of death for him as well. But, in talking about him and his death, nobody feels sorry for him. «Sorry for Victor Passerat I am not. Neither alive nor dead. Nor me, Heloise says. Funny that it had to be him, says Heloise. Pablo says, 'It could have been one of the others'» [13, p. 55]. Obviously this is about the Baroness's affairs. Who are the others? The visitors, the cousins or the secretaries! «Hadrian says, 'But she decided on him. She got hooked on him,. 'It was inevitable', says Heloise» [13, p. 55]. «Him» here refers to Victor Passerat. «You know I think the Baroness got sentimental with one of the secretaries. I think she's going to run away with him» [13, p. 70]. And as a consequence, because of this «forbidden word» the Baron kills them and then he himself commits suicide.

This phrase «forbidden word» can be identified with the story of «forbidden fruit». The phrase refers to the Book of Genesis where it is the fruit of the tree of knowledge of good and evil (also known as the tree of death) eaten by Adam and Eve in the Garden of Eden. As a result of eating this fruit, Adam and Eve lost their innocence, began to know good and evil, and were exiled from the garden.

«The term “forbidden fruit” is a popular metaphor that describes any object of desire whose appeal is a direct result of the knowledge that cannot or should not be obtained or something that someone may want but cannot have. The term most generally refers to any indulgence or pleasure that is considered illegal or immoral and potentially dangerous or harmful, particularly relating to such things as human sexuality (underage, extramarital, or otherwise)» [5].

The two storys overlap. As in the Bible, Adam and Eve and the Serpent are involve with something that is forbidden and it leads to their fall and final death. In this story also, because of the *forbidden word* «sex», the Baron and Baroness and Victor Passerat are doomed to death. Detecting the clues that point out the reason for the death of this family, plainly can be seen in this «forbidden word».

Inevitably here another significant point should be touched on. However both the Baron and the Baroness are practicing sex with various people for their own different reasons, but they have something in common as well. Lister touches this fact, when he says: «on their sphere sex is nothing but an overdoes of life» [13, p. 13]. To find out this fact, we should appeal to the theory of *the life and death instincts* by Freud.

«Freud believed that humans were driven by two conflicting central desires: the life drive (Eros) (incorporating the sex drive) and the death drive (Thanatos). Freud's description of Eros, whose energy is known as libido, included all creative, life-producing drives. The death drive (or death instinct), whose energy is known as mortido, represented an urge inherent in all living things to return to a state of calm:

in other words, an inorganic or dead state. He recognized Thanatos only in his later years and develops his theory on the death drive in *Beyond the Pleasure Principle*. Freud approaches the paradox between the life drives and the death drives by defining pleasure and unpleasure. According to Freud, unpleasure refers to stimulus that the body receives. Conversely, pleasure is a result of a decrease in stimuli. If pleasure increases as stimuli decreases, then the ultimate experience of pleasure for Freud would be zero stimulus, or death. Given this proposition, Freud acknowledges the tendency for the unconscious to repeat unpleasurable experiences in order to desensitize, or deaden, the body. This compulsion to repeat unpleasurable experiences explains why traumatic nightmares occur in dreams, as nightmares seem to contradict Freud's earlier conception of dreams purely as a site of pleasure, fantasy, and desire. On the one hand, the life drives promote survival by avoiding extreme unpleasure and any threat to life. On the other hand, the death drive functions simultaneously toward extreme pleasure, which leads to death. Freud addresses the conceptual dualities of pleasure and unpleasure, as well as sex/life and death, in his discussions on masochism and sadomasochism. The tension between Eros and Thanatos represents a revolution in his manner of thinking. Some also refer to the death instinct as the Nirvana Principle» [6].

At the same time that the Baron is somehow addicted to sex and has no intention for doing it, «'The Baron?' says the Reverend impatiently. 'Don't tell me he's never attempted to exercise 'droits de seigneur,' because Baron Klopstock was well known in his youth'» [13, p. 76], the Baroness looks for something more important which is absent in her/their life. The Baron and the Baroness get old, but they do not have children and, to the point, heirs. When they talk about the heir they refer to 'Him in the attic'. He is the Baron's brother. This is not important for the Baron as much as it is for the Baroness. «Lister says, 'A pornophile, merely. Pornophilia does not make for fatherhood, Reverend. At least, in my experience, it doesn't now, if the Baroness could have been the father in the course of the nature she might have been, but the Baron, no'» [13, p.76 – 77].

Besides, when Mr. McGuire wants to record Lister's story, replaying the machine we hear the last of Klopstock sound tracks. «...dramatic sighs followed by a woman's voice – 'I climbed Mount Atlas alone every year on May Day and sacrificed a garland of bay leaves to Apollo: At last, one year he descended from his fiery chariot –'» [13, p. 43 – 44].

These words convey this idea that the Baroness has a deep long to have a baby. «The Month of May is named after the goddess Maia, the daughter of Atlas and Pleione, the wife of Mars, and Mother to Mercury. The seventh day of the May moon is the birthday of Apollo. It was a celebration of Nature in full blossom, a carnival of sexual fun and liberty and marked by the consumption of oceans of grog. Beans and other seeds were planted, representing fecundity» [8].

«It was celebrated annually with games (ludi Florales). These farces and mimes, which received official recognition, were known for their licentiousness. The courtesans and prostitutes of Rome, regarded the day as their own, performing naked in the theater and, suggests Juvenal (Satire VI), fought in the gladiatorial arena. Early sexual performances were probably for the promotion of fertility, but before long the season was a celebration of general sexual freedom among the whole populace until the authorities clamped down» [8].

Plus, Clovis words indicate to us this important fact in a tangible way. His words imply to a similarity between Heloise and the Baroness, «‘The poor Baroness used to like her. ‘The poor Baroness could see no wrong in Heloise’»[13, p. 7]. The Baroness longs for something that Heloise has. Heloise already got pregnant. Seemingly the Baroness had problem with fertility, so that for solving it, she has turned back to the old goddesses. Interestingly, she does not ask God, while we know that she is a Christian.

Now for pointing out the functions of the poems in this work as already we talked about them in the initial page, we put them together and survey them in all respects. The first poem is one of the *Rubáiyát* of Omar Khayyam (1048 – 1123), a Persian poet, tr. Edward Fitzgerald:

*Think, in this battered Caravanserai
Whose doorways are alternate Night and Day,
How Sultan after Sultan with his Pomp
Abode his Hour or two, and went his way* [13, p. 29].

The second poem is a part of *To his Coy Mistress* by Andrew Marvell (1621 – 1678), an English poet:

*But at my back I always hear
Time’s winged chariot hurrying near –
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity* [13, p. 61].

The third poem is a part of *The Glories of our Blood and State* by James Shirley (1596 – 1666), an English poet:

*The glories of our blood and state
Are shadows, not substantial things;
There is no armour against fate;
Death lays his icy hand on kings:
Scepter and crown
Must tumble down,
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade* [13, p. 93].

The concepts in the first poem are the world (Caravanserai), Sultan & pomp, life, time, thinking, and motion. In the second one it is time. And in the third one the

world (shadows and not substantial), the King, scepter & crown, fate and death are seen. Neither time nor motion is mentioned.

The rise and set of the sun is always a great sign for the existence of time. In the first poem, representing the East, time and motion begin. It flies during the second poem and sets in the third one, which represents the West, where end of the time happens.

Death is a phenomenon that no one can escape, including the most powerful persons of society. Here, sultans in the east and kings in the west have nowhere to flee when death comes. Even kings live their own confined lives which are seen for an hour or two and then die, like every other simple person. Besides this, when we talk about east and west together it means the whole world, because when it is sunrise for one side of the world, at the same time it is sunset for the other. Hence the poems serve to globalize the theme of the novel that life is short and death is inevitable for all people, powerful and weak, rich and poor, living in the east or living in the west. Death is a fact – the world over.

The third poem opens and closes with the concept of absurdity. Everything loses its meaning and becomes tasteless because of death's certainty. This notion, along with this assembly of poems, refers to an absorbing myth and later also appears in modern thoughts. «In Greek mythology, Sisyphus was a king punished in the Tartarus by being cursed to roll a huge boulder up a hill throughout eternity. According to the solar theory, Sisyphus is the disk of the sun that rises every day in the east and then sinks into the west» [10].

«Camus outlines the legend of Sisyphus who defied the gods and puts Death in chains so that no human needed to die. When Death was eventually liberated and it came time for Sisyphus himself to die, he concocted a deceit which let him escape from the underworld. Finally captured, the gods decided on his punishment: for all eternity, he would have to push a rock up a mountain; on the top, the rock rolls down again and Sisyphus has to start over. Camus sees Sisyphus, who lives life to the fullest, hates death and is condemned to a meaningless task, as the absurd hero» [11].

«Camus is interested in Sisyphus' thoughts when marching down the mountain, to start anew. This is the tragic moment, when the hero becomes conscious of his wretched condition. He does not have hope, but he also figures out the truth and Sisyphus, just like the absurd man, keeps pushing. Camus argues that Sisyphus is truly happy precisely because the futility of his task is beyond doubt: the certainty of Sisyphus' fate frees him to recognize the absurdity of his plight and to carry out his actions with contented acceptance. With a nod to the similarly cursed Greek hero Oedipus, Camus concludes that "all is well". Thus, Oedipus at the outset obeys fate without knowing it. But from the moment he knows, his tragedy begins» [11].

Lister talks about the cause of the Baron's death and declares that it is because «The Baron Klopstoks were obsessed with sex» [13, p. 13]. He adds that, «Really, it's best to be half-awake and half-aware. That is the happiest stage» [13, p. 13]. Adam and Eve also, after committing the sin of eating the fruit of the tree of knowledge became full of sorrow due to their own consciousness.

«In the essay, Camus introduces his philosophy of the absurd: man's futile search for meaning, unity and clarity in the face of an unintelligible world devoid of God and eternity. Does the realization of the absurd require suicide?» [11].

«He begins by describing the absurd condition: much of our life is built on the hope for tomorrow yet tomorrow brings us closer to death and is the ultimate enemy; people live as if they didn't know about the certainty of death; once stripped of its common romanticisms, the world is a foreign, strange and inhuman place; true knowledge is impossible and rationality and science cannot explain the world: their stories ultimately end in meaningless abstractions, in metaphors» [11].

Finally, to conclude, in this novel the great forbidden topic of our time: death and its inevitability that would bring an end to worldly pomp and pretensions is talked about. *Death* is a definite *fact* in our life. Either do we make efforts to forget it or change its direction; there is no effect. So as Muriel Spark in her most celebrated novel, *Memento Mori*, mentions, the best way for getting out of this seeming misery is seeing this fact in a different way. «If I had my life over again I should form the habit of nightly composing myself to thoughts of death. I would practise, as it were, the remembrance of death. There is no other practice which so intensifies life. Death, when it approaches, ought not to take one by surprise. It should be part of the full expectancy of life. Without an ever-present sense of death life is insipid. You might as well live on the whites of eggs» [12, p. 130].

WORKS CITED:

1. Abrams, M. H. Glossary of Literary Terms / M. H. Abrams. – Boston: Heinle, 1999.
2. Allen, Graham. Intertextuality (1960) / G. Allen [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1229>. – Date of access: 10.11.2007.
3. Destiny and Fate [Electronic resource]. – Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/Destiny#Destiny_in_literature_and_popular_culture. – Date of access: 10.11.2007.
4. The Duchess of Malfi [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.bookrags.com/studyguide-duchessmalfi/themes.html>. – Date of access: 10.11.2007.
5. Forbidden fruit [Electronic resource]. – Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/Forbidden_fruit. – Date of access: 10.11.2007.
6. Sigmund Freud [Electronic resource]. – Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud. – Date of access: 10.11.2007.

7. *Guerin, Wilfred L.*, A Handbook of Critical Approaches to Literature / Wilfred L. Guerin. – New York: Harper & Row, publishers, 1992.

8. May Day [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.carnaval.com/mayday/>. – Date of access: 10.11.2007.

9. *Ryan, Marie-Laure*. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media / Marie-Laure Ryan. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

10. Sisyphus [Electronic resource]. – Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/Sisyphus#The_myth. – Date of access: 10.11.2007.

11. The Myth of Sisyphus [Electronic resource]. – Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Myth_of_Sisyphus. – Date of access: 10.11.2007.

12. *Spark, Muriel*. Memento Mori / M. Spark. – Bard Books/ Published by Avon, 1971.

13. *Spark, Muriel*. Not to Disturb / M. Spark. – Penguin Books, 1974.

14. *Wiggins, Martin*. The Duchess of Malfi / M. Wiggins [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=996>. – Date of access: 25.10.2007.

«БУРЕПЛЁТ» ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН – КНИГА ДЛЯ ДЕТЕЙ И... БОЛЬШИХ ДЕТЕЙ

Новый роман британской писательницы Дженет Уинтерсон¹ «Буреплёт» (*Tanglewreck*, 2006) является необычным экспериментом «автора для взрослых», поскольку ориентирован на детскую читательскую аудиторию. По словам самой писательницы, книга явилась плодом сотворчества с её крестницами, дочерьми подруги с университетских времен – десятилетней Элеонорой и семилетней Карой: «They were bringing all their experience, the environment they inhabit, to the story; it was my job to make it into a book but it wouldn't have happened without them» [4].

«Амбициозный проект» – так называют эту книгу практически все британские критики, тем самым намекая на то, что завоевать детскую аудиторию намного сложнее, чем взрослую, и это вполне справедливо. В целом, «Буреплёт» занимает особое положение среди других работ Дженет Уинтерсон: с одной стороны, это первый «полноформатный» роман для детей, а потому он как бы выпадает из корпуса «взрослых» романов писательницы; с другой стороны, для читателей, хорошо знакомых с творчеством Дженет Уинтерсон, связь «Буреплёта» с этими «взрослыми» произведениями очевидна.

Центральный образ романа – Сильвер – отсылает нас прежде всего к двум ранее созданным произведениям: «Хозяйству света» (*Lighthousekeeping*, 2004) и дебютному роману «Апельсины – не единственные фрукты» (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985). Вновь героиня – сирота. Родители и младшая сестра Сильвер исчезли при загадочных обстоятельствах во время путешествия в Лондон, когда девочке было 7 лет; к началу описываемых в произведении событий ей 11 лет, и она находится под опекой пренеприятной особы миссис Рокаби в старинном доме под названием «Буреплёт». Миссис Рокаби – гибридный образ, напоминающий приемную мать Дженет из романа «Апельсины – не единственные фрукты» и школьную учительницу мисс Скред из «Хозяйства света». Это авантюристка, которая, прочитав в газетах об исчезновении родителей Сильвер, представляется «тётушкой» девочки и принимает на себя опеку над ней, дабы безбедно жить в огромном доме. Вскоре «Буреплёт» посещает Абель Темновод (*Abel Darkwater*) – злодей, притворяющийся добропорядочным хозяином магазина антикварных часов. Этот образ вновь отсылает нас к «Хозяйству света»: герой последнего, Вавилон Мрак, не только похож на Абея характером (в частности, несоответствием между видимостью и сущностью), но и имеет созвучное имя: *Babel Dark – Abel Darkwater*. Абель Темновод ищет старинные часы под названием «Хранитель Времени» (*Timekeeper*), которые спрятаны в «Буреплёте». Согласно древнему преданию,

¹ Jeanette Winterson, b. 1959.

тот, кто владеет этими часами, управляет Временем, а значит – владеет всей Вселенной. А Время нуждается в управлении: во всех точках земного шара всё чаще случаются Торнадо Времени, в результате которых исчезают люди. Сильвер, связанная с волшебными часами древним предсказанием, отправляется на поиски «Хранителя Времени». Ей предстоят невероятные путешествия в пространстве и времени и невероятные встречи. В итоге героиня находит волшебные часы и тем самым спасает мир от верной гибели, но финал далёк от традиционного в детской литературе хэппи-энда.

Критика восприняла «Буреплёт» неоднозначно, и главным образом полемика ведётся по поводу того, является ли этот роман действительно «детским», соответствует ли он обозначенной издательством «Блумсбери» целевой аудитории – от 7 до 10 лет. Подавляющее большинство критиков отвечают на этот вопрос отрицательно и в качестве основного недостатка произведения называют перегруженность информацией. Так, Кейт Томпсон отмечает: «There is enough material here for several interesting books, and it's a shame that it has all been crammed into one» [3]. Исследовательница полагает, что Дженет Уинтерсон сплела слишком затейливый узор и сама запуталась в нём, из-за чего пострадала логика сюжета: «The author makes a great deal about the difference between science and magic, but in the end most of the solutions emerge out of neither... This does a great disservice to young readers, who have as much right to expect internal logic in a book as adults do» [3]. Это мнение поддерживает и обозревательница Джеральдин Беделл: «There are references to wave theory, black holes and particle physics, and a couple of slippages through space-time into alternative universes. This is a fair bit for one novel and, every now and then, the sheer exuberance of Winterson's ideas threatens to overwhelm the story» [1]. Однако то, что критики квалифицируют как недостаток текста, вполне можно рассматривать и как его достоинство – для этого достаточно лишь оторваться от заданных для читательской аудитории возрастных рамок. И тогда станет ясно, что «Буреплёт» Дженет Уинтерсон – чтение, в равной степени подходящее и для детей, и для взрослых.

Остановимся на тех элементах романа, которые делают его бесспорно детским произведением.

- Сюжет, в основе которого – поиск предмета, обладающего волшебной силой, и связанные с поиском приключения. Без преувеличения можно сказать, что сюжет построен по принципу «квеста» – столь популярной у детей разновидности компьютерной игры. В поисках «Хранителя Времени» Сильвер приходится проходить различные «уровни», при этом с каждым новым «уровнем» сложность задач возрастает. Соединение в сюжете реального и фантастического также вполне соответствует данной модели.

- Система персонажей, которая, в целом, соответствует канону детской литературы. Герои делятся на положительных и отрицательных. Положительные помогают главной героине на ее пути – это жители Лондонского

подземелья Мика и Габриэль; участники «Сопrotивления» на планете Филиппи; это и сам «Буреплёт», который всегда поддерживает Сильвер в трудных ситуациях. Отрицательные – это, прежде всего, «охотники» за часами Абель Темновод и Регалия Мэйсон; миссис Рокаби и слуга Темновода Хныкала (*Sniveller*); парочка комических злодеев Громила (*Thugger*) и Кулачок (*Fisty*) и др. Из приведённого выше далеко не полного списка героев видно, что Дженет Уинтерсон активно использует говорящие имена – также широко распространённый в детской литературе приём.

- Разнообразные словесные игры и каламбуры, стихи и рифмованные поговорки. Так, например, обыскивая подвалы «Буреплёта» в надежде отыскать волшебные часы, Громила и Кулачок обнаруживают люк, на крышке которого написано «ELF KING», из чего незадачливые разбойники заключают, что люк на самом деле ведёт в убежище Короля Эльфов. Когда же с крышки стёрли вековой слой пыли, то надпись оказалась весьма прозаичной: «**SELF LOCKING PLATE**». В другом эпизоде миссис Рокаби даёт характеристику своей подопечной Сильвер, и делает это в форме детского стишка, предназначенного для лучшего запоминания названий дней недели: «On Mondays she is simple, on Tuesdays she is stupid, on Wednesdays she is stubborn. On Thursdays she is silly, on Fridays she is silent, on Saturdays she is SO cross, and on Sundays she is sullen» [5, p. 25].

- Чередование напряжённых, драматических и комических эпизодов. Так, например, описание страданий Габриэля в Чёрной Дыре, когда он, в полном одиночестве, без надежды на помощь извне, практически смиряется с мыслью о смерти, сменяется описанием комических походов Громилы и Кулачка в «Буреплёте».

- Определённость нравственного «послания», заключённого в произведении. Здесь утверждаются такие вечные ценности, как дружба, любовь, верность, честность, взаимопомощь, ответственность за всё, что происходит вокруг тебя.

- Аллюзии на известные сказки, а также использование самых удачных приёмов и сюжетных ходов современной детской литературы.

Если говорить об аллюзиях на известные сказки, то стоит упомянуть прежде всего две: «Золушку» Шарля Перро и «Снежную королеву» Ганса Христиана Андерсена.

Из «Золушки» позаимствован мотив взаимоотношений падчерицы и мачехи. Сильвер – сирота; у Золушки есть отец, но мать умерла. У обеих героинь родители – весьма уважаемые люди: у Золушки отец – «почтенный и знатный человек» [6]; у Сильвер отец – астроном, мать – художница. Однако с появлением мачехи «социальный статус» героинь понижается – они превращается в прислугу. «Бедную падчерицу заставляли делать всю самую грязную и тяжелую работу в доме: она чистила котлы и кастрюли, мыла лестницы, убирала комнаты мачехи и обеих барышень – своих сестриц» [6], – читаем в сказке Ш. Перро. На первых же страницах «Буреплёта» сообщается, что

миссис Рокаби заставляла Сильвер выполнять всю работу по дому, сама же проводила время, читая глянцевые журналы и уставившись в телевизор. Золушка в сказке до появления феи выглядит замарашкой, так же выглядит и Сильвер: «Her face was freckled and she was small. Small and untidy; it is hard to be tidy when you are doing jobs all day» [5, p. 21]. Золушка «спала на чердаке, под самой крышей, на колючей соломенной подстилке» [6], и в распоряжении Сильвер из всех помещений огромного дома остаётся лишь маленькая комнатка на чердаке: «The room was high up in the attics of the house. It had a big wooden bed carved in the shape of swan, and a fireplace, where she always kept a fire burning, fetching sticks from the orchard, so that the room smelled of apples and pears even in the worst of winter» [5, p. 29]. У Золушки была добрая крёстная-фея; для Сильвер такой доброй феей является сам дом – он слышит её, чувствует её настроение, помогает ей в трудных ситуациях: «She loved the house and she hated the thought of leaving it. The house was her friend. The house felt alive. Since her parents had disappeared, it was the house that had looked after her, not Mrs Rokabye» [5, p. 36]. Однако есть и одно существенное отличие героини Дженет Уинтерсон от сказочной героини. Золушка – образ схематичный: трудолюбивая, добрая, кроткая, послушная девушка, которая в финале получает награду за свои добродетели в виде прекрасного Принца. Сильвер же, с одной стороны – объёмный образ, личность, а с другой – архетип детства, квинтэссенция всего лучшего, что обычно связывается с этим понятием (чистота души, ясность мировосприятия, заинтересованность во всем, что происходит, честность, способность искренне чувствовать).

«Тётушка» Сильвер миссис Рокаби, как и сказочная Мачеха – образ внешне и внутренне неприятный. О Мачехе известно, что она была «такой сварливой и высокомерной женщиной, какой свет еще не видывал» и что «все было ей не по вкусу, но больше всего невзлюбила она свою падчерицу» [6]. Миссис Рокаби, в целом, данная характеристика подходит, однако, как и в случае с Сильвер, этот образ гораздо глубже и объёмнее, нежели сказочный прототип. Миссис Рокаби не умеет быть доброй даже притворно. Так, например, говоря о предстоящей поездке в Лондон к Абелю Темноводу, она пытается вложить в свой голос ноты воодушевления и лёгкости, дабы погасить подозрения Сильвер, но тщетно: «'London!' she said brightly, forcing pleasure and happiness into her voice, like the ugly sisters forcing their feet into Cinderella's slipper» [5, p. 36]. Миссис Рокаби – патологическая жадина (прячет от Сильвер конфеты в специальном сейфе); она тщеславна (мечтает быть похожей на кинозвезду) и ненавидит «Буреплёт» всеми фибрами души. У Мачехи, как мы помним, были две дочери, которые всячески третировали свою сводную сестрицу Золушку: «У нее были две дочери, очень похожие на свою матушку и лицом, и умом, и характером» [6]. У миссис Рокаби вместо дочерей – любимый кролик с красноречивым именем Двоеженец (*Bigamist*), вредностью и хитростью полностью соответствующий своей хозяйке. Однако, как уже упоминалось выше,

образ миссис Рокаби – гибридный, и помимо очевидных сходств со сказочной Мачехой, в нём можно различить черты матери Дженет из романа «Апельсины – не единственные фрукты», а также реальной миссис Уинтерсон. Это проявляется, например, в том, что миссис Рокаби «only ever quoted the nastier bits of the Bible» [5, p. 123]. «Mrs Rokabye was a return to the Mrs Winterson character», – признается писательница [4].

Стоит также отметить и то, какую роль и в сказке, и в романе играет Время. Золушка может наслаждаться подарками крёстной-феи только до полуночи: «Если ты опоздаешь хоть на одну минутку, – сказала она, – твоя карета снова сделается тыквой, лошади – мышами, лакеи – ящерицами, а твой пышный наряд опять превратится в старенькое, залатанное платьице» [6]. Сильвер тоже должна поторопиться и найти «Хранителя Времени» прежде, чем до него доберётся Абель Темновод или Регалия Мэйсон и Время навсегда останется в руках у сил Зла.

Связь со сказкой «Снежная королева» просматривается в образе Регалии Мэйсон. В отличие от Абея Темновода, это тип притягательной злодейки. Регалия – «холодная» красавица, обладающая своеобразным обаянием гипнотического свойства (именно поэтому ей удаётся несколько раз обмануть Сильвер).

Однако, как уже упоминалось выше, «Буреплёт» обнаруживает связь не только с известными сказками, но и с современной детской литературой. «At points it reads as if Winterson deliberately tried to mimic everything she'd read about successful children's writing», – отмечает Стюарт Келли [2]. Так, например, можно найти некоторые общие черты в образах Сильвер и Матильды из одноимённого романа Роальда Дала (Roald Dahl [1916 – 1990]; *Matilda*, 1988), а также Гермионы из романов о Гарри Поттере Дж. Роулинг. Регалия Мэйсон напоминает миссис Коултер из трилогии современного британского писателя Филиппа Пуллмана «Тёмные начала» (Philip Pullman, *Dark Materials*). Громила и Кулачок похожи на Джаспера и Горация – прихвостней злодейки Круэллы из экранизации романа Дороти Глэдис Смит «Сто один далматинец» (Dorothy Gladys Smith [1896 – 1990], *The Hundred and One Dalmatians, or the Great Dog Robbery*, 1956), созданной на студии Уолта Диснея в 1961 году¹. Безусловно, включение в текст книги сюжетных мотивов и образов, знакомых детям по предыдущему чтению – это отличный способ удержать их внимание и интерес, особенно когда речь идёт о тексте объемом в 400 с лишним страниц.

А теперь рассмотрим те элементы романа, которые заставляют критиков сомневаться в его соответствии уровню подготовленности «целевой аудитории».

- Информативная перегруженность романа. Прежде всего, это касается информации научного свойства. Квантовая механика, теория относительности, новейшие физические теории о пространстве и времени, кот

¹ *The Hundred and One Dalmatians*, directed by Clyde Geronimi and Hamilton Luske.

Шрёдингера¹, чёрные дыры – вот лишь немногие компоненты научного «коктейля», смешанного писательницей. Не только у детей в возрасте от 7 до 10 лет, но и у многих родителей подобные «научные инъекции» в тексте романа могут вызвать затруднения. Кроме того, в произведении упоминаются и реальные персоналии из мира науки – как широко известные, так и не очень.

- Сложность и глобальность проблем, затронутых в романе. Прежде всего, это проблема времени, которая рассматривается как с научной, так и с философской и нравственной точек зрения (в последнем случае речь идёт об ответственности настоящего перед прошлым и будущим, что также может быть не вполне понято детской аудиторией). Сюда же можно отнести и экологические проблемы: истощаемость всех природных ресурсов из-за неумелых действий людей, населяющих планету Земля и близость губительных последствий этих действий.

- Элементы антиутопии. Они, главным образом, сконцентрированы в эпизоде, когда Сильвер и Габриэль оказываются на далёкой планете Филиппи. Это – тоталитарное государство (во главе которого – рвущаяся к абсолютной вселенской власти Регалия Мэйсон), базирующееся на жёстком полицейском режиме; всякое инакомыслие здесь преследуется, группа «Сопротивления» действует в глубоком подполье; власти широко практикуют обман граждан (так, например, сообщается, что люди, попавшие на Филиппи в результате Торнадо Времени, депортируются назад на Землю после предварительного стирания памяти, тогда как на самом деле они «атомизируются», т.е. превращаются в пыль). Под руководством Регалии Мэйсон здесь осуществляются преступные медицинские опыты над детьми-близнецами, и всё это – ради укрепления власти злодейки.

- Ситуация нравственного выбора, в которой оказывается Сильвер в финале романа. Регалия Мэйсон материализует мечту героини: она вновь в своем любимом «Буреплёте», и родители её живы и здоровы, и сестра чудесным образом вылечилась и теперь может ходить. Сильвер нужно выбирать: остаться в этом мираже и довольствоваться тихим счастьем для себя и родных или довести свою миссию до конца ради спасения всего мира, но, возможно, так никогда и не найти родителей и сестру. Сильвер не поддаётся искушению Регалии и выбирает второй вариант, однако сама ситуация выбора интерпретируется писательницей в духе экзистенциальной философии: любой выбор оставляет привкус горечи. Отсюда вытекает и не вполне «детский» финал истории – «горьковато-сладкий» (*bittersweet*), по словам Джеральдин Беделл [1]. Главный урок, который преподносит жизнь героине Сильвер, а писательница – своим читателям, формулируется в финале романа следующим образом:

¹ Кот Шрёдингера (кошка Шрёдингера) – герой мысленного эксперимента австрийского физика, лауреата Нобелевской премии 1933 года Эрвина Шрёдингера, которым он хотел продемонстрировать неполноту квантовой механики при переходе от субатомных систем к макроскопическим.

«Sometimes you have to do something difficult because it is important. But it still hurts, and you still cry» [5, p. 415].

Мне представляется, что при всей очевидной сложности для детского сознания вышеописанных «взрослых» компонентов романа, ценность данного произведения – в его стимулирующем воздействии. Сложные проблемы, затронутые в «Буреплёте», заставляют думать и искать решения.

Таким образом, сочетая элементы детской литературы с серьёзными философскими и нравственными проблемами, художественно осваивая достижения современной науки, Дженет Уинтерсон создаёт очередную притчу о силе любви, о ценности дружбы и способности к самопожертвованию, предназначенную для детей и больших детей.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Перро, Ш.* Золушка / Ш. Перро; пересказала Т. Габбе // Костёр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kostyor.ru/tales/tale8.html>. – Дата доступа: 16.09.2007.

2. *Bedell, G.* A rabbit called Bigamist? / G. Bedell // Observer [Electronic resource]. – 2006. – July 2. – Mode of access: <http://books.guardian.co.uk/print/0,,329519104-99943,00.html>. – Date of access: 16.09.2007.

3. *Kelly, S.* Pass the sick bag at the speed of love / S. Kelly // Scotland on Sunday [Electronic resource]. – 2006. – July 2. – Mode of access: <http://scotlandonsunday.scotsman.com/review.cfm?id=961862006>. – Date of access: 16.09.2007.

4. *Thompson, K.* Silver's time tornado / K. Thompson // The Guardian [Electronic resource]. – 2006. – June 10. – Mode of access: <http://books.guardian.co.uk/print/0,,329500878-99943,00.html>. – Date of access: 16.09.2007.

5. *Wheatley, J.* Tanglewreck by Jeanette Winterson / J. Wheatley // The Times [Electronic resource]. – 2006. – June 22. – Mode of access: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,923-2236462.html>. – Date of access: 16.09.2007.

6. *Winterson, J.* Tanglewreck / J. Winterson. – London: Bloomsbury, 2006.

МЕТАЛІТАРАТУРА І ПОСТКАЛАНІЯЛЬНАСЦЬ: НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ Ў КНІЗЕ САЛМАНА РУШДЗІ «УСХОД, ЗАХАД»

Было б дзіўна чакаць ад посткаланіяльнага аўтара ўжывання прыёмаў металітаратуры. Найперш таму, што металітаратура паўстала пад уплывам постмадэрновай парадыгмы мыслення і характарызуецца адмовай ад якой бы ні было абсалютнай ісціны. Паколькі металітаратура не дапускае ніякіх (ні заходніх, ні ўсходніх) літаратурных (і любых іншых) аўтарытэтаў, звяртаецца да іроніі, пародыі і можа дэсакралізаваць нават самыя высокія матэрыі, то яна, на першы погляд, ніяк не падыходзіць для посткаланіяльнага праекту. Бел хукс¹ на гэты конт у сваім артыкуле пра суаднесенасць постмадэрнізму і посткаланіялізму заўважае: лёгка адмовіцца ад цэльнай ідэнтычнасці (пагадзіцца са стратэгіямі металітаратуры – у нашым выпадку), калі ў цябе ўжо была адна ідэнтычнасць. А што рабіць таму, хто толькі набывае свой голас? [2, с. 421 – 427]. Іншымі словамі, посткаланіяльнаму аўтару, перш чым звяртацца да металітаратурных стратэгий, важна традыцыйнымі, тэстаментальнымі стратэгіямі адрадзіць сваю ўласную ідэнтычнасць, уявіць, што было б з тым культурным кантэкстам, у якім ён укаранёны, у «сітуацыі безуладдзя»². Стратэгіі металітаратуры нібыта супярэчаць галоўнай задачы посткаланіяльнага праекту – «пераадоленню культурнай і інтэлектуальнай залежнасці не-заходняга свету ад заходніх узораў і прататыпаў» [1, с. 598]. Такое посткаланіяльнае пераадоленне залежнасці перадугледжвае стварэнне сваіх уласных, незасмечаных чужой уладай узораў і прататыпаў (а металітаратура кіруецца перакананнем у ілюзорнасці любых – сваіх ці чужых – узораў і прататыпаў). Такі разрыў паміж металітаратурай і посткаланіяльнасцю здаецца непераадольным.

Але кніга Салмана Рушдзі «Усход, Запад» (1994) пераадольвае гэты разрыў, ламаючы ўсе ўяўленні даследчыкаў пра паэтыку посткаланіяльнага праекту, блытаючы карты літаратуразнаўцам і прымушаючы чытача задумацца над пытаннем: што мяняецца ў структуры посткаланіяльнага праекту, калі аўтар адмаўляецца рабіць канкрэтны выбар паміж краінамі, ідэнтычнасцямі і культурнымі традыцыямі (і калі ён для гэтага скарыстоўвае металітаратурныя стратэгіі), і галоўнае – над пытаннем, куды ў такім выпадку ставіць сябе посткаланіяльны аўтар (адкуль ён гаворыць, галасы якіх выдуманых наратараў ён перакрывае, і што яму бачна з такой перспектывы). Ды яшчэ (гэта ўжо

¹ Імя і прозвішча даследчыца прынцыпова і паслядоўна піша з маленькай літары – bell hooks.

² Пра пошук сітуацыі безуладдзя, посткаланіяльнае мастацтва і руіны піша Ігар Бабкоў у кнізе «Каралеўства Беларусь. Вытлумачэньні ру[і]наў» / Ігар Бабкоў – Мн. Логвінаў, 2005. – 142 с. – (Галерэя «Б»).

пытанне ў скарбонку даследчыкаў не посткаланіяльных праектаў, а паэтыкі метараману) кніга Салмана Рушдзі прымушае задумацца над пытаннем: якім чынам посткаланіяльны матыў узбагачае металітаратурныя стратэгіі?

Варункі, у якіх С. Рушдзі напісаў кнігу «Усход, Захад», а таксама месца тэмы «Усход – Захад» у англамоўных літаратурах, могуць патлумачыць, чаму пытанне месца аўтара ў посткаланіяльнай літаратуры радыкалізуецца. Таму спачатку некалькі слоў пра стварэнне кнігі і літаратурны кантэкст, у якім яна з’явілася.

Тэма дачыненняў Усходу і Захаду асабліва блізкая англійскай літаратуры, паколькі на працягу ўсяго ХХ стагоддзя яна развівалася на фоне актыўнага імперскага і траўматычнага пасляімперскага досведу. На пачатку ХХ стагоддзя Р. Кіплінг абвясціў адвечны падзел Усходу і Захаду і нават акрэсліў геаграфічную мяжу – па Суэцкім канале, але перамены ў палітычнай расстаноўцы сіл і ролі імперыі з часам мянялі сэнс Кіплінгава выразу «на ўсход ад Суэца» (інтэрпрэтацыі і пераасэнсаванню прысвечаныя прынамсі дзве п’есы: п’еса С. Моэма «На ўсход ад Суэца» (1922) пра несумяшчальнасць Усходу і Захаду і п’еса Дж. Осбарна «На захад ад Суэца» (1971), для персанажаў якой увесь гэты несумяшчальны падзел ужо ў мінулым.

Абмеркаванне дачыненняў Усходу і Захаду набыло новае адценне ў англійскай літаратуры ў канцы ХХ ст., калі ў яе ўвайшлі выхадцы з былых англійскіх калоній (Б. Окры, В. Найпал, С. Рушдзі, імігрант – К. Ісігура). Літаратура імігрантаў, выхадцаў з калоній ствараецца не ў замкнёных дыяспарах, а пад уплывам еўрапейскай літаратурнай традыцыі. Праблема свайго і чужога для такіх пісьменнікаў перастае быць адназначнай праблемай, таму што цяпер для іх і Англія – сваё, і Індыя (Нігерыя, Японія) – сваё, але ў той жа ступені яны ўжо становяцца і чужымі. Можна быць, таму ў зборніку апавяданняў С. Рушдзі з абазначэння самой праблемы «Усход – Захад» знікае працяжнік (як знак супрацьпастаўлення), а замест яго з’яўляецца коска (як абазначэнне проста пераліку).

Выхадзец з мусульманскай сям’і, з гораду Бамбей, Салман Рушдзі атрымаў адукацыю ў Вялікабрытаніі, пражыў на Захадзе амаль трыццаць гадоў да часу напісання кнігі «Усход, Захад», пяць апошніх з якіх знаходзіўся пад пагрозай забойства (у выніку фатвы, выдадзенай аяталам Хамейні, за раман «Сатанінскія вершы») і не мог прыехаць на радзіму. Адсюль і галоўная тэма зборніка – пошук свайго дому, вайна былога дому з новым, знаёмага з незнаёмым, бацькоў і дзяцей, усходу і захаду. Пошук свайго дому для С. Рушдзі ўскладняецца не толькі яго гісторыяй з фатвамі, але і тым, што – як ён сам прызнаецца – любы посткаланіяльны аўтар вымушаны пісаць пра свой дом з двайной перспектывы. А гэта звязвае рукі пісьменніку. Ён пачуваецца як сваім, так і чужым у абодвух кантэкстах і вымушаны альбо арыентавацца на заходняга чытача – карыстацца яго мовай і літаратурнымі формамі (а гэта рэпрэсіўная практыка ў дачыненні да

сваёй культуры – нават выкарыстанне жанру рамана некаторыя левыя даследчыкі посткаланіяльнасці адносяць да рэпрэсіўнай практыкі¹), альбо не арыентавацца на заходняга чытача (пісаць на перадкаланіяльных мовах, напрыклад), але гэта значыць застацца незразумелым тым, ад каго хочаш вызваліцца. Іншымі словамі, посткаланіяльны аўтар вымушаны заўсёды выбіраць, чым ахвяраваць. Але С. Рушдзі, вуснамі свайго персанажа з апавядання «Залётнік» (*The Courter*), адмаўляецца рабіць гэты выбар. Нават упарта пратэстуе супраць гэтага прымусу².

Не рабіць канчатковы выбар паміж Усходам і Захадам С. Рушдзі як аўтару дазваляюць на наратыўным узроўні дзве металітаратурныя стратэгіі – металепсія (аўтарская маска) і гульня з літаратурнай традыцыяй. Але пра ўсё па парадку – па тым парадку, які вызначыў сам С. Рушдзі, разбіўшы свае дзевяць апавяданняў зборніка на тры часткі – «Усход»; «Заход»; «Усход, Заход» – па тры апавяданні ў кожным.

У частку «Усход» уваходзяць тры апавяданні: «Добрая парада на вагу золата», «Бясplatнае радыё» і «Волас прарока».

Усе падзеі гэтай часткі адбываюцца ў Індыі, усіх персанажаў яднаюць не столькі супольныя рысы, колькі аднолькавы пункт гледжання на іх тых наратараў, якія і расказваюць гэтыя гісторыі.

У першым апавяданні дзяўчыну, што прыходзіць у брытанскае консульства па візу, сустракае тутэйшы шахрай, які абяцае прадаць ёй фальшывыя дакументы з візай, нават, зачараваны яе прыгажосцю, кажа, што гатовы аддаць іх бясплатна. І шчыра здзіўляецца, калі дзяўчына адмаўляецца. Больш за тое, у самім консульстве дзяўчына наўмысна правальвае інтэрвю, бо зусім не хоча ехаць у Лондан, дзе яе чакае некаханы заручаны з ёю чалавек – сябра яе бацькі, за якога яна не хоча ісці замуж. Хаця аповед у гэтым апавяданні вядзе ўсёведны аўтар, ён здзіўным чынам адкрывае нам думкі, эмоцыі, рашэнні шахрая Алі (які заўсёды стаіць каля чытачоў) і дазваляе пачуць толькі зусім кароткія адказы дзяўчыны, якая то хаваецца ад чытача за дзвярыма, то назаўжды з'язджае, шчаслівая, на аўтобусе кудысьці ў сваё правінцыйнае мястэчка. Такім чынам, з каментароў чытач чуе толькі неадабрэнне і неразуменне Алі, яго разгубленасць перад «радасцю дзяўчыны», якая «ўпусціла магчымасць».

¹ Пра імпартаваны характар жанру рамана ў трэцім свеце піша Р. Кешнер у артыкуле «Раман, раса, нацыя» з кнігі «Раман XX ст.» (R. B. Kershner. *The Twentieth-Century Novel*. – University of Florida, 1997. – 148 pp.), спасылаючыся на артыкул Т. Брэнанна «Касмаполіты і знакамітасці» (T. Brennan. *Cosmopolitans and Celebrities*).

² «Але і вакол маёй шыі сціснутыя вяроўкі, усё яшчэ сціснутыя вяроўкі, – кажа ён, – якія цягнуць мяне ў розныя бакі, на Усход і на Заход, пяцця сцягваецца, загадвае: *выбірай, выбірай...* Я ўпарта адпіраюся, задыхаюся, сіпла крычу, станаўлюся на дыбы, копаюся нагамі. Вяроўкі, я не збіраюся выбіраць паміж вамі. І выбіраю абедзве адразу. Чуеце? Я адмаўляюся выбіраць» [3, с. 211]. – Пераклад з англійскай мовы аўтара артыкула – Н. Х.

У другім апавяданні «Бясplatнае радыё» апавядальнік – стары, сябра сям’і, які страшэнна незадаволены і не разумее паводзінаў маладога суседа, хлопца, што марыць пра бясплатнае радыё (дзеля гэтага нават пагаджаецца на стэрылізацыю, за якую абяцаюць прымач як узнагароду). Апавядальнік упэўнены, што жыццё ў гэтага хлопца, які, так і не дачакаўшыся радыё, назаўжды з’язджае з роднага мястэчка ў вялікі горад, каб стаць акторам, разбітае, хаця той піша жыццярэдасныя лісты. Як яно насамрэч – там, у вялікім горадзе, і ці апраўдваецца энтузіязм хлопца, ніхто ўрэшце так і не даведваецца, але выразна паказана, што апавядальнік займае скептычную пазіцыю ў дачыненні да «незразумелай» радасці маладога чалавека.

У трэцяй гісторыі – «Волас прарока» – расказваецца ў традыцыі арабскіх казак гісторыя пра паляванне за зніклым з мячэту воласам прарока, які – як высвятляецца – прыносіць адны няшчасці. У выніку амаль усе персанажы, якія сутыкнуліся з гэтым воласам, засільваюцца альбо пакутуюць ад тых выбавенняў, якія гэты волас ім прынёс (кульгавыя хлопцы, што раней зараблялі на хлеб сваім калецтвам, страчваюць заробак, бо загойваюцца іх раны, і яны пакутуюць). Здавалася, гэтую гісторыю аўтар ужо распавядае з пазіцыі Захаду – пацвярджаючы стэрэатыпнае ўяўленне пра ўсходняга чалавека, які апантана палюе на прывідаў і ўвесь час залежыць ад таго, чаго ў яго няма. Але перспектыва дыяметральна змяняецца ў наступнай частцы кнігі – «Захад» – у апавяданні «На аукцыёне», дзе той жа самы матыў – апантанае паляванне на прывіда, прымхі – праяўляецца ў абсалютна іншых варунках – у Лондане, а ў ролі прывіду, на які палююць ужо заходнія героі, выступаюць пантофлікі, якія абувала гераіня «Чараўніка з краіны Оз». Персанажы гэтага апавядання ўпэўненыя, што гандлюючыся на аукцыёне, яны змогуць крыху падвысіць і свой кошт, выгандляваць і саміх сябе, стаць тымі, кім, як яны баяліся, яны не былі – кімсьці [3, с. 105].

Той самы вобраз чалавека няцэльнага, негарманічнага, які пазбаўлены чагосьці – робіцца вобразам і заходняга чалавека (але пры гэтым паказана не з пазіцыі Усходу, а знутры, з месца аднаго з удзельнікаў гэтага аўкцыёну).

Такім чынам, персанажы часткі «Усход» паяднаныя шэрагам супольнага – яны ўсе падаюцца наратару няшчаснымі, ім не хапае чагосьці, што знаходзіцца па-за (візы ў іншую краіну, радыё з вялікага горада, воласу, за якім палююць). Але такімі іх паказвае толькі наратар, так што складаецца ўражанне, што ён адмыслова хоча прадэманстраваць перспектыву, з якой гэтыя гісторыі слухае заходні чытач – апавядальнікі нібыта укладаюць свае гісторыі ў матрыцы заходніх стэрэатыпаў пра ўсходніх персанажаў. У гэтым сэнсе важна падкрэсліць, што самі персанажы паўстаюць супраць такіх перспектыв – моўчкі, нічога не тлумачачы, проста пераязджаючы ў іншае месца, хаваючыся ад наратара, які іх шкадуе і не зусім разумее.

У другой частцы ўсе падзеі адбываюцца на Захадзе. У яе ўваходзяць наступныя апавяданні: «Ёрык», «На аўкцыёне-продажы рубінавых пантофлікаў», «Хрыстафор Калумб і каралева Іспаніі Ізабэла заканчваюць свой раман (Санта-Фе, 1492 г. н. э.)». Захад у іх паказаны не па кантрасце з Усходам, а па кантрасце з самім сабою. Так, праблема чужынца, замежніка, імігранта паказаная ў геаграфічна меншай прапарцыі: Усход у апошнім апавяданні гэтай часткі – гэта Італія, а Захад – Іспанія. Замежнік італьянец Калумб пакутуе пры двары каралевы Іспаніі Ізабэлы, бо ён іншы, ён чужы, а, як кажуць персанажы С. Рушдзі, «замежнікаў можна цкаваць. Ды яны, не ведаючы мовы, могуць і не зразумець гэтага. І, нельга забываць, лічыцца добрым тонам трымаць каля сябе некалькі замежнікаў. Яны дадаюць у атмасферу адчування касмапалітызму... іх прысутнасць нагадвае нам, што ёсць мясціны (як бы цяжка ні было гэта ўявіць), у якіх мы таксам будзем замежнікамі» [3, с. 108].

Пры гэтым ва ўсіх пяці прыгаданых апавяданнях наратыўныя формы грунтуюцца на крытэры пункту гледжання апаведу (яны альбо панарамныя, альбо з драматызаваным наратарам, драматызаванай свядомасцю персанажа ці становяцца чыстай драмай). Пры такіх наратыўных стратэгіях падтрымліваецца ілюзія адсутнасці аўтара. Наратар жа вымушаны шукаць нейкую сваю ідэнтычнасць, свой дом – на Усходзе ці на Захадзе. А паколькі дамоў – два, і ні адзін з іх – не дом, а таму і выбар рабіць ужо немагчыма і наратара невядома куды ставіць, то калі гаворка пойдзе пра Усход і Захад адначасова, у апошняй частцы на сцэне з’явіцца сам аўтар.

Апошняя частка складаецца з трох апавяданняў: «Гармонія сфераў» (у якой расказваецца пра валійскага пісьменніка, сябра наратара, які калісьці і стаў ягоным гуру ў краіне Усходу), «Чэкаў і Зулу» (апавяданне пра двух агентаў індыйскай выведкі ў Лондане, якія ўсё сваё жыццё насамрэч гуляюцца ў персанажаў серыялу «Зорны шлях» – і нават імёны абіраюць адпаведныя), «Залётнік» (аўтабіяграфічнае апавяданне пра прыгоды сям’і С. Рушдзі ў Лондане і пра няпросты выбар яго індускай нянькі – застацца з залётнікам у Лондане ці вярнуцца на радзіму, якая ўрэшце адмаўляецца рабіць выбар між Усходам і Захадам). Відавочна, у гэтай частцы блытаюцца ўсе пункты апаведу і перспектывы: Усход паказаны вачыма Захаду (у «Гармоніі сфераў»), а Захад – вачыма Усходу (нянька *Certainly Mary* з апавядання «Залётнік» сваёй недасканалай англійскай фанетыкай – яна блытае словы *porter* (парцье) і *courter* (залётнік, кавалер) – ператварае парцье ў свайго залётніка).

Аўтар з’яўляецца ў трэцяй частцы, нечакана перарываючы апавед з тым, каб даследаваць сваё ўласнае пісьмо і каб разабрацца з галоўным пытаннем посткаланіяльнасці: як падняцца над абедзвюма перспектывамі, з якіх ён пісаў пра страчаны дом. Адназначнага адказу С. Рушдзі ў кнізе не дае, але ўжо само выкарыстанне металітаратурнай стратэгіі металепсіі (аўтарскай маскі) ў

«Гармоніі сфераў» і «Залётніку», а таксама гульня з англійскай літаратурнай традыцыяй у «Ёрыку», дазваляюць яму падняцца над змаганнем на два франты і не рабіць выбар на карысць аднаго з іх (у «Залётніку» С. Рушдзі прызнаецца, што што б ні казаў наратар – шаснаццацігадовы Салман – пра нянавісць да свайго бацькі, да Індыі, ён, 47-гадовы аўтар С. Рушдзі, разумее, што гаворыць гэты хлопчык голасам бацькі. Гэтак жа, як і наратар у «Ёрыку», хочучы заняць сваё месца ў англійскай літаратуры, скідваючы цяжар літаратурных аўтарытэтаў, «гаворыць» на мове гэтых аўтарытэтаў – іх знакамі, вобразамі, перайначваючы іх сюжэты і выварочваючы іх вобразы). Завіснуўшы паміж двума светамі, аўтар разважае пра гэтую сітуацыю і мірыцца з тым, што так і будзе несці цяжар сваёй спадчыны – крэўнай і літаратурнай – і нікуды ад яе збегчы не зможа.

Такім чынам, у кнізе «Усход, Запад» Салман Рушдзі выходзіць за межы традыцыйнай паэтыкі посткаланіяльнай літаратуры пры дапамозе дзвюх металітаратурных стратэгіяў – аўтарскай маскі (металепсіі) і гульні з літаратурнай традыцыяй. Гэтыя два прыёмы і дазваляюць С. Рушдзі здзейсніць подзвіг посткаланіяльнага аўтара – прабалансаваць паміж канчатковым выбарам свайго пункту гледжання, перспектывы, а ў шырэйшым, метафізічным сэнсе – і свайго дому, паміж Усходам і Захадам. Спрашчаючы, можна сказаць, што металітаратурны прыём металепсіі ратуе аўтара ад немінучай укаранёнасці посткаланіяльнага аўтара ва Усход (краіну фантазій, выдумак Захаду, але і краіну, родную паводле крыві), а гульня з англійскай літаратурнай традыцыяй, перапісванне канону як металітаратурны прыём дазваляе асланіцца ад пагрозы любому імігранту – залежнасці ад уладнага дыскурсу Захаду, з якім ён змагаецца знутры, карыстаючыся сродкамі гэтага дыскурсу.

Абодва памянёныя металітаратурныя прыёмы, трапляючы ў кантэкст з ідэалагічнай нагрузкай, перастаюць выконваць звычайныя функцыі, якія яны выконвалі ў не-посткаланіяльных тэкстах.

Першы прыём – гульня з літаратурнай традыцыяй – робіцца палітычна нагружанай гульні: перапісваючы кананічныя тэксты (шэкспіраўскага «Гамлета»), аўтар падкрэслівае рэпрэсіўны патэнцыял кананічных тэкстаў, а не проста практыкуецца ў пастышы і літаратурным эксперыменце. Калі ўладны дыкурс немагчыма трансфармаваць звонку, калі цябе замоўчваюць і ты не можаш пісаць з па-за, застаецца прыняць знакі гэтай чужой улады, яе абалонку і дэцэнтраваць яе знутры. С. Рушдзі вызваляецца ад улады чужой традыцыі – яе ж уласнымі словамі. Гэтак жа, як і вызваляецца ад свайго бацькі – яго ўласным голасам¹.

¹ Пра гэта кажа сам аўтар у апавяданні «Залётнік»: «У шаснаццаць табе ўсё яшчэ здаецца, што ты можаш вызваліцца ад свайго таты. Ты не слухаеш яго голасу, якім гавораць твае вусны, ты яшчэ не заўважаеш, як твае жэсты паўтараюць ягоныя...Ты яшчэ не чуеш ягонага шэпту ў сваёй крыві» [3, с. 202].

Постмадэрновы прыём аўтарскай маскі выкарыстоўваўся, каб зруйнаваць былыя спосабы, з дапамогай якіх пісьменнікі дэманстравалі традыцыйныя апавядальныя сувязі, прынцыпы арганізацыі твора. У выніку свет, які паказвае аўтарская маска, а не наратар, – гэта свет разарваны, адчужаны, пазбаўлены сэнсу, заканамернасцяў, упарадкаванасці. Так што ствараецца ўражанне, нібыта адзінае, што можа ўтымаць увесь гэты матэрыял разам, – гэта аўтарскі каментар ці ягоная прысутнасць у тэксце. Аўтарская маска (металепсія) у посткаланіяльным кантэксце набывае яшчэ адну функцыю – дазваляе аўтару вызваліцца ад чаканага ад посткаланіяльнага аўтара «калектыўнага пісьма» – вызначэння наратарам свайго месца, перспектывы і пункту гледжання. Яна дазваляе нібыта застацца паміж рэальнасцю, да якой адсылаюць нас каментары аўтара да мастацкага тэксту, і выдумкай (чужымі выдумкамі, з якіх С. Рушдзі нітуе свае гісторыі пра Індыю), не рабіць канчатковага выбару, як кажа адзін з персанажаў «Залётніка» («Я адмаўляюся выбіраць між Індыяй і Англіяй. Ні тая ні тая не сталі маім домам. І абедзве – мой дом»).

Калі, прасачыўшы за наратыўнымі стратэгіямі ў кнізе, можна здагадацца, якую пазыцыю абірае наратар у кожнай з частак, да каго ён звяртаецца і чыімі вачыма глядзіць на падзеі, таксама можна вызначыцца з перспектывай аўтарскай маскі: паміж Усходам і Захадам, выдумкай і рэальнасцю, застаецца знайсці месца для самога С. Рушдзі ў ягонай кнізе «Усход, Запад». Як ён сам прызнаецца ў адным з інтэрвію, самае важнае для яго ў гэтай кнізе – коска паміж словамі «Усход» і «Запад». Ён і жыве менавіта ў гэтай косцы.

КРЫНІЦЫ:

1. Бобков, И. Постколониальные исследования / И. Бобков // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 598 – 599.
 2. Hooks, Bell. Postmodern blackness / bell hooks // Colonial discourse and post-colonial theory. – Person Education Limited, 1994. – P. 421 – 427.
 3. Rushdie, Salman. East, West / Salman Rushdie. – Vintage, 1995. – 216 pp.
-

НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МНОГООБРАЗИЕ ИМИДЖЕВЫХ ПРАКТИК ЭЛИТАРНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

Специфичность американской культуры в целом и литературы в частности заставляет исследователей вновь и вновь задумываться над вопросом: а можно ли вообще называть культуру и литературу США культурой и литературой в привычном смысле этого слова [17, с. 29]. В обществе, подобном американскому, – обществе «с традиционно высокой социальной мобильностью», отмечает В. Изер, – «культура превратилась в индивидуальную, выходящую за рамки общественных норм странную прихоть, и широкая публика ценит ее в единственном проявлении – как предмет телевизионных викторин» [9, с. 36]. Специфичность культуры и литературы США при этом связывается с ее рождением в «мощном силовом поле рыночной экономики», обусловившем развитие черт, «трудносовместимых с литературностью в традиционном (европейском) понимании» [6, с. 135]. Насколько такая специфика вызвана «национальной манерой» и можно ли говорить, что существование литературы в поле рынка – исключительно американский феномен?

В духовной жизни США литература изначально наделялась особым статусом, определяемым как характерной для пуританской этики мощной традицией недоверия к светским эстетическим ценностям, так и прагматически-оценочным подходом к искусству. В результате, как показывает Т. Д. Венедиктова, «рано и остро осознав себя как товар на рынке коммуникаций, литературное письмо в Америке <...> проникается «торговым» типом двусторонности» [6, с. 135]. В изменившихся условиях функционирования литературы как социального института автор литературных текстов ясно представлял себе, что он «должен осознать себя также в качестве их продавца, – не только создать и отделить от себя свое произведение, но и специфическим образом его адресовать – уверить потенциального адресата, что оно *ему как покупателю* предназначено, *для него как покупателя* представляет ценность» [6, с. 149].

Однако, когда речь идет о проблеме «писатель и рынок», сопоставление высказываний американских и европейских авторов уже в XIX в. убеждает в том, что изменившиеся условия существования литературы осознавались и теми и другими как сходные. Так, американский писатель и один из идеологов философии трансцендентализма Г. Торо, размышляя о зависимости современного писателя от законов рынка, писал: «Если вы зарабатываете ремеслом писателя или лектора, вы должны быть популярны, а это значит стремглав лететь вниз. Те услуги, которые общество охотнее всего оплачивает,

неприятнее всего оказывать» [13, с. 106]. Ш. Бодлер, создатель элитарной новаторской поэзии, по свидетельству философа В. Беньямина, «очень рано начинает смотреть на литературный рынок без всяких иллюзий», о чем свидетельствует высказывание самого поэта: «Каким бы прекрасным ни был дом, он прежде всего – и это до того, как глаз задержится на его красоте, – имеет столько-то метров в длину и столько-то – в ширину. Так же и литература, представляющая собой бесценнейшую материю, прежде всего измеряется числом строк; и литературный архитектор, которому одно только имя не обеспечивает барыша, не может торговаться» [2, с. 78].

Подобная взаимозависимость обусловлена самим процессом превращения литературы в Новое время в автономную и профессионализированную подсистему общества, что влечет ее включение в рынок – как поле универсальной оценки групповых образцов [8, с. 263]. При этом одним из законов рынка литературного становится закон «экономики наоборот» [4, с. 370], при котором прямая зависимость писателя от политического и экономического капитала возможна только тогда, когда речь идет о субполе массового производства. Этот закон «экономики наоборот» действует и на литературном рынке США, но под влиянием специфичных для Америки процессов становления литературы в формационный для демократического общества период в определенной степени дезавуируется, хотя и не снимается полностью. В связи с этим можно говорить, во-первых, об особом месте массовой литературы в американском обществе, а во-вторых, об осознании элитарными американскими писателями XIX века сложности и разнонаправленности культурных процессов, противоречия между культурными ценностями и их рыночной конъюнктурой, что вело к стремлению приспособиться к новым условиям литературного рынка, выработать новые стратегии литературной коммуникации, осмыслить способы достижения успеха и признания у читателей (многоаспектный анализ подобных процессов представлен в недавно изданных работах Т. Д. Венедиктовой [6] и О. Ю. Анцыферовой [1]).

С середины XX в., в период ослабления литературоцентристских тенденций, границы литературного поля становятся все более проницаемыми, а жесткое разделение литературы на противоположные «этажи», сферы, субполя постепенно утрачивает прежнюю остроту. Литература, как и культура в целом, переживает процессы модификации: «закону универсальной тиражируемости подчиняется сегодня не только масскульт, но и высокая культура, теряющая иммунитет к представлению ее средствами массовой коммуникации и утрачивающая свой ореол аутентичности» [11, с. 104]. Этим объясняется и тот факт, что более востребованными становятся именно практики массовой литературы [3, с. 312].

При этом литературная динамика все в большей степени начинает зависеть от активной конвергенции стратегий и механизмов массовой и высокой литератур. Все это заставляет писателей – как американских, так и европейских, задумываться над процессами взаимодействия рынка и творчества. Так, английский литературовед и писатель Д. Лодж, размышляя о неизбежной зависимости прозы от рынка и эффективности самого понятия «рынок» для динамики литературы, отмечает: «Романист рискует его “капиталом” – опытом, воображением, вербальными навыками, временем, нервной энергией, психологической интимностью и чувством собственного достоинства, чтобы создать искусственный, вымышленный текст, который он выставляет на рынок, надеясь, что кто-то заплатит ему за возможность печатать и читать текст. <...> Романисты осознают, что их удача на рынке – готовность незнакомцев платить за их достижения – является значительным критерием обретения успеха. Не единственным, конечно, – мы также хотим быть любимыми, уважаемыми, – но существенным, п.ч. объективным. Большинство романистов предпочтут быть оценены рынком (предположительно потому, что он свободен от цензуры), чем любой другой институцией» [19, с. 162 – 163].

В этих условиях творцы элитарного искусства, представленного в США 2-й половины XX века творчеством писателей-постмодернистов, настойчиво стремятся расширить границы литературного поля за счет осуществления нового проекта обновления искусства через обращение элитарного к языку и формам массового, получившего развитие уже в искусстве поп-арта. В произведениях постмодернистской литературы эта тенденция проявила себя в полной мере.

Подобные принципы переносятся и в сферу писательского поведения, закрепляясь через использование стратегий, активно применяемых на литературном рынке. Не случайно в этой связи возникает вопрос: насколько сознательно создают писатели-постмодернисты свою, по выражению Ю. М. Тынянова, «литературную личность»? И насколько способствуют такому моделированию условия американского литературного рынка в постиндустриальную эпоху, породившую специфическую форму культуры и специфическую фигуру художника – поп-звезду, культового героя, кумира толпы?

В контексте «медиатизации» художественной литературы весьма выигрышной выглядит стратегия Джона Барта, позволяющая ему эффективно присутствовать в современном культурном пространстве не только как создателю экспериментальных текстов постмодернизма, но и в качестве своего рода «интеллектуальной поп-звезды». С самого начала ощутивший угрозу существованию литературы в современную эпоху и одновременно обладавший амбициями противопоставить тенденциям распада новое искусство, Дж. Барт очень грамотно выстраивал свою интеллектуальную карьеру, последовательно

совмещая капитал смежных полей – литературы и науки о литературе, с самого начала выступая одновременно как писатель, литературный критик и университетский преподаватель.

В соответствии с логикой типичного пути «серьезного» писателя, он активно моделировал литературный образ и литературную репутацию, осваивая новаторские позиции в поле литературы, и одновременно комментируя творчество своих собратьев по литературному цеху, объясняя собственные принципы в лекциях, эссе, интервью и художественных произведениях. Для «продвижения» себя и своего творчества писатель успешно использует СМИ, ездит в туры по стране, встречаясь с читателями, выступает на конференциях. Все это свидетельствует, что Барт хорошо уловил особенность «эры публичности», обозначенной С. Юэном, исследователем пиар-технологий, как «способность публично продвигать – себя, товар, идею, проблему или общественный институт» и являющейся «основой выживания в современной жизни» [14, с. 37].

В результате уже в конце 1960-х – начале 1970-х гг Дж. Барт не только признан литературными институциями (его произведения трижды выдвигались на Национальную книжную премию, которая, в конце концов, была вручена писателю в 1973 г.) и университетской наукой (коллега Дж. Барта по университету в Буффало Лесли Фидлер делает его одним из героев своей работы о «пересечении границ», появляются первые исследования поэтики романов писателя), но и широким кругом читателей. Это выразилось как в присутствии его книг в списках бестселлеров, так и в распространении особой субкультуры, спровоцированной текстами автора «Козлоуноши Джайлза». Так, одним из проявлений данной субкультуры стало «Общество торжества бартомании», созданное в конце 1960-х гг. Существование многочисленных поклонников из разных читательских групп и признание литературными институциями убеждают в успешности выбранных Бартом стратегий «идеального писателя постмодернизма», который «обязан надеяться, что сумеет пронять и увлечь <...> определенный слой публики – более широкий, чем круг тех, кого Манн звал первохристианами» – профессиональных служителей высокого искусства [15, с. 203].

На фоне проговоренности, продуманной стратегии самосозидания, предложенной Дж. Бартом, Томас Пинчон демонстрирует иной метод, связанный с использованием потенциала тайны, мистификации, нарочитой «энигматичности». Автор упорно скрывает любую информацию (даже фотографии) о своей жизни, нарочито игнорирует литературные инстанции, редко публикует произведения, практически не дает автокомментариев и комментариев творчеству современников. Демонстративный отказ от привычных способов достижения успеха может интерпретироваться как своего

рода «минус-прием», срабатывающий в поле рынка лучше привычной рекламы. Как результат, уже к началу 1970-х гг. Т. Пинчон превращается в «самого загадочного американского писателя нашего времени» и не утрачивает этот статус до сих пор.

Мистификация как основа формирования литературного имиджа – «литературной личности» – приводит к тому, что вокруг имени Т. Пинчона постоянно возникают сплетни и слухи (питательная среда моделирования образов современных звезд шоу-бизнеса и большой политики), которые служат сюжетом для СМИ и даже для академических изданий. В этом ряду – и история с письмами Ванды Тинаски, авторство которых долгое время приписывали Т. Пинчону [18], и громкое дело в связи с найденной в 1989 году автобиографией Т. Пинчона, которую писатель настоятельно потребовал закрыть для публикации на 50 лет и доступной в виде небольшого числа ксерокопий горстке ученых [20, с. 692], и скандал с попыткой публикации в 1998 г. переписки Т. Пинчона с бывшим литературным агентом, который адвокату писателя удалось замять, лишь заручившись обещанием не публиковать письма вплоть до смерти автора, хотя часть из них в печати все же появилась [9; 12].

Естественно, что при таком «информационном голоде» любое прямое высказывание Т. Пинчона «о времени и о себе» воспринимается как некое откровение. Поэтому большой интерес читателей и исследователей вызывают не только художественные тексты, но и отмеченное высокой степенью саморефлексивности автопредисловие к сборнику рассказов «Slow Learner» (1984), еще несколько полновесных предисловий к текстам друзей (Фарина) и соратников по цеху (Д. Бартелми), несколько эссе о литературе и не только, а также коротенькие рекламы на суперобложках книг двух десятков авторов.

Можно убедиться, что писательские стратегии Т. Пинчона доказывают эффективность предложенной П. Бурдьё модели парадоксальной экономики эстетической ценности, свойственной литературному полю – «миру экономики наоборот». Публикации произведений Т. Пинчона, отказавшегося от привычного поведения современного писателя, активно включенного в медийную среду, не сразу приносили ему коммерческое признание, но способствовали неуклонному росту его популярности, расширению читательской аудитории и получению высокой профессиональной репутации. Зримым символом конвертации Т. Пинчоном капитала культурного в экономический становились премии – свидетельство институционального признания и одновременно источник дохода (особенно показательной в этом отношении была премия Фонда Макартуров – вторая по значению после Нобелевской в литературном мире – «премия для гениев» в размере трехсот десяти тысяч долларов на пять лет, присужденная Т. Пинчону в 1989 г.).

В результате можно говорить об эффективности используемой Т. Пинчоном стратегии мистификации, нарочитой «энигматичности», совмещения таких моделей писательского поведения, как «писатель, полностью поглощенный проблемами своего творчества», «экстравагантный отшельник», «отчужденный художник». Кроме того, писатель выстраивает свое поведение по той же модели, что и свои тексты – а почти все исследователи творчества Т. Пинчона заявляют о невозможности предложить однозначную интерпретацию его произведений. Как следствие, естественный зазор между текстом и биографией автора в силу специфики его писательского поведения заполняется при помощи воображения интерпретатора. Неудивительно, что нарративной моделью материалов о «литературной личности» Т. Пинчона – как в популярных СМИ, так и в академических журналах – становится «сюжет поиска», а жанром, позволяющим совершать успешные исследовательские операции, – жанр детектива.

Такое поведение в литературном поле убеждает, что автор учитывает господствующие в нем силовые отношения и обращает их себе на пользу. Думается, именно подобную форму поведения, «доступную лишь немногим», имел в виду П. Бурдьё, указывая, что «в зависимости от позиции в поле производства» стратегии его агентов «могут варьироваться от открытого обращения к рекламным приемам <...> и экономическому и символическому давлению (например, на жюри, присуждающее награды или на критиков) до *высокомерного и немного показного* [выделено нами – Н. К.] отказа от каких бы то ни было уступок времени, что может стать в конечном итоге высшей формой навязывания ценности» [5, с. 256].

Итак, мы видим, как изобретательно писатели-постмодернисты используют рыночные механизмы, присутствуя в современной медийной среде и моделируя интерес к собственному творчеству через интерес к «литературной личности». Однако не свидетельствует ли подобное о капитуляции перед законами рынка даже тех, кто призван создавать новаторское искусство? Другой вопрос: насколько подобные процессы сегодня характеризуют исключительно американскую литературу?

При попытке ответить на эти вопросы необходимо сознавать невозможность однозначного ответа – в первую очередь потому, что речь идет о продолжающемся литературном процессе, а взгляду с близкого расстояния свойственны искажения. Размывание границ, не только внешних (литература-нелитература, литература Франции – литература США, и т.п.), но и внутренних (различные «субполя», «этажи» литературы), сегодня является общим законом литературного поля. Этот процесс усиливается благодаря формированию глобальной общемировой системы, для которой характерны интеграция национальных экономик, объединение информационного пространства,

развитие науки как планетарного феномена, интернационализация образовательных технологий, универсализация культуры, и, как следствие, рост влияния литературы массовой. Все это, безусловно, вызывает опасения за судьбу литературы, которая может быть редуцирована до одной из ее составляющих – литературы коммерциализированной, массовой – в том числе и благодаря использованию литературных стратегий постмодернизма для создания «международного бестселлера», представленного, по мнению П. Казановой, как произведениями писателей, усвоивших постмодернистский опыт «разрушения границ» между высоким и массовым (У. Эко, Д. Лодж), так и создателей массовой беллетристики и «нон-фикшн». А потому, по мнению французской исследовательницы, под угрозой находится «самоценная литература <...> и во Франции, и в Америке, и в Европе» [10, с. 195].

Однако можно ли утверждать, что сегодняшняя литература представляет собой сплошь гомогенную субстанцию, созданную по рецептам массовой литературы? На наш взгляд, использование рыночных стратегий писателями-постмодернистами – как для моделирования «литературной личности», так и при создании произведений – вовсе не означает капитуляции перед рыночными практиками. Ведь в отличие от авторов массовой литературы, стремящихся занять место в литературном истеблишменте, выполняющем охранительные функции (сохранение норм, закрепление статусов и репутаций), литературная элита стремится продуцировать новые смыслы, создавать новые языки культуры, воспитывать нового читателя [7, с. 339 – 340]. Принимая новые правила игры, диктуемые процессами трансформации литературного поля, она запускает инновационные механизмы переработки нового материала культуры через самопародию и рефлексивную литературную игру, в том числе и с практиками массовой литературы и культуры в целом. Но это уже тема другого разговора, связанного с анализом собственно художественного творчества писателей-постмодернистов США.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Анцыферова, О. Ю.* Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса / О. Ю. Анцыферова. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004.
2. *Беньямин, В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма / В. Беньямин; пер. С. Ромашко // Маски времени. Эссе о культуре и литературе / В. Беньямин. – СПб.: Симпозиум, 2004.
3. *Берг, М. Ю.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Ю. Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.
4. *Бурдьё, П.* Поле литературы / П. Бурдьё; пер. с фр. М. Гронаса // Социальное пространство: поля и практики / П. Бурдьё. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005.

5. Бурдьё, П. Производство веры. Вклад в экономику символических благ / П. Бурдьё; пер. с фр. Н. А. Шматко // Социальное пространство: поля и практики / П. Бурдьё. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005.
6. Венедиктова, Т. Д. «Разговор по-американски»: Дискурс торга в литературной традиции США / Т. Д. Венедиктова. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.
7. Дубин, Б. В. Российская интеллигенция между классикой и массовой культурой / Б. В. Дубин // Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры / Б. В. Дубин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.
8. Дубин, Б. В. Сюжет поражения / Б. В. Дубин // Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры / Б. В. Дубин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.
9. Изер, В. Изменений функций литературы / В. Изер; пер. И. В. Кабановой // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004.
10. Казанова, П. Мировая республика литературы / П. Казанова; пер. с фр. М. Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003.
11. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: изд. 2-е, перераб. и доп. / А. В. Костина. – М.: Едиториал УРСС, 2005.
12. Лало, А. Томас Пинчон и его Америка. Загадки, параллели, культурные контексты / А. Лало. – Мн.: РИВШ БГУ, 2001.
13. Торо, Г. Д. Жизнь без принципа / Г. Д. Торо; пер. Э. Осиповой // Писатели США о литературе. – Т. 1. – М.: Прогресс, 1982.
14. Юэн, С. PR, или Умение «раскручивать»: Социальная история паблик рилейшнз / С. Юэн; пер. с англ. А. Калюжного. – М.: Изд-во АНО «Редакция Ежедневной Газеты», 2006.
15. Barth, J. Literature of Replenishment / J. Barth // The Friday Book: Essays and Other Nonfiction / J. Barth. – N. Y.: Putnam's Sons, 1984.
16. Collings, M. R. The Stephen King phenomenon / M. R. Collings. – Mercer Island (WA): Startmonthouse, 1987.
17. Fisher, Ph. Still the New World. American Literature in a Culture of Creative Destruction / Ph. Fisher. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1999.
18. Letters of Vanda Tynasky [Electronic resource]. – Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/Wanda_Tinasky. – Date of access: 20.02.2007.
19. Lodge, D. Turning Unhappiness into Money: Fiction and the Market / D. Lodge // Working with Structuralism: Essays and reviews on nineteenth and twentieth-century literature / D. Lodge. – Boston etc.: Routlaghe and Kegan Paul, 1981.
20. Weisenburger, S. Thomas Pynchon at Twenty-Two: A Recovered Autobiographical Sketch / S. Weisenburger // American literature. – 1990. – Vol. 62, № 4.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА В НОВЕЛЛИСТИКЕ ЮГА США ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

«Южная» литературная традиция является специфическим и оригинальным явлением современного мульткультурного дискурса США. Я. Н. Засурский отмечает во Введении к первому тому «Истории литературы США»: «Современная национальная литература по существу развивается в известной степени в региональных формах, и одна из особенностей этой литературы состоит в том, что эти регионы и сегодня сохраняют свои собственные местные литературные традиции, которые только частично входят в общенациональную традицию» [2, с.30]. Одной из характерных черт литературы Юга США второй половины XX века является появление множества произведений, написанных авторами-женщинами. К именам К. Маккалерс, Ф. О'Коннор, Ю. Уэлти, творчество которых достаточно полно исследовано и у нас, и за рубежом, можно добавить имена писательниц-южанок Элизабет Спенсер, Эллен Гилкрист, Элис Уокер, Бобби Энн Мейсон. Все эти авторы добились большого успеха в жанре новеллы.

В первые послевоенные десятилетия в творческих умах преобладало, по определению А. С. Мулярчика, «чувство неуверенности, непрочности установившегося порядка, при котором состояние кризиса выражало не крайнюю, преходящую, а устойчивую и чуть ли не само собой разумеющуюся особенность национальной жизни» [4, с.19]. В литературе США на первый план выступает экзистенциальная проблематика, акцент делается на отображении внутренних субъективных состояний человека, находящегося в противоречивых отношениях с такими же одиночками, как он сам. Так, центральной темой творчества уроженки Джорджии Карсон Маккалерс (1917 – 1967) является проблема человеческого одиночества, разобщенности. Свой первый рассказ 19-летняя Маккалерс опубликовала в журнале *Story*, а в 1951 году малая проза писательницы была собрана в сборнике «Баллада о печальном кафе» (*The Ballad of the Sad Café*) (по заглавию написанной в 1943 году и вошедшей в сборник повести). В новеллистике, как и во всех произведениях писательницы, возникает образ человека, «пребывающего в состоянии одиночества и изолированности, на которое обрекает его окружающая бездуховность и бесчувственность, процессы обезличивания и морального насилия над личностью» [7, с.11]. Маккалерс делает акцент на дисгармоничности человеческой природы. Семья и южное сообщество предстают как собрание изолированных, отчужденных, непонятных для окружающих чуждаковатых индивидуумов, где сосед сторонится соседа, связь родителей и детей, братьев и сестер распалась, мужа не

понимают жен. В этой ситуации болезненные навязчивые идеи героев-гротесков Маккалерс являются средством самовыражения, своеобразной попыткой таким, пусть ущербным, образом вступить в контакт с другими, даже если эта попытка заканчивается неудачей, зачастую трагической.

Однако интерес к человеческой личности, вера в силу духа и безграничные возможности человека, прочно вошедшие в южную литературу с творчеством писателей «южного ренессанса», обусловили путь, которым пошло большинство южных авторов, вступивших в литературу после второй мировой войны. Наиболее ярко в качестве новеллиста заявила о себе в послевоенный период Юдора Уэлти (1909-2001), автор 5 сборников рассказов (*A Curtain of Green*, 1941, *The Wide Net*, 1943, *The Golden Apples*, 1949, *The Bride of the Innisfallen and Other Stories*, 1955, *The Collected Stories of Eudora Welty*, 1980), удостоенная в 1973 году Пулитцеровской премии за роман «Дочь оптимиста» (*An Optimist's Daughter*). Жанр новеллы как нельзя более удовлетворял художественным задачам Уэлти, для которой, по определению М. Тлостановой, «ощущение непрерывности потока жизни» сочеталось с теорией «остановленного мгновения», пониманием «самоценности жизни в каждый отдельно взятый момент» [6, с.5]. Продолжая традицию, заложенную У. Фолкнером, писательница обратилась к нравам хорошо знакомой ей южной провинции, к атмосфере маленьких городков, где все «на виду», где даже самое незначительное событие обретает невероятные масштабы, где существуют свои законодатели нравов местного сообщества. Именно в новеллистике писательницы в предельно «сгущенном» виде присутствуют два начала, составившие своеобразие художественного мира писательницы – гротеск и лиризм. В рассказах Уэлти поражает умение с помощью бытовой детали воссоздать материальную и духовную атмосферу, в которой живут и которой сформированы ее герои, передать индивидуальные особенности речи героев, прежде всего рассказчика.

Творчество Фланнери О'Коннор (1925-1964), автора трех сборников рассказов (*A Good Man is Hard to Find*, 1955, *Everything that Rises Must Converge*, 1965, *The Collected Stories of Flannery O'Connor*, опубликован посмертно в 1971 г. и удостоен Национальной книжной премии) уникально по своей тематике и художественным средствам. Опираясь на религию (католицизм) как силу, способную противостоять омертвелости нравственного чувства, потере духовности, распаду традиций, разрыву связей между людьми, писательница беспощадно изобличает ханжество, лицемерие, конформизм и расовую нетерпимость современных ей южан – нравственные «недуги», которые требуют диагностики и излечения. В одном из лучших рассказов писательницы – *Revelation* – эта мысль нашла свое метафорическое отражение в описании больных, ожидающих своей очереди в приемной у врача. Главенствующее место в системе художественных средств писательницы занимает гротеск,

призванный, как указывает исследовательница творчества писательницы К. В. Юргайтене, шокировать читателя, выбить его из привычной колеи, заставить его «пережить внезапное духовное потрясение, раскрывающее перед ним факт существования иных, истинных моральных ценностей, о которых он – современный человек, приверженец рационализма – либо позабыл, либо вовсе не подозревал» [7, с.14].

С 1960-х годов начинает публиковать свои рассказы Элизабет Спенсер (Elizabeth Spencer, род. 1921), автор девяти романов и 4 сборников рассказов (*Ship Island and Other Stories*, 1968, *The Stories of Elizabeth Spencer*, 1981, *Jack of Diamonds and Other Stories*, 1988, *The Southern Woman*, 2001). География произведений Спенсер разнообразна и отражает географию жизни самой писательницы (американский Юг, Италия, Канада), а среди главных тем ее творчества можно выделить поиск идентичности и стремление женщины к самореализации, взаимоотношения личности и окружающего сообщества, проявляющуюся в нюансах социальных различий, во взаимоотношениях рас, в ритуальности жизни южной провинции, а также джеймсовскую тему американцев за границей. Детство, проведенное в Миссисипи, учеба в Вандерbiltском университете, знакомство с известными писателями (Уильямом Фолкнером, Робертом Пенном Уорреном, Солом Беллоу, Ральфом Эллисоном, Алленом Тейтом) и, наконец, многолетняя дружба с Юдорой Уэлти, написавшей предисловие к сборнику *The Stories of Elizabeth Spencer*, – все это вкупе с богатым жизненным опытом нашло свое отражение в художественной прозе писательницы, удостоенной в 1983 году Медали Американской академии искусств за достижения в области новеллистики, являющейся с 1985 года членом Американской академии искусств и литературы, одним из учредителей Содружества писателей Юга США.

Героини Э. Спенсер рано или поздно задумываются о том, каким образом складывается их жизнь, приносит ли она им радость и удовлетворение. Эти женщины совершают спонтанные, неожиданные для самих себя и окружающих поступки, в которых, тем не менее, проявляются их скрытые желания и потребности. Часто, чтобы разрешить кризисную ситуацию, осознать свое право на свободу самоосуществления, выйти на новый уровень развития личности, им нужно отстраниться эмоционально или физически. Можно согласиться с П. Преншоу в том, что такая отстраненность является единственно возможной реакцией героинь на возлагаемые на них ожидания «существовать исключительно для того, чтобы быть привлекательными для других, заботиться о других и учиться у других» [12, с.148]. Однако Элизабет Спенсер, вслед за Кейт Шопен, затрагивает обратную сторону поиска женщиной своего «я». Право на собственный выбор, напряженный поиск компромисса между индивидуальными потребностями и требованиями общества, отказ от

традиционных женских ролей жены и матери, осознание собственной сексуальности сопровождаются сомнениями и чувством вины, а порой и оканчиваются неудачей.

Где бы ни разворачивалось действие ее романов и рассказов, Э. Спенсер, как и большинство писателей-южан, верит в важность детальной обрисовки места действия, которое не только является фоном, на котором разворачиваются события, но и создает психологический настрой восприятия текста, отражает внутреннее состояние героя. Спенсер удается мастерски передать как дух Италии, в котором обаяние античности сочетается с бешеным темпом современной жизни, так и атмосферу южной провинции со своими порядками, нравами, типажам, досужими пересудами, сплетнями, историями и легендами. В одном из самых характерных в этом плане рассказов Э. Спенсер *A Southern Landscape* лирической интонации воспоминаний героини о юности, о первом романтическом чувстве созвучно описание южной природы, с ее цветами, запахами, звуками, а также полуразрушенного, но все еще великолепного дома в колониальном стиле. Переменяясь с отсылками к У. Фолкнеру, М. Твену, событиям южной истории, все это сливается воедино в запечатлевшийся навсегда «пейзаж сердца». (*Landscapes of the Heart* – название опубликованной в 1998 году книги воспоминаний писательницы).

Героями многих рассказов Э. Спенсер являются дети или взрослые, вспоминающие о своем детстве. Глазами ребенка мы видим мир взрослых, прикосновение к которому у ребенка, чутко воспринимающего окружающее и остро реагирующего на него, вызывает много вопросов. Взрослые могут обманывать и лгать (*The Little Brown Girl*), их привязанность непостоянна, а за порицанием скрывается собственное нереализованное желание нарушить социальную норму, «нашалить» (*The Eclipse*), они меркантильны и погрязли в вещизме (*On the Gulf*). Для взрослых героев детство – это неотъемлемая часть настоящего, и оно обязательно вернется и напомнит о себе (например, в виде коробки со старыми вещами из дома по соседству, которая случайно оказывается в руках у героини рассказа *The Day Before*). Рассказы писательницы отличаются продуманностью сюжета, наличием требующей разрешения интриги в сочетании с психологической прорисовкой характеров, характерным для писателей-южан стремлением «рассказать историю» («to tell a story»).

Дебют уроженки Миссисипи Эллен Гилкрист (Ellen Gilchrist, род. 1935) в качестве новеллистки оказался удачным: ее первый рассказ *On the Lake* был включен в 1962 году в сборник лучших рассказов, удостоенных премии О'Генри, а ее второй сборник рассказов *Victory Over Japan* в 1984 году был удостоен Национальной книжной премии. На сегодняшний день писательница опубликовала пять романов и сборники рассказов (*In the Land of Dreamy Dreams*, 1981, *Victory Over Japan*, 1984, *Drunk with Love*, 1986, *Light can be Both Wave and*

Particle, 1989, *The Age of Miracles*, 1995, *The Courts of Love*, 1996, *Flights of Angels*, 1998, *Rhoda: A Life in Stories*, 1995, *Collected Stories by Ellen Gilchrist*, 2000, *The Cabal and Other Stories*, 2000, *I, Rhoda Manning*, *Go Hunting With My Daddy*, 2002). Как в новеллистике Кэтрин Энн Портер и Уильяма Фолкнера, большинство рассказов Эллен Гилкрест объединяются в циклы, связанные образами главных героинь. Писательница рассказывает о наиболее важных событиях в жизни Роды Мэннинг, Норы Джейн Уиттингтон, Анны Хэнд и Кристал Вайс – особо дорогих ей героинь, обобщенный образ которых, несомненно, носит автобиографические черты. Перемещаясь в пространстве между Миссисипи, Луизианой, Кентукки, Северной Каролиной, Арканзасом, эти как правило обеспеченные и всегда энергичные, предприимчивые, творческие, соблазнительные и сексуальные современные Скарлетт О’Хара умеют получать от жизни удовольствие, забывать и прощать собственные ошибки и никогда не сдаваться, полагаясь на юмор, самоиронию, веру в собственную судьбу¹. Не пропали даром и уроки Юдоры Уэлти в Миллсапс-колледж в г. Джексоне, штат Миссисипи – Гилкрест мастерски воссоздает голос и мироощущение своих героинь, будь то упрямая и непокорная девочка Рода Мэннинг, та же Рода, такая же решительная и своевольная, но уже набравшаяся жизненного опыта, или Трейслин, темнокожая помощница Кристал Вайс, своей мудростью, рассудительностью и наблюдательностью напоминающая фолкнеровскую Дилси.

Героини рассказов писательницы отчетливо осознают свое неравенство с мужчинами во многих сферах жизни. Глядя на своего брата и его друга, 53-летняя Рода (рассказ *Mexico*) с сожалением думает: «Если бы у меня было на одну хромосому больше» [8, с.319]. Вместе с тем Э. Гилкрест не считает себя феминисткой. Ее героини не стремятся изменить существующий порядок вещей, а пытаются занять в нем наиболее устраивающее их место, поэтому отношения с мужчинами играют важную роль в их жизни. Писательницу скорее привлекает в человеческой и в частности в женской природе «то, что упускают из виду – иррациональное, непоследовательное, чудное, даже безумное, то, чем природа, неистощимая в своей работе, наделяет индивидуума, по-видимому, для собственного развлечения» (эти слова Эйнштейна стали эпиграфом к сборнику рассказов Гилкрест *Drunk with Love*). В этой непредсказуемости состоит внутренняя логика характеров, ей подчинены сюжет и композиция рассказов писательницы, начиная с самого первого предложения, призванного выбить

¹ Интересен и жизненный путь самой Эллен Гилкрест: ко времени публикации сборника *In the Land of Dreamy Dreams* 46-летняя писательница уже четырежды была замужем (дважды за одним и тем же человеком), воспитала троих сыновей и оставила налаженную обеспеченную жизнь в Новом Орлеане, чтобы изучать писательское мастерство в Арканзасском университете (г. Фэйетвилл).

читателя из привычной колеи: «On the third of May, 1977, La Grande McGruder drove out onto the Huey P. Long Bridge, dropped two Davis Classics and a gut-strung PDP tournament racket into the Mississippi River, and quit playing tennis forever» (*In the Land of Dreamy Dreams*); «This is a story about an old lady who ordered a young man from an L.L. Bean catalog» (*The Young Man*). В качестве двигателя сюжета писательница использует неожиданные совпадения, экстремальные ситуации вроде землетрясения (*Drunk With Love*), грозы в горах (*The Brown Cape*), преждевременных родов вдали от цивилизации (*The Starlight Express*), наводнения (*There's a Garden of Eden*), а порой события трагические, как, например, смерть ребенка (*The President of the Louisiana Live Oak Society*).

Писателю-южанину невозможно так или иначе не касаться в своем творчестве затрагивающего весь уклад жизни на Юге сложного комплекса проблем, связанных с расовыми взаимоотношениями, с социальными и психологическими аспектами жизни темнокожих американцев. К этой проблематике обращались после второй мировой войны в своей новеллистике и Уэлти, и О'Коннор, а также многие афро-американские писатели, в частности уроженка Джорджии Элис Уокер (род. 1944) опубликовавшая два сборника рассказов (*In Love and Trouble: Stories of Black Women*, 1973, *You Can't Keep a Good Woman Down*, 1981) и удостоенная Пулитцеровской премии в 1983 году за роман *The Color Purple*. Признаваясь, что ее воспоминания о Юге противоречивы, писательница осознает важность своих южных корней, ведь темнокожий писатель-южанин «естественным образом по праву наследует чувство общины» [13, с.17]. Именно негритянская община, особенно женская ее часть, предстает в романах и рассказах писательницы носителем и хранителем духовности, культуры, традиции, источником поддержки и защиты. Она пишет о нелегкой судьбе темнокожих женщин в Америке и в частности на Юге, о том личностном потенциале, который, несмотря на угнетение и насилие (продуктах сексизма и расизма) многие из них смогли в себе открыть, предлагая в качестве альтернативы патриархальности женское единение, женскую дружбу, «сестринство» как «способ выживания во враждебной среде» [5, с.188].

В одном из самых известных рассказов Уокер, *Everyday Use* (из сборника *In Love and Trouble: Stories of Black Women*) мысль о культурном наследии, о истинном и наносном выражается путем противопоставления двух дочерей героини рассказа. Добрая и работающая, но застенчивая и простоватая Мэгги живет вместе с матерью в отличие от своей получившей образование и уехавшей в город сестры Ди. Обе они хотят получить сшитые вручную из лоскутков их бабушкой (тоже Ди), матерью и тетей покрывала, Ди – чтобы повесить их на стены, следуя моде на африканскую культуру и все «старинное», а Мэгги, которой покрывала были обещаны, еще когда ее сестра считала их «старомодными» – чтобы использовать их «на каждый день». Авторская ирония

очевидна. Показной псевдоинтерес к старине Ди (которая даже сменила свое «данное ей белыми угнетателями» имя на экзотическое Вангеро) не имеет ничего общего с тем уважением к памяти предков, которое испытывает Мэгги. Память — это не то, что выставляют напоказ, а то, что у человека в душе, что живет с ним каждый день. «Пусть возьмет их себе, мама. Я бабушку Ди и без покрывал буду помнить», — суммирует эту мысль автора Мэгги [9, с. 179]. Американский литературовед Ф. Хобсон высказывает мысль о том, что как это ни парадоксально, именно афро-американские писатели, такие как Уокер, пишут о том, что традиционно считалось прерогативой белых писателей-южан — о «типично южном интересе к месту, природе, о присутствии прошлого в настоящем» [10, с. 82]. Действительно, жизнь в рассказах Уокер предстает такой, какая она была и есть в семьях и небольших общинах в сельской местности южных штатов — со своим бытом и нравами, с богатством народной негритянской культуры, с органической связью человека и природы, человека и земли. Однако парадоксальным в высказывании Ф. Хобсона является лишь искусственное отделение талантливых темнокожих писателей от традиционно белого южного литературного канона.

Проза Бобби Энн Мейсон (Bobby Ann Mason) стала одним из самых заметных явлений в американской литературе конца XX века. Писательница родилась в 1940 году в Кентукки и была замечена читателями и литературными критиками после выхода в 1982 году сборника рассказов «Шайло» (*Shiloh and Other Stories*), выдвинутого на получение Национальной книжной премии, премии Национальной ассоциации литературных критиков, Пен/Фолкнеровского литературного приза и удостоенного в 1983 году Премии им. Э. Хемингуэя за литературный дебют. С тех пор написаны два романа 4 сборника рассказов: *Love Life*, 1989, *Midnight Magic*, 1998, *Zigzagging Down a Wild Trail*, 2002, *Nancy Culpepper*, 2006 (Нэнси Калпеппер — еще один пример «сквозной» героини в новеллистике писательниц-южанок). Литературные критики сразу же обратили внимание на особую стилистику прозы Мейсон, ее близость эстетике писателей-минималистов Реймонда Карвера, Энн Битти, Джейн Энн Филипс, Мэри Гордон. Минимализм как избранный Мейсон способ художественного отражения действительности как нельзя лучше передает процессы стандартизации, коммерциализации и омассовления, которые формируют особый тип человеческой личности — пассивного потребителя продуктов массовой культуры, живущего суррогатной реальностью кино и телевидения (по иронии, одно из самых популярных телевизионных шоу, которое смотрят герои Мейсон, называется *Real People*). Художественные особенности прозы Мейсон, наиболее ярко проявляющиеся в ее новеллистике, суммировал А. Зверев: «повествование Мейсон отличается скупостью средств, а нередко какой-то подчеркнутой, даже вызывающей шаблонностью ситуаций,

легко предсказуемыми развязками, слабым эмоциональным напряжением и обилием всего типового, банального – в изображаемом ею быте, но также и в сознании самих персонажей, в их помыслах, переживаниях, устремлениях, драмах» [3, с. 63]. Фабулы ее рассказов просты: семейная встреча по случаю какого-нибудь печального или радостного события, появление любовной связи «на стороне», расставание с мужем или женой. Вместе с тем индивидуальную творческую манеру писательницы определяет особая щемящая лирическая интонация, возникающая, когда ее персонажи (в большинстве своем женщины) приходят к осознанию однообразия и серости будней, невосполнимости потерь, скудости своей внутренней жизни – с горечью, разочарованием, а иногда и с надеждой на лучшее. Такие моменты, кульминационные в движении внутренних конфликтов в повествовании, делают героев близкими и родными читателю, приносят некое третье измерение в двумерный мир произведений Мейсон.

В свою очередь рассмотрение прозы Мейсон в контексте южной культуры и литературы позволяет проследить истоки ее творчества, глубже проникнуть в идейный смысл ее произведений. Сама писательница называла своей наставницей Юдору Уэлти, и это проявляется, прежде всего, в том, что Мейсон, как и Уэлти, интересна психология “маленького” человека, человека южной провинции. С другой стороны, Мейсон продолжает традицию писательниц-южанок отражать изменения в обществе через судьбы женщин, что включает ее произведения в диалог с К. Шопен, К.Э. Портер, Э. Глазгоу, а также Э. Уокер, Э. Спенсер, Э. Гилкрист. Таким образом, в произведениях Мейсон, по выражению М. Тлостановой, «женское начало вступает в диалог со специфически южным онтологическим и эстетическим модусом, что рождает своеобразный вариант достаточно усложненной гендерно-региональной маргинальности» [5, с.186].

Самая яркая иллюстрация того, как мужчины и женщины на Юге примеряют на себя новые социальные роли – рассказ *Shiloh*, включенный в сборник лучших американских рассказов за 1981 год еще до выхода сборника *Shiloh and Other Stories*. Рассказ начинается так: «Норма Джин, жена Лероя Моффитта, разрабатывает пекторальные мышцы. Она поднимает полутоннажные гантели, чтобы разогреться, а потом переходит к девятикилограммовой штанге» [11, с.3]. Из-за травмы ноги, которую ее муж, водитель грузовика Лерой получил в результате аварии (частью его терапии как раз было поднятие тяжестей, чем и увлеклась Норма), Лерой не может работать и строит несбыточные планы о том, как однажды он соберет свой собственный бревенчатый дом, а пока мастерит домик из палочек от мороженого. Брак Нормы и Лероя, кажется, исчерпал себя, и они живут вместе «по инерции». Их единственный ребенок умер в младенчестве много лет назад, и горечь и разочарование, кажется, погребены под тяжестью однообразных заурядных лет.

Кульминацией рассказа должна стать поездка Лероя и Нормы на поле одной из самых кровавых битв Гражданской – битвы при Шайло. Лерой и мать Нормы надеются, что эта поездка поможет восстановить разладившиеся отношения между мужем и женой, но общность исторического прошлого, показывает Мейсон, не имеет сегодня той объединяющей силы, что для предыдущих поколений южан.

Может показаться, что в своем творчестве писательница не идет дальше констатации «фактов жизни», однако при более глубоком анализе ее произведений прослеживается мысль о необходимости преодоления человеческой разобщенности и ее негативных последствий для человеческой личности, поиска истинных ценностей. В рассказе *The Rookers* писательница предлагает такое метафорическое выражение этой мысли: «Есть такая штука, называется фотоны... < > Если их попытаться разделить, они исчезают. Они и существуют-то только в группе» [11, с. 27, 28]. Эти слова приехавшей из колледжа на выходные Джуди заставляют ее мать задуматься о том, как жизнь разбросала ее семью, и прийти к пониманию того, что: «если группу разделить, то по отдельности люди могут перестать существовать» [11, с. 29].

Подытоживая, можно отметить, что во второй половине XX века в литературе Юга США настойчиво звучали голоса авторов-женщин, представивших свое видение социально-культурной реальности на Юге. На первый план в их произведениях выходят не только такие традиционно важные для южной литературы темы, как жизнь южной провинции, взаимодействие личности и общества, но и вопросы женской идентичности, женской самореализации, женской психологии, любовная проблематика, наметившиеся уже в творчестве их предшественниц – писательниц-южанок конца XIX – начала XX века Кейт Шопен, Кэтрин Энн Портер, Маргарет Митчелл, Эллен Глазгоу. Представляется, что это связано не только с общенациональным подъемом женского движения, борьбой за социальное освобождение женщин и пересмотром господствующих культурных схем, но и с особенностями историко-культурной ситуации на Юге, где положение женщины в обществе, общине, семье, гендерные роли, стереотипы женского поведения традиционно определялись жесткими рамками патриархальной культуры.

Традиционный «южный» вопрос о связи прошлого и настоящего присутствует в новеллистике писательниц-южанок во второй половине XX века в виде обращения к теме детства, к памяти о личном, семейном прошлом, объективирующемся в предметах вещного мира (уже упоминавшаяся коробка со старыми вещами, знакомые с детства игрушки на новогодней елке (в рассказе Мейсон *Drawing Names*). Связь прошлого с настоящим актуализируется в ретроспективной организации повествования и в структуре сюжета, в основу которого часто ложится событие, требующее возвращения героя в родительский

дом, родной город (т.е. к своим корням, истокам). Кроме того, об актуальности темы связи прошлого и настоящего в литературе Юга США в последние десятилетия XX века свидетельствует обращение многих писателей-южан к мемуарной прозе. В качестве примеров можно привести автобиографическую книгу «Истоки одного писателя» (*One Writer's Beginnings*, 1984) Юдоры Уэлти, книги воспоминаний *Landscapes of the Heart* (1998) Элизабет Спенсер, *Clear Springs: A Memoir* (1999) Бобби Энн Мейсон, отрывки из дневника *Falling Through Space* (2000) Эллен Гилкрист.

Жанр новеллы наиболее соответствует установкам писательниц-южанок выразить общее через индивидуальное, представить нюансы человеческого мировосприятия, и, что особенно важно для южной литературной традиции, «рассказать историю». Об этом свидетельствует и многообразие жанровых модификаций – проникнутая лиризмом и тонким психологизмом новелла Юдоры Уэлти, новелла с морально-философской проблематикой Фланнери О'Коннор, экзистенциалистская новелла Карсон Маккалерс, минималистская по стилистике новелла Бобби Энн Мейсон, «новелла женской судьбы» Эллен Гилкрист и Элизабет Спенсер. Первостепенное значение имеют в этой связи выбор главного героя (женщина, ребенок, афро-американец, «человек провинции»), который является носителем идейного содержания, а также речевая характеристика персонажей как средство индивидуализации, описание места действия как психологического, эмоционального фона развития сюжета, средства выражения авторского отношения (прежде всего гротеск, юмор, ирония). Объединение рассказов в циклы, наличие «сквозных» героинь создают эффект узнавания, семейного родства, читательской сопричастности.

В новеллистике (в отличие от романов) упомянутых выше писательниц-южанок редко находят свое отражение острые социальные проблемы, события современной общественно-политической жизни или историческое прошлое региона, что соответствует общим тенденциям развития новеллистики США во второй половине 20 века. В своей статье об американской послевоенной повести О. Акляринский пишет: «Происходит в известной степени сужение ракурса видения действительности, отход от экстенсивного – насколько это позволяет делать жанр повести – показа социальных конфликтов к исследованию более частных, личностных проблем, что идет по пути интенсификации психологизма» [1, с. 229]. Вместе с тем, в новеллистике южных авторов усиление акцента на изображении отдельной личности, обладающей своим неповторимо сложным и противоречивым внутренним миром, сочетается с воспроизведением конкретных примет среды и эпохи, поиском нравственных ориентиров и общечеловеческих ценностей.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Акляринский, О.* Жанр и жизнь. Американская действительность сквозь призму повести / О. Акляринский // Новый мир. – 1981. – №11. – С. 223-232.
2. *Засурский, Я. Н.* Введение / Я. Н. Засурский // История литературы США: в 7 т. / редкол.: Я.Н. Засурский (гл. ред.) [и др.]. – Москва: Наследие, 1997–2003. – Т. 1: Литература колониального периода и эпохи Войны за независимость / М.Коренева [и др.]. – 1997. – С. 5-38.
3. *Зверев, А.* [Рецензия] / А. Зверев // Современная художественная литература за рубежом. – 1990. – №.1 – С. 63-67. – Рец. на кн.: Мейсон, Б.Э. На даче / Б. Э. Мейсон. – New York: Harper & Row, 1985. – 245 p., Мейсон, Б.Э. Спенс + Лиля / Б. Э. Мейсон. – New York: Harper & Row, 1988. – 176 p., Мейсон, Б.Э. Жизнь в любви / Б. Э. Мейсон. – New York: Harper & Row, 1989. – 241 p.
4. *Мулярчик, А.* Новелла в литературе США XX века. Вступительная статья / А. Мулярчик // Американская новелла XX века; сост.: А.Мулярчик. – М., 1976. – С. 5-24.
5. *Тлостанова, М. В.* Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века / М. В. Тлостанова. – Москва: Наследие, 2000. – 400 с.
6. *Тлостанова, М. В.* Художественный мир Юдоры Уэлти и специфика послевоенной прозы Юга США: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / М.В. Тлостанова; ИМЛИ РАН. – М., 1994. – 25 с.
7. *Юргайтене, К. В.* «Южная школа» в литературе США после 1945: Проблема художественного своеобразия: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / К. В. Юргайтене; ИМЛИ РАН. – М., 1990. – 16 с.
8. *Gilchrist, E.* Collected Stories / E. Gilchrist. – New York: Back Bay Books, 2001. – 576p.
9. *Growing up in the South. An Anthology of Modern Southern Literature* / Ed. and Introduced by Suzanne W. Jones. – New York: New American Library, 2003. – 544 p.
10. *Hobson F.* The Southern Writer in the Postmodern World / F. Hobson. –Athens: Univ. of Georgia Press, 1991. – 114 p.
11. *Mason, B. A.* Shiloh and Other Stories / Mason, B.A. – New York: The Modern Library, 2001. – 242 p.
12. *Prenshaw, P. W.* Mermaids, Angels, and Free Women: The heroines of Elizabeth Spencer's Fiction / P. W. Prenshaw // Women Writers of the contemporary South / Ed. by P. W. Prenshaw. – Jackson: Univ. Pr. of Mississippi, 1984.– 323 p.
13. *Walker, A.* In Search of Our Mothers' Gardens / A. Walker. – San Diego: Harvest Books, 2003. – 418 p.

**«ПРАМЕТЭЙ, ЯКІ ПЕРАДУМАЎ»:
НОНКАНФАРМІЗМ КРЭАТЫЎНАЙ АСОБЫ
ў рамане Айн Рэнд «Атлант паціснуў плячыма»**

Айн Рэнд (*Ayn Rand*, 1905 – 1982) – амерыканка рускага паходжання, у гісторыю сусветнай літаратуры ўвайшла найперш як аўтар чатырох твораў, у якіх у поўнай меры ўвасобілася прапанаваная пісьменніцай філасофія аб'ектывізму і ўгрунтаваныя на ёй канцэпцыі чалавека і грамадства. Першы раман «Мы – жывыя»¹ (*We the Living*, 1936²) чытача на постсавецкай прасторы прыцягвае адлюстраванымі ў ім рускімі рэаліямі і аповедам пра тое, як наступствы Кастрычніцкай рэвалюцыі паўплывалі на лёсы тых, хто яе чыніў, з аднаго боку, і хто паслядоўна выступаў супраць бальшавіцкага рэжыму, з другога. Сюжэт рухаўся за кошт праславуэтага любоўнага трохкутніка. У 1942 годзе раман быў экранізаваны італьянскім рэжысёрам Г. Алесандрыні (*Goffredo Alessandrini*, 1904 – 1978) – з'ява для краіны, дзе панаваў таталітарны паводле сваёй сутнасці рэжым Мусаліні, выключная. Фільм трапіў на экраны як антыкамуністычны, хаця паралелі паміж паслярэвалюцыйнай Расіяй і фашысцкай Італіяй былі відавочныя. Другі твор, невялікі паводле памераў, «Гімн»³ (*Anthem*, 1938) – апавесць, у якой ярка выявіліся рысы антыўтопіі⁴, была распачатая ў Расіі і таксама адсылае да прабацькаўшчыны пісьменніцы. У наступным рамане «Выток»⁵ (*The Fountainhead*, 1943) у вобразе архітэктара Говарда Рорка Айн Рэнд адлюстравала свой ідэал творцы-мысляра, чыёй вызначальнай рысай становіцца паслядоўны нонканфармізм. У 1949 годзе ў Галівудзе паводле аўтарскага сцэнару Генры Блэнк здымае аднайменны фільм з Гары Куперам у галоўнай ролі.

¹ Пераклад на рускую мову гл.: Рэнд, Э. Мы – Живые / Эйн Рэнд; перевод с англ. Д. Костыгина. – СПб: Призма-15, 1993. – 538с.

² Пазначаецца дата першага апублікавання.

³ Рускі пераклад гэтага твора можна адшукаць у часопісе «Вавілон». Гл.: Рэнд, Э. Гимн / Эйн Рэнд; пер. с англ. Д. Костыгина // Вавилон. Литературный альманах. Вып. 14 – СПб.: АО "Журнал "Звезда"", 1997. – С.166-200. альбо на сайце: www.vavilon.ru/metatext/opyty/rand.html

⁴ Тыпалагічнаму даследаванню гэтага рамана і рамана Замяціна «Мы» прысвечана фундаментальная праца З. Гімпелевіч «Замяцін і Рэнд». Гл.: Gimpelevich, Z. Zamyatin and Rand / Z. Gimpelevich // Journal of Ayn Rand Studies, Volume 4, Number 2 (Spring 2003), pp.285– 304. альбо: www.saint-andre.com/thoughts/zamyatin-rand.html.

⁵ Пераклад на рускую мову гл.: Рэнд, А. Источник: [Роман : В 2 кн.] / Айн Рэнд ; [Перевод с англ. Д. В. Костыгина; Комментатор С. Сухарева]. – СПб.: Ассоц. бизнесменов Санкт-Петербурга, 1996.

У цэнтры прапанаванага даследавання – апошні раман Айн Рэнд «Атлант паціснуў плячыма»¹ (*Atlas Shrugged*, 1957). Сама назва артыкула задае яго каардынаты: у якой ступені рэндаўскі герой суадносіцца са сваім міфалагічным правобразам? Як у ім увасобілася аўтарская канцэпцыя крэатыўнай асобы? У чым сутнасць гэтай канцэпцыі? І чаму зрэшты рэндаўскі Праметэй перадумаў, альбо дзе палягаюць вытокі яго нонканфармізму?

Раман «Атлант паціснуў плячыма» пачынаўся з ідэі адлюстравання, якім чынам індывідуальны чалавечы розум выступае супраць спажывецкага гвалту супольнасці. Задача аўтара – паказаць, як без таленавітых і здольных людзей паступова спыняецца рухавік свету. Вобразная сістэма твора выбудоўваецца вакол таямнічага Джона Голта, які шукае па краіне найбольш дасведчаных людзей і заклікае іх далучыцца да страйку да таго часу, пакуль тыя, хто прызвычаіўся атрымліваць жыццё з другіх рук (так званыя *second-handers*), не прызнаюць прыярытэту чалавечага розуму і неабходнасць спыніць гвалт над творчай асобай. Вакол Джона Голта завязваецца інтрыга твора. Герой з'яўляецца той кропкай, у якой сыходзяцца ўсе сюжэтыя лініі, і ён жа – выразнік аўтарскай філасофскай сістэмы – аб'ектывізму. Суадносячы свайго героя з антычнымі правобразамі, Айн Рэнд сярод шматлікіх спроб адказаць на магістральнае для рамана пытанне: «Хто такі Джон Голт?» называе яго «Праметэем, які перадумаў».

Гісторыю «Праметэя, які перадумаў» расказвае Франсіска д'Анконія: «Пасля таго, як стагоддзямі драпежнікі раздзіралі яго ў адплату за тое, што ён прынёс людзям агонь багоў, ён разарваў ланцугі – забраў назад свой агонь – да таго часу, пакуль людзі не адклічуць сваіх сцявратнікаў» [4, с. 478].

На ўзроўнях зместавым і функцыянальным параўнаем вобразы Праметэя і Джона Голта. Паводле Эсхіла, Праметэй здабыў для людзей агонь, за што быў пакараны Зеўсам: кожны дзень да скалы прылятаў арол і кляваў пячонку прыкутага героя. Антычны трагік адзначае і іншыя заслугі Праметэя, які «наважыўся ды вызваліў людзей/ Ад іхняй долі – згінуць з ласкі Зеўса,/ Сысці ў Аід...» [2, с. 14], «навучыў людзей сваёй не прагнуць смерці» [2, с. 15], «наважыўся <...> кемліваць у іх/ І розум абудзіць...» [2, с. 24]. Далей акцэнтуюцца функцыі культурнага героя: «Усе умельствы – Праметэеў дар» [2, с. 22]. Праметэй як заснавальнік рамёстваў выступае сімвалам чалавечай цывілізацыі – агонь напрамую звязаны з тэхнічным прагрэсам. Прага стваральнай дзейнасці – адна з вызначальных рысаў Джона Голта і тых герояў рамана А. Рэнд, каго пісьменніца называе здольнымі людзьмі (*men of ability*),

¹ Пераклад на рускую мову Д. Кастыгіна. Гл. выданні: Рэнд, А. Атлант расправил плечи / Айн Рэнд. Пер. с англ. В 3-х томах – СПб: «Невская перспектива», 2006. альбо: Рэнд, А. Атлант расправил плечи / Айн Рэнд. Пер. с англ. В. Вебера. В 3-х частях. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2007.

стваральнікамі (*creators*), рухальнікамі (*prime movers*), дзейнымі людзьмі (*active men*).

Істотным канцэптам для разумення абодвух вобразаў з’яўляецца розум. Імя Праметэй азначае *празорлівы, прадбачлівы, разумны, мудрэц* і звязана з вытворным ад індаеўрапейскага кораня *me-dh-, men-dh-*, што літаральна: «разважаць», «раздумываць», «спасцігаць». Разумнасць (*rationality*) займае найважнейшае месца ў сістэме маральных каштоўнасцяў Айн Рэнд і яе герояў. «Страйк розуму», альбо «Розум бастуе» (літаральна: *The Mind on Strike*) – так называецца першы раздзел, у якім у дзённіках Айн Рэнд размешчаны яе разважанні, што сталі філасофскім базісам твора. Розум адпаведна вызначае і эпістэمالогію твора.

Такія кампаненты антычнага міфа як паўстанне, нескаронасць перад воляй Зеўса, пакутніцтва героя і абуджэнне ім людзей да стваральнай дзейнасці ў выніку іх няздольнасці прадбачыць будучае ў рамане А. Рэнд набываюць новую інтэрпрэтацыю. У рамане пакаранне Праметэю сыходзіць не ад Зеўса, але ад людзей, дзеля якіх герой ахвяраваў, і якія няздольныя ў поўнай меры ацаніць каштоўнасць скарбу, падоранага ім. М. Р. Глэдстэйн развівае гэтую версію: «Гэта яны – людзі – ствараюць драпежныя законы і абмежаванні, каб стрымліваць вытворцаў, часцей караючы, чым дзякуючы, за іх дары» [3, с. 36]. Драпежнікі ў кантэксце рамана набываюць новыя імёны – паразіты (*parasites*), рабаўнікі (*looters*), гультаі (*moochers*), вымагальнікі (*leeches*). Згадаем, што тыранабарства Праметэя вызначае яго функцыянаванне як вечнага вобраза апазіцыянера, паўстанца, героя, які адмаўляецца дзейнічаць у строга зададзеных рамках. Зрэшты, Праметэева паўстанне супраць людзей не з’яўляецца навінай А. Рэнд. Ужо герой драмы П. Б. Шэлі «Праметэй вызвалены» (Percy Besshe Shelley, 1792 – 1822; *Prometheus Unbound*, 1820) прагне помсты чалавецтву за яго слабасці і грахі, за адмаўленне ад свабоды і творчага імпульсу, за духоўнае рабства, пераадолець якія можна каханнем. Духоўнае рабства другаснікаў – тых, хто атрымлівае жыццё з другіх рук (*second-handers*), – адзін з галоўных ворагаў, супраць якіх паўстае Джон Голт.

Калі ў антычнай традыцыі пакутніцтва героя – неабходны элемент міфа, бо Праметэю неабходна «заяць пазіцыю, у якой ён пераўзыходзіў бы самога Зеўса, то бок заяць пазіцыю пакутніка, які ахвяраваў сабой дзеля людзей» [1, с. 337], то пакутніцтва і самаахвярнасць як такія не ўваходзяць у сістэму жыццёвых прыярытэтаў А. Рэнд. Важна падкрэсліць, што пісьменніца па-свойму тлумачыць ахвярнасць, пад якой найперш разумее ўшчамленне сваіх уласных патрэб на карысць інтарэсаў іншых, пры гэтым шчырае імкненне дапамагчы бліжэйшаму, паводле А. Рэнд, ахвярнасцю не з’яўляецца.

Нягледзячы на тое, што антычныя аўтары часам досыць адвольна трактавалі міф, яны, аднак, не выходзілі за межы зададзеных апошнім

параметраў, сыходзячы з вызначаных Арыстоцелем прынцыпаў верагоднасці і неабходнасці. Таямніца, якая звязаная з рэндаўскім героем, дазваляе міфалагізаваць яго вобраз, а гэта значыць, што некаторыя свае рысы/атрыбуты герой набывае як канстанты. Статычнасць вобраза Джона Голта, на якую, зрэшты, часта звяртаюць увагу як на недахоп, абумоўленая аўтарскай задумай стварыць ідэал, увасобленую дасканаласць. «Ніякага руху тут... Ён тое, што ён ёсць з самага пачатку – цэласны (непадзельны) і дасканалы. Ніякіх зменаў у ім, таму што ў яго няма разумовых супярэчнасцяў і, адпаведна, няма ўнутранага канфлікту» [5, с. 512], – чытаем у нататках А. Рэнд за 1946 год. Гэта адзначаецца і крытыкамі, у прыватнасці, М. Р. Глэдстэйн: «Ён [Джон Голт – Г. Б.] хутчэй ікона, чымся характар. Калі запазычыць тэрмін з крытыкі Хэмінгуэя, Голт – ідэальны герой, ці герой-код (*code hero*)... Яго гісторыя пададзена ўскосна. Аповед не раскрывае яго развіцця ці станаўлення... разумення прычыны і мэты яго змагання» [3, с. 65 – 66]. Даследчыца таксама цытуе Б. Кука, які сцвярджае, што герой А. Рэнд «ідэалізаваны і ўнесены да такой кропкі, што ён больш не існуе на распазнаваемым чалавекам узроўні» [3, с. 62]. Для завершанасці вобраза Голта Айн Рэнд знаходзіць яшчэ адзін міфалагічны вобраз: «Мінерва, багіня мудрасці, нарадзілася гатовай (*ready*) і цэласнай (*whole*) з галавы Юпітара» [5, с. 737].

Кантэкстуальна сінанімічным да вобраза Праметэя, які перадумаў, становіцца вобраз Атланта, які паціснуў плячыма. Калі праз вобраз Праметэя Айн Рэнд выходзіць на носьбіта сваёй філасофіі Джона Голта, то праз вобраз Атланта, які паціснуў плячыма, задае асноўную тэму рамана: «Што здараецца са светам, калі тыя, хто яго рухаюць (*prime movers*), пачынаюць баставаць» [5, с. 390]. Для пісьменніцы важна паказаць стан грамадства, калі, не жадаючы падпарадкоўвацца спажывецкаму гвалту другаснікаў, таленавітыя людзі сыходзяць. Пастаноўка праблемы супольнасці – грамадства – свету задае сацыяльную парадыгму рамана, што акцэнтуюцца аўтарам ужо напачатку працы: «"Страйк" будзе ў большай ступені сацыяльным раманам, чым "Выток"» [5, с. 390]. Адзначым, што назва «Атлант паціснуў плячыма» спачатку была толькі назвай раздзела, а ў 1956 годзе муж Айн Рэнд Фрэнк О'Конар прапанаваў яе для ўсяго твора. Удалая суаднесенасць з антычнай першакрыніцай робіць больш арганічным увядзенне ў раман утапічнай краіны, дзе збіраюцца ўсе забастоўшчыкі. А. Рэнд стварае ідэальны свет – Атлантыду – цясніну Голта, у якой людзі з крэатыўным мысленнем жывуць у незалежнай эканамічнай прасторы, дзе вітаюцца інавацыі, шануюцца ўласнасць і грошы. Усе сябры супольнасці шукаюць найперш асабістага шчасця праз развіццё сваіх здольнасцяў і талентаў. У жыхароў цясніны няма іншых маральных абавязкаў, як паважаць індывідуальныя правы адзін аднаго. Кожны бярэ на сябе адказнасць за свой уласны дабрабыт, свае дзеянні, свае рашэнні.

Міф пра Атлантыду згадваецца ў рамане, калі героі ў чарговы раз задаюцца пытаннем «Хто такі Джон Голт?». Падчас прыёму ў Ліліян Рыардэн адна з жанчын сцвярджае, што Джон Голт – міліянер, які, падарожнічаючы на яхце, пабачыў у акіяне затанулыя вежы Атлантыды, і гэта было такое відовішча, што «ён ужо больш не жадаў глядзець на іншыя рэчы на зямлі» і разам з камандай вырашыў патапіць свой карабель і далучыцца да жыхароў Атлантыды. Напрыканцы гісторыі апавядальніца адзначае: «Яны ўсе вырашылі зрабіць гэта. Мой сябар – адзіны, хто выжыў» [4, с. 147]. Дробная заўвага, якая, аднак, мусіць ствараць уяўленне сапраўднасці прапанаванай версіі. Франсіска д'Анконія іранічна ўсміхаецца: «...жанчына і сама не ведала, што расказвала вам праўду» [4, с. 148]. Тут відавочны намёк на цяснiну Голта.

Адзначым, што і ў дыялогах Платона «Цімей» і «Крытый», у якіх упершыню згадваюцца атланты і Атлантыда, адной з асноўных з'яўляецца тэма ідэальнай дзяржавы. Парадокс заключаецца ў тым, што А. Рэнд, паслядоўна выбіраючы ў якасці аналітычнага падмурка свайго твора філасофію тоеснасці Арыстоцеля (А ёсць А), аддаючы перавагу факту, раз-праз выкарыстоўвае тыпова платонаўскія прыёмы, напрыклад, звяртаецца да міфа з мэтай праілюстраваць нейкую ідэю.

Скончыўшы з міфалагічным кампанентам прапанаванага даследавання, засяродзім увагу на рэндаўскай канцэпцыі крэатыўнай асобы. Крэатыўная асоба – гэта асоба, здольная да стваральнай дзейнасці і незалежнага мыслення. Стваральнасць, паводле А. Рэнд, угрунтаваная на «арыгінальнай думцы і асабістым імпульсе (*effort*)» [5, с. 437]. Творца шануе чалавека, што адначасова ёсць прызнаннем ім свайго ўласнага патэнцыялу. Бяспрэчнымі каштоўнасцямі для мысляра-творцы з'яўляюцца прымат розуму (*reason*), як сродку пазнання, дакладна акрэсленая мэта (*purpose*) і пачуццё ўласнай годнасці (*self-esteem*).

У рамане, як адзначалася вышэй, крэатыўная асоба набывае розныя найменні – здольны чалавек (*man of ability*), стваральнік (*creator*), рухальнік (*prime mover*), дзейны чалавек (*active man*). Гэта прадстаўнікі самых розных прафесій і сфер дзейнасці: Дагні Тагарт – бізнэсвумэн, фактычны кіраўнік вялікай чыгуначнай карпарацыі «Тагарт Транскантынентал», Хэнк Рыардэн – прамыслоўца і вынаходнік рыардэн-металу, Франсіска д'Анконія – фінансіст, Рагнар Данеск'эльд – кантрабандыст, шукальнік прыгод і Робін Гуд новага часу, Рычард Хэйлі – таленавіты кампазітар, філосаф «кшатлу Артэгі-і-Гасэта... Альбо Арыстоцеля, калі б ён жыў у наш час. Ці нават Фамы Аквінскага» [5, с. 405]. Вядома ж, за дванаццаць год працы над раманам вобразная сістэма значна змянілася. У канчатковым варыянце няма ўжо некаторых задуманых вобразаў, напрыклад, святара, але істотнай застаецца задума пісьменніцы даць шырокую палітру творчай актыўнасці. Сфера дзеяння герояў – важны кампанент для аўтара, які імкнецца не столькі падаць нонканформны характар крэатыўнай

асобы, як было ў «Вытоку», але паказаць, як усе гэтыя людзі прымушаюць круціцца «рухавік свету» і, адпаведна, як яны яго спыняюць. Усе названыя героі становяцца страйкерамі, таму што не могуць існаваць у свеце, які ставіцца да іх як да рабоў.

Джон Голт увасабляе сабой усе тыя якасці, якіх бракуе будучым страйкерам дзеля таго, каб адмовіцца цярэць гвалт. Менавіта Голт дапамагае героям вырашыць жыццёвыя сітуацыі і адказаць на надзённыя пытанні. Ужо на першых старонках дзённіка А. Рэнд даволі канкрэтна акрэслівае гэты вобраз: «Джон Голт – гэта энергія. Актыўнасць, дасведчанасць, ініцыятыва, майстэрства і вынаходлівасць перадусім – розум. Незалежнае рацыянальнае меркаванне. Чалавек, які заваёўвае прыроду. Чалавек, які навязвае сваю волю прыродзе. Таму, Джон Голт вынаходнік, даследнік-практык, які сутыкаецца з матэрыяльным светам падобна да таго, як першапраходца смела глядзіць на дзікую прыроду – на нешта, што трэба заваяваць, пакарыць, падпарадкаваць сваім уласным мэтам» [5, с. 405]. Партрэт героя намалёваны толькі некаторымі штрыхамі: загарэлая постаць, каштанавыя валасы, зялёныя вочы, «твар без слядоў пакуты, страху і віны» [4, с. 643]. У юначыя гады Джон Голт пакідае свой дом у Агаё і становіцца адным з найбольш перспектыўных фізікаў і філосафаў адначасова, а пасля раптоўна і неспадзявана знікае. У адрозненне ад сяброў арыстакратаў Франсіска і Данеск'ёльда Джон Голт цалкам *self-made* і *self-educated*, то бок усім сваім дасягненням абавязаны самому сабе. Джон Голт не толькі «рухавік свету» (*motor of the world*) [3, с. 480], але чалавек, які разумее тыя прычыны, што паслядоўна прывядуць свет да калапсу. Герой становіцца абагульненнем найлепшых чалавечых памкненняў – ідэя, якая прасочваецца ў знакамітай прамове: «Калі вы крычалі ў адчаі ў пошуку недасяжнай сілы духу, якая, вы адчувалі, пакінула, ваш свет, вы давалі ёй мае імя, але тое да чаго вы звярталіся было вашай самапавагай, якой вы здрадзілі» [4, с. 971]. Пры адкрыцці лініі Джона Голта, на пытанне журналіста «Хто такі Джон Голт?» Дагні адказвае: «Мы» [4, с. 224]. Гэтым *мы* аб'яднаны ўсе тыя, хто рухае прагрэс, тыя, каго пісьменніца называе *men of ability, creators, prime movers, active men*.

А. Рэнд, распрацоўваючы вобраз Джона Голта, піша, што ён «рэдка феномен» [5, с. 531], «выдатнае ўвасабленне дасканаласці чалавека... спалучэнне філосафа-тэарэтыка (*abstract philosopher*) і вынаходніка-практыка (*practical inventor*), мысляра і чалавека дзеяння адначасова» [5, с. 480]. Асобнае месца ў дзённіках адводзіцца тым якасцям, якія павінны быць адзначаны ў дачыненні да Джона Голта. І найперш гэта – радасць жыцця (*joy of living*), «асаблівая, глыбока натуральная, ціхамірная, усёабдымная» [5, с. 512], якую герой бласлаўляе ў супрацьвагу пакутніцтву. Далей ідуць *self-confidence* і *self-assurance*, якія традыцыйна перакладаюцца, як *саманадзейнасць* і *самаўпэўненасць*, часта з падкрэслена адмоўнай кантатцыяй. Думаецца, што ў пададзеным кантэксце

варта гаварыць найперш пра ўпэўненасць у сабе, у сваіх стваральных сілах. У гэтым плане пазначаныя паняткі блізкія да *self-reliance* (даверу да сябе) Р. У. Эмерсана. Важнае месца ў сістэме асабістых каштоўнасцяў займае «дакладнае, мэтанакіраванае, пазітыўнае дзеянне», адсутнасць сумненняў і ваганняў, гонар, «спакойны, не агрэсіўны», і чысціня, якая можа быць і *magnificent innocence* і *untroubled purity* [5, с. 512]. Чысціня гэтая цесна знітаваная з адсутнасцю ў героя пачуцця віны за талент, спрактыкаванасць, здольнасць ствараць.

Важным момантам для разумення рэндаўскай канцэпцыі крэатыўнай асобы з'яўляюцца стасункі паміж творцамі, і найперш Джона Голта – да іншых рухальнікаў. Для Дагні Джон Голт – увасабленне ідэалу творцы і каханага. Першы знітаваны з пошукам вынаходніка рухавіка, які зможа значна змяніць сітуацыю на чыгунцы «Тагерт Транскантынентал»; другі разбурае яе неадольнае перакананне, што яна анікога ў жыцці больш не пакахае. Для Рыардэна Голт – сябар, які дорыць разуменне і ўдзячнасць – тое, чаго Хэнку не стае ў асяродку жонкі, маці і брата. Для Франсіска Джон Голт – арыстакрат, «адзіны чалавек, які ўвасабляе покліч (*challenge*) і стымул (*stimulant*) – амаль выключнае асяроддзе, вартае ўзрушання невымернай радасцю і фарбамі жыцця» [5, с. 506]. Для Данеск'ельда – сімвал надзеі (*anchor*), «адзіны чалавек, які сімвалізуе зямлю і карэнне для бесклапотнага вандроўніка... порт напрыканцы небяспечнага марскога падарожжа – адзіны чалавек, якога ён можа паважаць» [5, с. 506]. Для кампазітара – натхненне і найлепшы слухач. Абагулім: ідэал творцы і каханага, покліч і стымул, сімвал надзеі і натхненне, – неабходныя чыннікі творчага працэсу.

Рэндаўская канцэпцыя крэатыўнай асобы, якая акурат і ўвасобленая ў вобразе Джона Голта, найбольш яскрава сфармуляваная ў яго прамове. Найвышэйшай маральнай мэтай кожнага чалавека абвешчаецца дасягненне ўласнага шчасця і радасці. Маральная дасканаласць чалавека выходзіць ад яго поўнага і няспыннага выкарыстання свайго розуму. Сярод бясспрэчных каштоўнасцяў чалавека называюцца разумнасць (*rationality*), незалежнасць (*independence*), чысціня (*integrity*), сумленнасць (*honesty*), справядлівасць (*justice*), плённасць (*productiveness*), гонар (*pride*) у супрацьвагу адмаўленню ад думання, залежнасці ад аўтарытэтаў, адсутнасці мэты, падпарадкаванню болю, пакорлівасці, прызнання чужой волі.

Крэатыўная асоба паводле сваёй сутнасці нонканформная, таксама як неканформнай з'яўляецца здольнасць незалежна мысліць. Адмаўляючы старое, нонканфарміст генерыруе новыя ідэі, якія досыць часта ідуць уразрэз з агульнапрынятымі ўяўленнямі пра рэчы і свет. Нонканфармізм – тэрмін, які традыцыйна азначае прынцыповую нязгоду з устаялымі інстытуцыямі

грамадства, з думкай большасці, аўтарытэтам, традыцыяй; непрыняцце агульнапрызнаных сацыяльных каштоўнасцяў і форм, праз якія яны выяўляюцца.

Адной з найярчэйшых маніфестацый нонканфармізму ў амерыканскай традыцыі стала знакамітае эсэ Генры Тора «Пра грамадзянскае непадпарадкаванне» (*Henry David Thoreau, 1817 – 1862; On Civil Disobedience, 1848*). Пры ўсёй розніцы асноўных палажэнняў трансцэндэнтальнай філасофіі і аб'ектывізму, Г. Тора і А. Рэнд сыходзяцца на ідэі «грамадзянскага непадпарадкавання», на адмаўленні фізічнага гвалту, на нязгодзе служыць таму злу, якое абодва асуджаюць. Нонканфармізм творчай асобы дэклараваны пісьменніцай ужо ў першыя гады працы над раманам. Паглядзім з чаго, па сутнасці, пачыналася, прамова Джона Голта: «Я першы чалавек са здольнасцямі, які адмаўляецца адчуваць віну за іх. Я першы чалавек, які не стане раскайвацца ў сваёй сіле і не дазволіць выкарыстоўваць яе ў якасці зброі свайго знішчэння. Я першы чалавек, які не аддасць сябе на ганьбаванне ў рукі тым, хто адбірае маю жыццёвую энергію, тым больш тым, хто жадае, каб я цягне пакаранне за прывелію выратаваць ім жыццё. Я першы чалавек, які не прыняў – па прычыне слабасці ці вялікадушнасці – мізэрную падачку прыхільнасці, прапанаваную манюкамі і жабракамі ў абмен на маю жыццёвую сілу. Я першы, хто сказаў ім, што яны мне непатрэбныя – і да таго часу, пакуль яны не навучацца ставіцца да мяне як гандляры, аддаючы каштоўнасць за каштоўнасць, ім прыйдзецца існаваць без мяне, як мне – без іх. Пасля я дазволю ім спасцігнуць, за кім – патрэба, а за кім сіла, – і калі меркай усяго з'яўляецца выжыванне чалавецтва – спасцігнуць, чые ўмовы пракладаць шлях да выжывання» [5, с. 596]. З некаторымі скарачэннямі гэтая «дэкларацыя нонканфарміста» праз дванаццаць год увайшла ў канчатковы варыянт рамана.

Феномен нонканфармізму не можа быць разгледжаны па-за аналізам суаднесенасці катэгорый індывідуальнага і калектыўнага, таму што напрамую звязаны з супольнасцю, з тым, як калектыў (соцыум, сям'я) можа ўплываць на асобна ўзятага чалавека. На прыкладзе вялікага матернага завода XX стагоддзя Айн Рэнд малюе непрыцягальную альтэрнатыву пабудовы грамадства паводле прынцыпу калектывізму, калі кожны працуе згодна са сваімі здольнасцямі, а атрымлівае па патрэбах; калі ўласная зацікаўленасць і апантанасць працай падпарадкаваны гвалтоўнай неабходнасці забяспечваць патрэбы менш таленавітых і дасведчаных супрацоўнікаў у шкоду асабістым інтарэсам. Пісьменніца слухна даводзіць, як падобная сістэма паступова забівае ініцыятыву, прычыніць карупцыю, катастрофічна павялічвае колькасць тых, каго трэба забяспечваць, і хто пры гэтым нічога не здольны зрабіць сам. А. Рэнд паказвае крах вялікай матэрнай кампаніі, якая скарыстала гэты калектывісцкі прынцып у сваёй дзейнасці. Любая палітычная ці эканамічная дзейнасць, пры якой індывідуальнасць прыносіцца ў ахвяру калектыву, паводле А. Рэнд, вядзе

да хаосу і знішчэння. Разам з тым, стасункі паміж творцамі пабудаваны на аснове ўзаемнага справядлівага абмену. «Сапраўднай формай стасункаў паміж людзьмі ёсць наступная, – сцвярджае А. Рэнд, – абмен паміж двума людзьмі роўных здольнасцяў (творцамі), і абмен гэты роўны; у абмене паміж чалавекам большых здольнасцяў і меншых (творцам і звычайным чалавекам) апошні, па сутнасці, атрымлівае значна больш, чым ён аддае – і гэта нармальна, калі творцу пакідаюць у спакоі, калі ён не абкрадае сябе і не ахвяруе сабой. Проста яго здольнасці і яго ўнёсак больш вялікі» [5, с. 420]. Ідэальная форма стасункаў творчых асоб пададзена, як адначалася вышэй, на прыкладзе супольнасці даліны Голта.

Творца не можа існаваць ва ўмовах несвабоды. Ён альбо падпарадкоўваецца думцы супольнасці, губляе творчую індывідуальнасць і перастае быць Творцам, альбо ўступае ў канфрантацыю з грамадствам, якое спрабуе абмежаваць яго творчыя магчымасці. Нонканфармізм крэатыўных асоб у рамана выяўвіўся не ў гвалтоўнай форме рэвалюцыйнага паўстання, а ў адмаўленні Розуму служыць на карысць тым, хто, будучы няздольнымі ацаніць яго сапраўдную сілу і каштоўнасць, ставіцца да яго спажывецкі. Страйк, арганізаваны Джонам Голтам, заключаўся ў паступовым выманні з вытворчага працэсу найбольш таленавітых і дасведчаных людзей у самых розных сферах дзеяння, пры гэтым важна акцэнтаваць гатоўнасць творцаў вярнуцца ў свет і пачаць усё *ab ovo*. Такі паварот падзей задаваўся гісторыяй пра Праметэя, які перадумаў. Свет застаецца без агню да таго часу, «пакуль людзі не адклічуць сваіх сцягвартнікаў» [4, с. 478]. У А. Рэнд акурат агонь (факел Уайэта) – адзінае, што застаецца людзям, пакуль яны не памяняюць стаўленне да творцаў. Вяртанне творцаў у свет цесна звязана з адным з ключавых сімвалаў рамана – Факелам Уайэта.

Эліс Уайэт – адзін з прамысловых магнатаў, дзякуючы навацыям якога штат Каларада перажыў перыяд эканамічнага ўздыму і росквіту. Калі ўрад пачаў абмяжоўваць творчую актыўнасць магната шматлікімі ўказамі і прадпісаннямі, Уайэт адмовіўся супрацоўнічаць з уладамі ў шкоду сабе і, перад тым, як знікнуць у цясніне Голта, падпаліў ўласныя нафавыя свідравіны, зрабіўшы тым самым эфектнае відовішча – Факел Уайэта. Польша, якое немажліва пагасіць, стала сімвалам індывідуалізму, нежадання быць часткай гвалтоўна-спажывецкай сістэмы вымагальнікаў, увасобленым адмаўленнем забяспечваць гэтую сістэму патрэбнымі рэсурсамі.

Факел Уайэта – адзінае, што застаецца нязменным, калі рухавік спынены, калі сталі заводы, калі зямлю ахапіла цемра. А. Рэнд яскрава малюе карціну свету, пазбаўленага творчага імпульсу: «Яны не бачылі свету за гарамі, там былі толькі змрочная пустэча і скалы, але за гэтай цемрай хаваўся зруйнаваны кантынент: дамы без дахаў, пакрытыя іржой трактары, цёмныя вуліцы, закінутыя рэйкі. Аднак наводаллі, на краі зямлі, лёгкае польмя гойдалася на ветры,

дзёрзкае, упартае полымя Факела Уайэта то ледзьве трымцела, то знікала, то ўспыхвала наной. І нельга было яго ані вынішчыць, ані пагасіць. Здавалася, што яно прагна чакае словаў, якія Джон Голт мусіў зараз прамовіць.

– Шлях вызвалены, – сказаў Голт. – Мы вяртаемся ў свет» [4, с. 1069].

Падагулім:

1. Праметэй, які перадумаў, – міфалагічны адпаведнік вобраза Джона Голта – ідэальнае ўвасабленне рэндаўскай ідэі дасканалага чалавека. Герой А. Рэнд захоўвае шэраг канстант антычнага вобраза (розум/празорлівасць, паўстанне супраць аўтарытэту, нескаронасць, пакутніцтва, абуджэнне людзей да стваральнай дзейнасці), якія ў кантэксце рамана знаходзяць адрозную ад міфа інтэрпрэтацыю.

2. Праметэй, які перадумаў, – увасабленне нонканформнай крэатыўнай асобы, якая а) абсалютнай каштоўнасцю лічыць індывідуальны чалавечы розум; б) прагне стваральнай дзейнасці праз рэалізацыю сваіх здольнасцяў і талентаў; в) адчувае радасць жыцця і не прыносіць сябе ў ахвяру іншым; г) будзе стасункі з сусветам на падставе раўнаважнага справядлівага абмену; д) выступае супраць спажывецкага гвалту супольнасці.

3. Крэатыўная асоба ў рамана А. Рэнд атрымлівае розныя найменні: здольныя людзі (*men of ability*), творцы (*creators*), рухальнікі (*prime movers*), дзейныя людзі (*active men*). Аўтар падкрэслівае, што творцы – гэта прадстаўнікі розных сфер дзейнасці, што ў бізнесе і прамысловасці творчыя здольнасці асобы выяўляюцца не ў меншай ступені, чым у музыцы і літаратуры.

4. Нонканфармізм крэатыўных асоб у рамана выявіўся ў адмаўленні Розуму служыць спажывецкаму гвалту другаснікаў праз часовы негвалтоўны страйк – унікненне ўдзелу ў сацыяльна-эканамічным жыцці, пакуль супольнасць не спасцігне сапраўдную сілу і каштоўнасць стваральнай дзейнасці.

КРЫНІЦЫ:

1. Лосев, А. Ф. Прометей / А. Лосев // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. 2-е издание / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 337 – 340.

2. Эсхіл. Праметэй прыкуты // Эсхіл // Эсхіл. Праметэй прыкуты. Сафокл. Антыгона. Пер. са старагрэцкай Ю. Дрэызіна ў новай рэдакцыі Л. Баршчэўскага. – Мінск: Беларускі гуманітарны адукацыйна-культурны цэнтр, 1993. – С. 5 – 44.

3. Gladstein, M. R. Atlas Shrugged: Manifesto of the Mind / M. R. Gladstein – New York: Twayen Publishers, 2000. – 138 pp.

4. Rand, A. Atlas Shrugged / A. Rand; introduction L. Peikoff. NY: A Signet Book, 1996. – 1080 pp.

5. Journals of Ayn Rand. Ed. by D. Harriman, foreword by L. Peikoff: A Dutton Book, 1997. – 780 pp.

РОМАН ДЖЕКА КЕРУАКА «БРОДЯГИ ДХАРМЫ»: ПРОТИВОСТОЯНИЕ ДВУХ МИРОВ

Джек Керуак (*Jack Kerouac*, 1922 – 1969), признанный лидер движения битников, наиболее известен широкой публике своим романом «На дороге» (*On the Road*, 1951), вызвавшим настоящую революцию в сознании послевоенной молодежи. Другой его роман «Бродяги Дхармы» (*The Dharma Bums*, 1958) является своеобразным продолжением «На дороге». Они оба входят в «Сагу о Дулуозе», которая повествует о скитаниях и душевных метаморфозах поэта и писателя, битника и буддиста, любителя джазовой музыки и красного вина. Цель данного исследования – проанализировать название, композицию, систему персонажей романа «Бродяги Дхармы», уделить особое внимание его философской проблематике.

В образе Рэя Смита, главного героя «Бродяг Дхармы», легко прочитываются черты Сала Парадайза, известного нам по роману «На дороге». Подобно тому, как определенный отрезок жизни Парадайза проходит под знаком личности Дина Мориарти, так путеводной звездой Смита на время становится Джафи Райдер, прототипом которого является поэт-битник Гэри Снайдер. Каждый год Смит отправляется автостопом из штата Нью-Йорк, где живет его мама, в Калифорнию, где он познакомился с Джафи Райдером. Там также живут его старые друзья Алва Голдбук (Аллен Гинзберг), Коди Поумрэй (Нил Кэссиди) и другие. Очень кратко фабулу романа можно описать так: путешествие осенью автостопом в Калифорнию, городок Беркли, затем возвращение к матери на Рождество, зимние месяцы дома, весной опять в путь к друзьям. Заканчивается роман в сентябре, когда скоро Рэй Смит опять выйдет на дорогу, ведущую к материнскому дому.

Название романа «Бродяги Дхармы», на наш взгляд, достаточно прозрачно. Во-первых, оно указывает на увлечение героев романа буддийской религией. Необходимо заметить, что дхармой называют учение будды (в особенности будды Шакьямуни), текст или собрание текстов, в котором это учение изложено, а также элемент психо-физического мира. Далее название указывает на образ жизни героев романа. Их, в отличие от простых обывателей, не заботит комфорт в повседневной жизни. Простая хижина, несколько циновок, брошенных на пол, – вот все, что нужно, чтобы расшифровывать китайские иероглифы, распивать чай и вино и чувствовать себя довольными жизнью. Чтобы отправиться в путь, им достаточно взять рюкзак, спальник, пару котелков и немного еды. Ворох вещей и мягкая мебель абсолютно не нужна тем, кто

долго не задерживается на одном месте, а скитается в поисках все нового и нового опыта. Все это – бродяги Дхармы.

В исследуемом романе Джек Керуак выстраивает события циклично: главный герой Рэй Смит всегда путешествует по одному и тому же маршруту, но в разное время года. Дж. Керуак от лица своего героя говорит: «I was an oldtime bhikku in modern clothes wandering the world (usually the immense triangular arc of New York to Mexico City to San Francisco)»¹ [2, с. 5]. Таким образом, мы можем говорить об использовании циклической композиции в романе.

События романа изложены в строго хронологическом порядке, иногда даже указываются точные даты событий. Действие романа начинается в сентябре 1955 года и заканчивается в сентябре 1956 года. Таким образом, с окончанием действия заканчивается и годовой цикл в природе, в чем невозможно не усмотреть связь с цикличностью жизни самого героя Рэя Смита.

Система персонажей романа «Бродяги Дхармы» включает в себя большое количество самых разнообразных героев. Можно выделить две основные группы: люди, с которыми Рэй Смит пересекается во время своих путешествий, и его друзья и близкие. В большинстве случаев персонажи первой группы описаны у Дж. Керуака весьма лаконично: очень краткая портретная зарисовка, профессия, направление и цель поездки (может быть указано что-нибудь одно из перечисленного). В этих персонажах Дж. Керуака, в первую очередь, интересуют необычные детали, выделяющие их из толпы. Например, это может быть кусочек бумаги со словами из буддийского текста или нетрадиционный рецепт от артрита.

Описание персонажей второй группы носит в основном событийный характер, т.е. описывается, что они сделали или что сказали в той или иной ситуации. Встречается также рефлексия главного героя по поводу их поступков и характера. Но ничего не известно о биографических фактах их жизни, где и когда они познакомились с Рэем Смитом. Автор не считает нужным представить этих героев. Складывается впечатление, что обо всех них уже раньше говорилось, что вполне понятно, если учитывать, что роман «Бродяги Дхармы» является частью «Саги о Дулуозе».

Исключением является персонаж, который оказал на Смита наибольшее влияние – Джафи Райдер, герой весьма примечательный. О нем известно, что он родом из Восточного Орегона, вырос в лесной глуши в семье лесоруба. Его интересы очень широки: антропология, индейский фольклор, востоковедение и восточные языки, девушки и, конечно же, буддизм. От представителей богемы Джафи отличается большой физической выносливостью, небывалой

¹ «сам я – бхикку, из тех, что были раньше, только одетый по-современному, скитаюсь по миру (обычно – по огромной треугольной дуге между Нью-Йорком, Мехико и Сан-Франциско)» [1, с. 9].

активностью и абсолютной открытостью по отношению ко всем людям. Вот одно из самых ярких описаний его внешности: «His face was a mask of woeful bone, but his eyes twinkled like the eyes of old giggling sages of China, over that little goatee, to offset the rough look of his handsome face»¹ [2, с. 11]. Для Рэя Смита Джафи – самый преданный своим идеям бродяга Дхармы. Тем не менее, казалось бы, цельный образ абсолютно бесстрашного человека, который лазал полжизни по горам, имел свои устоявшиеся идеи о мире и людях, не признавал образа жизни обывателей, нарушается в романе дважды. В первый раз тогда, когда Джафи боится зайти в придорожный ресторанчик, поскольку люди там слишком хорошо одеты, хотя до этого он производил впечатление человека, который абсолютно безразлично относится ко всем материальным ценностям буржуазного общества. Его смятение перед входом в ресторан указывает, на наш взгляд, на то, что Джафи небезразлично, что о нем подумают те самые разодетые пижоны. Второй эпизод относится к тому моменту, когда Смит во второй раз приезжает в Калифорнию и вновь встречается Джафи. Тот оказывается в смятенном и разочарованном состоянии. Уставший после работы, Джафи говорит о том, что, может, скоро он соберется завести семью, зарабатывать кучу денег и жить в большом доме. Но ночь размышлений возвращает его на прежний путь поиска «the Zen ideal of poverty and freedom»² [2, с. 170]. Несмотря на восхищение, которое испытывает Рэй Смит по отношению к Джафи Райдеру, он не пытается копировать его образ жизни и идеи. Да, он, несомненно, следует его советам, как то подняться на Маттерхорн или устроиться на лето пожарным наблюдателем, но у Смита свой неповторимый путь. Он наблюдает за Джафи со стороны и описывает его слова и поступки, как если бы писал житие святого.

Одна из главных тем романа – это противостояние традиционного и альтернативного образа жизни и мыслей; простых, нормальных обывателей и бродяг Дхармы. Первая группа – это типичные представители послевоенного американского общества, главные ценности которых заключаются в материальном достатке и нехитрых семейных радостях. Нужно заметить, что им в романе уделено достаточно небольшое пространство. Обратим внимание на два наиболее характерных случая соприкосновения интересующих нас сторон. Во-первых, типичные обыватели в романе – это семья Смита: его мама, сестра с мужем и маленький племянник. Безусловно, в их отношениях есть большая доля непонимания и неприятия, в первую очередь, со стороны мужа сестры. Рэй Смит пытается ему объяснить буддийские истины, но тому на них наплевать. Мать и сестра настаивают на том, чтобы он вел нормальный образ жизни: спал в

¹ «Лицо его походило на горестную костяную маску, а глаза поблескивали, как у старых посмеивавшихся китайских мудрецов, поверх этой его бороденки, оттеняя грубость привлекательной физиономии» [1, с. 16].

² «дзэнский идеал бедности и свободы» [1, с. 181].

комфортном и теплом месте, ездил с ними по выходным на машине. В ответ на его постоянный отказ они раздражаются и осуждают его увлечение буддизмом. Тем не менее, нельзя сказать, что это противостояние перерастает у Дж. Керуака в неразрешимый и острый конфликт. Все же есть то, что связывает Рэя с его семьей – любовь. Он действительно очень тепло и нежно относится к матери, с удовольствием возится со своим маленьким племянником, т. е. с его стороны не исходит абсолютно никакой агрессии, только попытки объяснить и донести свою точку зрения. Смит даже совершает маленькое чудо: в своих медитациях он прозревает причину болезни мамы – это аллергия на комнатные цветы, что потом подтверждается врачами. Несмотря на это, каждый остается при своем мнении, и Рэй уезжает к друзьям, но он постоянно будет возвращаться назад к родным.

Есть в романе эпизод совсем иного характера. Добираясь домой к Рождеству, Рэй Смит встретил водителя грузовика Бодри, который согласился подбросить его почти до дома. Они провели в дороге несколько дней, за которые Смит показал водителю то, как можно жить, имея в распоряжении только рюкзак и совсем немного денег. И этот «good old joe, fat, happy, middlewestern»¹, у которого была семья и хороший дом, вдруг осознал, что наслаждался жизнью и свободой именно этот бродяжка Смит, а не он, успешный представитель развитого американского общества [2, с. 127]. Это открытие так поразило его, что он даже преступил правила, запрещающие ему подвозить кого-либо, и готов был пожертвовать работой ради того, чтобы помочь Смиуту. Пожалуй, этот эпизод указывает на то, что во многих, казалось бы, довольных жизнью типичных обывателях кроется желание сбросить оковы их преуспевания и просто наслаждаться жизнью и свободой. И, возможно, именно поэтому они так не приемлют бродяг Дхармы: ведь те одним своим существованием будят в них скрытые желания, привносят некий диссонанс в их такие устроенные жизни.

Далее обратимся к тому, как относятся бродяги Дхармы к простым обывателям. В то время, как в своих поступках они не высказывают никакой агрессии, их суждения остро критичны. Рэй Смит говорит: «colleges being nothing but grooming schools for the middle class non-identity which usually finds its perfect expression on the outskirts of the campus in rows of well-to-do houses with lawns and television sets in each living room with everybody looking at the same thing and thinking the same thing at the same time»² [2, с. 39]. Главное, что не приемлют

¹ «толстый, счастливый, типичный парень со Среднего Запада» [1, с. 136].

² «колледжи – сплошные рассадники безликости среднего класса, которая обычно находит свое совершенное выражение на окраинах городков, в рядах зажиточных домиков с лужайками и телевизорами в каждой гостиной, где все смотрят одно и то же и думают об одном и том же в одно и то же время» [1, с. 44].

бродяги Дхармы – это добровольное подчинение всеобщей системе, которая диктует, что им нужно потреблять, смотреть и думать. Взамен обыватели получают относительную уверенность в завтрашнем дне, стабильность и комфорт. Символом такого общества в романе становится голубой экран телевизора, перед которым обязательно каждый вечер собираются все семьи и смотрят, возможно, одни и те же передачи, которые настраивают их на нужную систему, одинаковую волну. Такое общество без критики вызывает ассоциации с одномерным обществом Г. Маркузе, где каждый член общества неизбежно оказывается заложником системы. Рэй Смит сравнивает такое общество с сумасшедшим домом, где все находится под неусыпным присмотром, а свой образ жизни считает ему единственной альтернативой: «The only alternative to sleeping out, hopping freights, and doing what I wanted, I saw in a vision would be to just sit with a hundred other patients in front of a nice television set in a madhouse, where we could be «supervised»¹ [2, с. 121].

Своего апогея критика общества достигает в эпизоде с подружкой Коди Поумрэя Рози. Однажды Рози составила список всех своих знакомых с перечислением всех их грехов. Затем она попыталась спустить его в канализацию, но список застрял, и пришлось вызвать мастера. Рози утверждала, что мастер был переодетым полицейским, и теперь их всех арестуют. В итоге, несмотря на то, что за ней постоянно присматривали, Рози бросается с крыши и погибает. Перед смертью в споре с Рэем Смитом она предсказывает приход «a big new revolution of police»² [2, с. 110]. Она представляет современную ей Америку полицейским государством, страх перед которым доводит ее до суицида.

Бродяги Дхармы гораздо более оптимистично смотрят в будущее. Они единственные, кто смог настроиться на другую волну, «отключиться от Главного Рубильника». Критикуя общество обывателей, Смит, тем не менее, признает, что они не причиняют зла, но ведь и такие, как Джафи Райдер, также никому не делали зла. Просто они выбрали иной путь, и вряд ли кто-либо откажется признать, что мечта их одухотворена и прекрасна: монастыри, в которых можно будет посвящать свое время медитации, разговорам и молитвам, дабы вырабатывать волны спасительной энергии для всего мира. Рэй Смит так формулирует их желание: «the Japhies of the world go prowling in the wilderness to hear the voice crying in the wilderness, to find the ecstasy of the stars, to find the dark mysterious secret of the origin of the faceless wonderless crapulous

¹ «Единственную альтернативу тому, чтобы спать под открытым небом, прыгать по поездам и делать, что хочется, я видел в том, чтобы с сотней других пациентов сидеть перед миленьким телевизором в шизарне и «находиться под присмотром» [1, с. 129].

² «новая большая полицейская революция» [1, с. 118].

civilization»² [2, с. 39]. Таким образом, можно сказать, что бродяги Дхармы берут на себя спасительную миссию. Им не все равно, что будет с остальным обществом. В их резкой критике звучит неподдельная тревога и забота о нем. Они хотят привлечь на свою сторону миллионы людей, Джафи Райдер мечтает вызволить узников системы, которая замыкает человека в рамках производства, потребления и работы. Перед ним встает, в отличие от Розы, видение рюкзачной революции, которая объединит миллионы американцев и позволит им вырваться из оков этой системы.

Приверженность буддизму в романе выступает в качестве одной из самых ярких черт, отличающих бродяг Дхармы от обывателей. Он несет в себе также интегрирующую функцию: бродяги Дхармы, будучи часто абсолютно разными людьми, находят точки соприкосновения именно на почве буддийской религии. Нам даже кажется возможным предположить, что буддизм привлек бродяг Дхармы не только как таковой, но и в качестве чего-то, идущего вразрез с официальной религией и, следовательно, с самой системой. Подтверждением этого служит тот факт, что каждый из бродяг находит в буддизме что-то свое, и это их личное открытие интересует их больше, чем традиционная доктрина буддизма. Например, Джафи Райдер утверждает, что именно буддизм дал ему возможность прозреть: «when I discovered Buddhism and all I suddenly felt that I had lived in a previous lifetime innumerable ages ago and now because of faults and sins in that lifetime I was being degraded to a more grievous domain of existence and my karma was to be born in America where nobody has any fun or believes in anything, especially freedom»¹ [2, с. 31]. Детально разбираясь во всех разновидностях буддизма, будучи, казалось бы, самым последовательным его приверженцем, Джафи Райдер, тем не менее, заявляет, что потерял бы к нему доверие, если бы тот не поощрял сексуальные отношения. В версии буддизма Джафи отлично уживаются аскетизм и постоянное удовлетворение сексуального желания. Джафи заявляет: «my Buddhism is activity»² [2, с. 175]. Еще один герой романа Артур Уэйн так трактует свою версию буддизма: «to me Buddhism is getting to know as many people as possible»³ [2, с. 195].

Рэй Смит в самом начале романа заявляет, что его абсолютно не волнуют разные подробности буддийской мифологии, ее национальные различия, из

² «джафи этого мира рыщут в глухомани, чтобы услышать голос, зовущий в этой глухомани, чтобы обрести исступление звезд, открыть темный таинственный секрет происхождения безликой, пресной, обожравшейся цивилизации» [1, с. 44].

¹ «когда я открыл для себя буддизм и все остальное, я вдруг ощутил, что жил в предыдущей жизни бесчисленные века назад, а теперь из-за ошибок и грехов в той жизни сброшен в более скорбное царство существования, и моей кармой было родиться в Америке, где никому не в кайф, никто ни во что не верит, а тем паче – в свободу» [1, с. 36].

² «мой буддизм – деятельность» [1, с. 187].

³ «для меня буддизм – это узнавать как можно больше людей» [1, с. 208].

всего учения значима для него только первая из четырех истин Будды: «Вся жизнь – страдание» и, до некоторой степени, третья: «Подавления страдания возможно достичь». Далее Смит приходит к тому, что вовсе не нужно делать кардинального различия между буддизмом и христианством, Востоком и Западом. Он говорит о том, что Христос для него также значим, как и Будда. Смит не считает нужным копаться в различиях между верованиями, ведь это служит разъединению людей, его мечта состоит в следующем: «I intended to pray, too, as my only activity, pray for all living creatures; I saw it was the only decent activity left in the world»¹ [2, с. 105].

Таким образом, в ходе исследования романа «Бродяги Дхармы» мы проанализировали название романа, его композиционное построение и систему персонажей, уделив особое внимание второму по значимости герою Джафи Райдеру. Далее мы обозначили основную тему романа – противостояние двух миров: мира обывателей и мира бродяг Дхармы. Особое внимание мы уделили при этом отношению бродяг Дхармы к буддизму, привели различные версии его восприятия. Мы выяснили, что главный герой романа Рэй Смит, будучи сам выразителем идей бродяг Дхармы, тем не менее, находит точки соприкосновения и с миром обывателей. Критикуя этот мир, он высказывает и озабоченность его судьбой. И, несмотря на то, что его философия «ничегонеделания» мало созидательна в практическом плане, молитвы и медитации Смита создают оазис духа в обществе, где всех заботит только материя.

ИСТОЧНИКИ:

1. Керуак, Дж. Бродяги Дхармы / Дж. Керуак; пер. с англ. Н. Немцова. – СПб: Издательство «Азбука-классика», 2003. – 318 с.
2. Kerouac, Jack. The Dharma Bums / Jack Kerouac. – Penguin Books, 1986. – 245 pp.

¹ «Еще я собирался молиться, это была бы единственная моя работа – молиться за все живые существа: я видел, что на земле это осталось единственным порядочным занятием» [1, с. 114].

ФЕМІНІСЦКАЯ ВЕРСІЯ АНТЫУТОПІІ Ў РАМАНЕ МАРГАРЭТ ЭТВУД «ГІСТОРЫЯ СЛУЖАНКІ»

Імя сучаснай англамоўнай пісьменніцы Маргарэт Эліно́р Э́твуд (*Margaret Eleanor Atwood*, нар. 1939), якая амаль паўстагоддзя працуе на літаратурнай ніве Канады, сёння вядома досыць шырокаму колу літаратуразнаўцаў і чытачоў. Творчая спадчына М. Этвуд прадстаўлена некалькімі дзесяткамі кніг рознай жанравай прыналежнасці: шэрагам паэтычных і публіцыстычных зборнікаў, дзіцячых выданняў, крытычных манаграфій, зборнікаў апавяданняў, раманаў.

Хаця Маргарэт Этвуд праявіла сябе ў розных жанрах літаратуры, можна з упэўненасцю сказаць, што сапраўднае прызнанне чытацкай аўдыторыі і шырокі рэзананс сярод крытыкаў яна атрымала пасля выхаду ў свет першых раманаў, нездарма жанр рамана і яго мадыфікацыі лічацца сёння бадай што самай папулярнай формай мастацкага засваення рэчаіснасці. Да таго ж, пісьменніца сама прызнаецца, што: «Для мяне рэцэнзаванне і крытыка – гэта найбольш складаныя формы, бо яны спараджаюць абавязак. Як абавязак перад кнігай, якую будуць абмяркоўваць, так і перад чытачом. Паэзія – найбольш радасная форма, у прозе ж я адчуваю сябе дапытлівай, часта ашаломленай асобай, а часам маркотнай назіральніцай за грамадствам» [8, с. 71].

На сённяшні дзень М. Этвуд з’яўляецца аўтарам больш за дзесятак раманаў, якія забяспечылі ёй трывалае месца ў сучаснай літаратуры англамоўнага свету. Найбольш вядомыя з іх – «Ядомая жанчына» (*The Edible Woman*, 1969), «Спасціжэнне» (*Surfacing*, 1972), «Мадам Аракул» (*Lady Oracle*, 1976), «Мужчына і жанчына ў эпоху дыназаўраў» (*Life Before Man*, 1979), «Цялесныя пашкоджанні» (*Bodily Harm*, 1981), «Гісторыя служанкі» (*The Handmaid’s Tale*, 1985), «Вока ката» (*Cat’s Eye*, 1988), «Нявеста-разбойніца» (*The Robber Bride*, 1993), «Яна ж “Грэйс”» (*Alias Grace*, 1996), «Сляпы забойца» (*The Blind Assassin*, 2000), «Орыкс і Драч» (*Oryx and Crake*, 2003), «Пенелапіяда» (*The Penelopiad*, 2005).

Напісанне раманаў дазваляе М. Этвуд у шырокім маштабе даць волю пісьменніцкай фантазіі, праз суб’ектыўны погляд на праблемы сучаснасці адлюстравать «стан душы» свайго пакалення. І гэта невыпадкова, бо, «калі раней (да XIX стагоддзя) аўтар больш выступаў ад імя аўтарытэтай традыцыі (жанравай і стылёвай), то цяпер ён настойліва і смела дэманструе сваю творчую свабоду. Аўтарская суб’ектыўнасць пры гэтым актывізуецца і набывае новую якасць. Яна становіцца індывідуальна-ініцыятыўнай, асабістай і як ніколі раней, багатай і шматпланавай» [4, с. 55].

На сучасным этапе раманістыка канадскай пісьменніцы – з’ява фенаменальная і запатрабаваная не толькі ў краінах англамоўнага свету. Цікава, да творчасці М. Этвуд прыкметна мацнее ў Беларусі, Расіі, Украіне. Яе кнігі актыўна перакладаюцца на іншыя мовы, з поспехам экранізуюцца, робяцца плённыя захады ў галіне даследавання разнастайных аспектаў творчай спадчыны пісьменніцы.

Непаўторнасць мастацкага таленту Маргарэт Этвуд надзвычай яркая выявілася ў рамане «Гісторыя служанкі» (*The Handmaid’s Tale*, 1985), у якім яна «ўвасобіла не толькі найлепшыя бакі свайго пісьменніцкага майстэрства, але і выявіла незвычайную філасофскую праніклівасць і палітычную дасведчанасць» [7, с. 72]. Пасля выхаду з друку твор зведаў міжнародны поспех і зрабіўся, так бы мовіць, візітнай карткай пісьменніцы. Водгукі на яго былі адзінадушна захопленыя. Раман 23 тыдні трымаўся ў спісе бестсэлераў *New York Times*. За «Гісторыю служанкі» М. Этвуд у 1986 годзе другі раз атрымала прэмію генерал-губернатара¹, а ў 1990 годзе па матэрыяле кнігі знакаміты нямецкі рэжысёр Фолькер Шлёндарф стварыў кінастужку «Прызначаная маці»² – навукова-фантастычны фільм, які дэманструе правакацыйны партрэт таталітарнага грамадства будучыні, дзе жанчыны пазбаўлены ўсіх правоў чалавека.

Досыць працяглы час сярод крытыкаў не існавала адзінага пункту погляду на конт жанравай прыналежнасці згаданага рамана. Яго разглядалі як «фэнтэзі» на тэму будучыні, казку-перасцярогу, фемінісцкі трактат. Кніга, якая малюе жудасную патрыярхальную тэакратыю, створаную мужчынамі для замацавання маргінальнага становішча жанчын, утрымлівае ўсе названыя характарыстыкі, але не вычэрпваецца імі.

Заснаваная на пастулатах фемінізма, «Гісторыя служанкі» працягвае і развівае традыцыі антыўтапічнага жанру і па праве можа быць пастаўлена ў адзін шэраг з творамі, якія сёння сталі класікай сусветнай літаратуры: «Машына часу» Г. Уэлса, «Мы» Я. Замяціна, «О, дзівосны новы свет» О. Хакслі, «1984» Дж. Оруэла і г.д.

Як вядома, антыўтопія (у навуковым ужытку ў якасці сінанімічных ці блізкіх па значэнні могуць выкарыстоўвацца паняцці «негатыўная утопія», «дыстопія», «тэадыцэя», «раман-папярэджанне», «какатопія») уяўляе сабой літаратурны жанр, які з’яўляецца дыяметральнай процілегласцю утопіі. Калі апошняя «мае ў аснове разумнае прымірэнне чалавечых жаданняў і запатрабаванняў, незалежнай думкі і паўсядзённай працы, здольнасць успрыняць каштоўнасці

¹ Першы раз Маргарэт Этвуд была ўзнагароджана прэміяй генерал-губернатара ў 1966 годзе за зборнік вершаў «Дзіцячая гульня» (*Circle Game*, 1966).

² Сцэнарый паводле рамана напісаў брытанскі драматург, лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры 2005 года Гаральд Пінтэр. У галоўных ролях заняты Наташа Рычардсан, Роберт Дзювал, Фэй Данаўэй, Эйдан Куін.

свабоды і павагі асобы. Яна вынікае з багацця і разнастайнасці магчымасцяў, якія адкрыюцца пры ўдзеле большасці ў грамадскім жыцці. Але ў першую чаргу яна мае на мэце ўдасканалванне індывідуальных здольнасцяў кожнага, паўсядзённую дысцыпліну, цвярозасць думкі і ўзбагачэнне ўнутранага свету» [2, с. 11 – 12], то першая «можа быць вызначана як змадэляваны вобраз непажаданай будучыні – свайго роду футуралагічны прагноз негатыўных тэндэнцый у развіцці сучаснай цывілізацыі, які, на думку аўтара, уяўляе глабальную пагрозу для чалавечай супольнасці» [3, с. 35]. Такой пагрозай ў рамане канадскай пісьменніцы паўстае Рэспубліка Галаад¹ – гіпатэтычная дзяржава будучыні, у якой тэзіс пра падпарадкаванае становішча жанчын у грамадстве даведзены да гратэска: усе асобы жаночага полу цалкам прыгнечаны мужчынамі. Антыутапічная канцэпцыя М. Этвуд адметная тым, што галоўная гераіня яе рамана-дыстопіі – жанчына, а жахлівая сутнасць грамадства, у якім вымушана жыць апавядальніца, выяўляецца ў творы праз жорсткае, рэпрэсіўнае абыходжанне з прадстаўніцамі жаночага полу.

Усведамляючы, што «Гісторыя служанкі» можа ўспрымацца як крайнасць фемінізму, М. Этвуд неаднаразова падкрэслівала ў інтэрв'ю, што амаль кожная спроба прыніжэння жаночай годнасці ў рамане мела ў свой час рэальныя гістарычныя карані. Напрыклад, абмежаванні ў вопратцы (уніфікаванай у залежнасці ад той ці іншай касты) і правілы паводзін, якіх павінны былі прытрымлівацца жанчыны ў галаадскай дзяржаве, падобныя да тых, што панавалі некалі сярод пурытанак у каланіяльнай Новай Англіі. «Як і калоніі, якія былі заснаваны ў XVII стагоддзі, рэспубліка Гілеад падзелена на выбраных, тых, хто зведаў «духоўнае адраджэнне», і астатніх, «недалучаных» жыхароў. Гэтак жа, як у пурытанскіх паселішчах на Атлантычным узбярэжжы, вышэйшая грамадзянская ўлада належыць клерыкальным колам. Для М. Этвуд уяўляецца лагічным, што царкоўныя колы, якія прыйшлі да ўлады, санкцыянавалі поўны прыгнёт жанчын» [1, с. 153]. Імкненне пісьменніцы пазбегнуць крайнасцяў ідэалогіі фемінізму праяўляецца яшчэ ў тым, што М. Этвуд не заўсёды атаясамлівае пол асобы і тыя маральныя якасці, якія ёй, як правіла, прыпісваюцца. Так, не ўсе мужчынскія персанажы рамана ўвасабляюць зло і гвалт. Напрыклад, Нік, шафёр Камандора, якому належыць галоўная гераіня, з'яўляецца, як можна меркаваць з сюжэта твора, адным з таемных членаў падпольнай групы супраціўлення галаадскаму рэжыму і дапамагае ладзіць уцёкі жанчын на свабоду.

Дарэчы, «Гісторыя служанкі» прысвечана адной з канектыкуцкіх продкаў М. Этвуд – Мэры Уэбстэр, амерыканскай пурытанцы, якая была абвінавачана ў вядзьмарстве, па закону апраўдана, але асуджана на смерць народам. Яна

¹ У некаторых крыніцах сустракаецца варыянт перакладу «Гілеад».

здолела прайсці скрозь усе іспыты лёсу і застацца ў жывых. Надзею на тое, што галоўная гераіня рамана таксама зможа выжыць,¹ даюць апошнія радкі твора: «Whether this is my end or a new beginning I have no way of knowing: I have given myself over into the hands of strangers, because it can't be helped. And so I step up, into the darkness within; or else the light»² [6].

«Гісторыя служанкі» выяўляе апазіцыю паміж мінулым, якое ў творы суадносіцца з канцом 70-х – пачаткам пачаткам 80-х гадоў XX стагоддзя ў Паўночнай Амерыцы, і жудаснай будучыняй, дзе героі рамана супрацьстаяць дэспатычным формам сацыяльных пераўтварэнняў у футурыстычнай хрысціянскай таталітарнай дзяржаве – Рэспубліцы Галаад. Мяркуецца, што Рэспубліка ўзнікла на месцы былых штатаў Новай Англіі пасля распаду ЗША. Цяпер гэта тэрыторыя, дзе «nothing moves»³ [6], дзяржава, якая мае жорсткую ўнутраную структуру, грамадства, падзеленае на касты.

Новы рэжым аб'явіў незаконным паўторны шлюб, развод, выхаванне дзяцей толькі адным з бацькоў, гомасэксуальныя адносіны. Іерархічная структура новага грамадства прадугледжвае наступную форму сацыяльнай арганізацыі жыцця: на чале дзяржавы стаяць секулярызаваныя свяшчэннікі – Камандоры, жанчыны ж павінны займацца хатняй гаспадаркай, прычым адны (Марфы) выконваюць ролю кухаркі і наймічкі, другія (Жонкі) – афіцыйнай спадарожніцы жыцця, а трэція (Служанкі) – асобы, якія выкарыстоўваюцца для нараджэння дзяцей. Жанчыны, усё яшчэ здольныя мець дзіця, былі прымусова зроблены Служанкамі. Кожная з іх замацавана за сям'ёй пэўнага Камандора. Лічыцца, што рытуалы гратэскага савакуплення Служанак і Камандораў у рэшце рэшт забяспечаць доўгачаканы вынік, – жаданае немаўля.

Ні адна жанчына, сацыяльны статус якой вызначаны ўладай у якасці Служанкі, не мае свайго ўласнага імя. Таму сапраўднае імя цэнтральнага персанажа так і застаецца невядомым да канца рамана. Галоўную гераіню завуць Фрэдава, а яе сябровак па няшчасці – Гленава, Уорэнава і г.д.: «Offred» gives no clue, since, like «Ofglen» and «Ofwarren», it was a patronymic, composed of the possessive preposition and the first name of the gentleman in question. Such names were taken by these women upon their entry into a connection with the household of a specific Commander, and relinquished by them upon leaving it»⁴ [6].

¹ Матыў «выжывання» тыповы для творчасці Маргарэт Этвуд.

² «Я не ведаю, канец гэта ці новы пачатак: я аддалася ў рукі незнаёмых, бо тут нічым не дапаможа. І вось я крочу да цемры ўнутры; або да свету» (тут і далей пераклад з англійскай мовы аўтара артыкула – Н. М.).

³ Нішто не рухаецца.

⁴ «Фрэдава» не дае тлумачэння, гэтак жа як і «Гленава» ці «Уорэнава», гэта імя па-бацьку, складзенае з імя джэнтльмэна, пра якога ідзе гаворка, і прыналежнага суфікса. Такія імёны даваліся гэтым жанчынам пасля прыходу ў дом пэўнага Камандора і пакідаліся імі пасля адыходу з яго.

Фрэдава была выкрадзена ўладамі, пазбаўлена мужа і дачкі і сілком прымушана выконваць ролю Служанкі, ці сурагатнай матулі, у доме ўплывовай, але бяздзетнай пары. Гісторыя яе жыцця ў Галаадзе з'яўляецца асновай для раскрыцця нечалавечых умоў існавання жанчын у межах новаўтворанай дзяржавы.

Традыцыйнае ўспрыманне жанчыны як паслухмянай хатняй гаспадыні і жорсткае абыходжанне з ёй гіпербалізуецца ў Галаадзе: статус жанчын тут залежыць ад іх рэпрадуктыўнай здольнасці або ад шлюбных зносін з мужчынамі. Патрыярхальная эліта, якая стаіць на чале Рэспублікі, размежавала жанчын для таго, каб, маўляў, засцерагчы іх, на тых, хто нараджае, і тых, хто кіруе дзетанараджэннем. Па прычыне экалагічнай катастрофы ўзровень нараджальнасці ў Галаадзе значна знізіўся. У выніку жанчыны, у якіх «viable ovaries»¹ [6], кожная Служанка, нахталт Фрэдавы, стала «too important, too scarce...»² [6], ператварылася ў «national resource»³ [6].

У новай дзяржаве Служанкі вымушаны выконваць ролю паслухмяных, маўклівых, цнатлівых хатніх манашак: «Time here is measured by bells, as once in nunneries. As in a nunnery too, there are few mirrors»⁴ [6]. Фрэдава адчувае сябе тут «like a distorted shadow, a parody of something, some fairy-tale figure in a red cloak, descending towards a moment of carelessness that is the same as danger. A Sister, dipped in blood»⁵ [6].

Мацярынства ў рамане дэманструе, як рэпрадуктыўная функцыя жанчын зрабіла іх падудаднымі мужчынскаму кантролю. У творы жанчыны, здольныя нарадзіць дзіця, знаходзяцца ў цалкам прыгнечаным стане. Для рэжыму яны толькі «two-legged wombs»⁶ [6]. Але мацярынства можа несці асалоду і задавальненне, як гэта паказана на прыкладзе вобразаў толькі двух сапраўдных матуль у рамане: Фрэдавай, якую у свой час пазбавілі дачкі, і маці самой галоўнай гераіні. Мяркуем, у творы нездарма ніводнае дзіця не нараджаецца цалкам фізічна ці псіхічна здаровым: нараджэнне як пазітыўная з'ява і акт любові не можа здзейсніцца ва ўмовах атручанага негатывам грамадства Галаада. Зварот да матыву мацярынства ў рамане мае на мэце выяўленне дыхатаміі прырода / культура. Тое, што алігархамі Рэспублікі ўспрымаецца як натуральнае (жанчына-маці), на самой справе выяўляецца як штучнае стварэнне.

¹ Яечнікі жыццяздольныя.

² Надзвычай важнай, надзвычай дэфіцытнай.

³ Нацыянальнае багацце.

⁴ Час тут вымяраецца званамі, як некалі ў жаночых манастырах. Гэтак жа, як і ў манастыры, тут няшмат люстэркаў.

⁵ Скажоным ценем, нейкай пародыяй, кімсьці, нахталт казачнага персанажа ў чырвоным плашчы, які рухаецца да імгнення нядбайнасці, тоеснага небяспецы. Сястра, якую апусцілі ў кроў.

⁶ Двухногія ўлонні.

Твор ясрава дэманструе зацікаўленасць аўтара аналізам таталітарнай палітычнай сістэмы і, у прыватнасці, яе ўздзеяннем на жаночую палову грамадства. Можна сказаць, што раман з'яўляецца свайго роду даследаваннем механізмаў сацыяльнай і палітычнай улады і іх уплыву на міжасобасныя зносіны. Нездарма «Гісторыя служанкі» разглядаецца як «раман, які высвеціў самыя цёмныя сувязі палітыкі і секса» [5, с. 2]. Як зазначае Фрэдава, палітыка ўлады ў Галаадзе выглядае наступным чынам: «who can do what to whom and be forgiven for it»¹ [6]. Выкрыццё сапраўднай сутнасці палітычнай сістэмы іграе вызначальную ролю ў дыстопіі. У творы гэта падаецца праз начныя роздумы галоўнай гераіні і псіхалагічную барацьбу, якую яна вядзе супраць разбурэння свядомасці і знішчэння пачуцця асабістай годнасці ў Служанак.

Усеабдымная моц улады праяўляецца ў рамане праз тыранію, што пануе ў Рэспубліцы Галаад, дзе пурытанская рэлігія выконвае ролю асноўнага сродку сацыяльнага кантролю. Моц рэлігіі настолькі вялікая, што нават аўтамабілі, якія згадвае галоўная гераіня, з'яўляюцца альязіям на Стары Запавет: «The car is a very expensive one, a Whirlwind; better than the Chariot, much better than the chunky, practical Behemoth»² [6]. Кожны з аўтамабіляў – сімвал статусу і аўтарытэту яго ўладальніка. Гэтак жа і назвы магазінаў – альязія на Новы Запавет: «Lilies of the Field», «Milk and Honey», «All Flesh»³ [6]. Такія надпісы на шыльдах наводзяць на думку пра хрысціянскія прытчы і іх багатую павучальную традыцыю. Зрэшты, ідэя выкарыстання Служанак для працягу рода таксама запазычана са Старога Запавету. Фрэдава не можа прыняць гэтую артадаксальнасць, нават нягледзячы на яе ўсепранікальнасць. Гераіня ўвесь час падкрэслівае неабходнасць праводзіць мяжу паміж тым, што яна «supposed to feel»⁴ [6] і тым, што «this isn't what I feel»⁵ [6].

Становішча галоўнай гераіні, як і ўсіх астатніх жыхароў дзяржавы, прадвызначана палітыкай ўлады. Строга іерархічная структура Галаада прасочваецца праз сістэму арганізацыі сям'і, дзе людзі дзейнічаюць згодна той колькасці ўлады, якой яны надзелены. Фрэдава таксама ўцягнута ў гэтую атмасферу, дзе кожны выконвае сваю ролю, якая прадугледжана рэжымам. Нават у сваім цалкам падпарадкаваным стане яна атрымлівае асалоду ад мінімальнага момантаў улады, якія ёй выпадаюць. Напрыклад, здзек над Ахоўнікамі Веры падчас праходу праз заставу на шляху ў краму: «As we walk away I know they're watching, these two men who aren't yet permitted to touch women. They touch with their eyes instead and I move my hips a little, feeling the full

¹ Хто можа штосьці некаму зрабіць і быць апраўданым за гэта.

² Аўтамабіль вельмі дарагі, «бура», лепшы, за «калясніцу», значна лепшы за прысадзісты практычны «бегемот».

³ «Палявыя ліліі», «Малако і мёд», «Усякая плоць».

⁴ Павінна адчуваць.

⁵ Я гэтага не адчуваю.

red skirt sway around me. It's like thumbing your nose from behind a fence or teasing a dog with a bone held out of reach, and I'm ashamed of myself for doing it, because none of this is the fault of these men, they're too young. Then I find I'm not ashamed after all. I enjoy the power; power of a dog bone, passive but there»¹ [6]. Пазней адносіны з Камандорам даюць ёй пачуццё ўлады над ім і яго Жонкай: «It's difficult for me to believe I have power over him, of any sort, but I do; although it's of an equivocal kind»² [6]; «...forgiveness too is a power. To beg for it is a power, and to withhold or bestow it is a power, perhaps the greatest»³ [6].

Футуралагічнае месца дзеяння ў рамане дазваляе аўтару крытычна зірнуць на перыяд 1970-80-х гадоў, які ў творы становіцца мінулым мастацкай выдумкі. Тым не менш ні адна з характарыстык грамадскага ўкладу Галаада не з'яўляецца цалкам новай, бо сама Рэспубліка ўяўляе сінтэз сучасных і мінулых рэжымаў і ідэалогій. Натуральна, відазмененых у свеце мастацкага твора.

Кантраст паміж двума светамі, мінулым і сучасным, дасягаецца ў рамане праз майсэрскае маніпуліраванне аўтарам часам. Верагодна, гэта і вылучае «Гісторыю служанкі» у шэрагу папярэдніх кніг жанру. Успаміны Фрэдавай пра мінулае дэманструюць відавочныя адрозненні паміж вольным жыццём да ўсталявання рэжыму і прыгнечаным пасля яго. Такія рэмінісцэнцыі даюць магчымасць чытачу пазнаёміцца з асобасным ўспрыняццём палітычнага і сацыяльнага жыцця мінулага. Падпарадкаванне і нявольніцтва Галаада кантрастуе з энергіяй і крэатывам былога жыцця. Аднак М. Этвуд не ідэалізуе мінулае. Галаад на самой справе валодае некаторымі характарыстыкамі сучаснага грамадства. Такая, так бы мовіць, спадчыннасць паміж светам мастацкага твора і сапраўднай рэчаіснасцю робіць акцэнт на недахопах сучаснай чалавечай цывілізацыі.

Гісторыя, літаратура, сучаснасць – гэта інтэртэксты згаданай феміністычнай версіі дыстопіі. Рабалежны стан жанчын ў Віктарыянскай Англіі, амерыканскае пурытанства, спальванне кніг інквізіцыяй, – усё прысутнічае ў творы. Апантанасць кіраўніцтва Галаада павысіць узровень нараджальнасці ў краіне – згадка пра ўпартыя захады Румыніі, якая «had anticipated Gilead in the eighties by banning all forms of birth control, imposing compulsory pregnancy tests on the

¹ Калі мы адыходзім, я ведаю, што яны глядзяць, гэтыя два мужчыны, якім яшчэ не дазволена дакранацца да жанчын. Замест гэтага яны дакранаюцца вачыма, і я крыху паводжу клубамі, адчуваючы, як калышацца шырокая чырвоная спадніца. Быццам паказваеш нос з-за плоту ці дражніш сабаку недасягальнай для яго косткай, і мне сорамна за тое, што я раблю, бо ніводзін з гэтых мужчын ні ў чым не вінаваты, яны занадта маладыя. Затым я разумею, што мне зусім не сорамна. Мне падабаецца ўлада; улада сабачай косткі, пасіўная, але наяўная.

² Цяжка паверыць, што я маю над ім хоць нейкую ўладу, але гэта так; няхай яна і сумніўная.

³ ...прабачэнне – гэта таксама ўлада. Маліць аб ім – улада, і адмаўляць у ім ці дараваць яго – улада, магчыма, найвялікшая.

female population, and linking promotion and wage-increases to fertility»¹ [6]. Сам жа галаадскі рэжым – гратэская пародыя на празмерныя амбіцыі хрысціянскага і ісламскага фундаменталізма, а таксама кансерватыўную рэакцыю Злучаных Штатаў у 70-80-х гадах XX стагоддзя.

Антыутапічныя раманы, як правіла, імітуюць жыццё ў яго найбольш драматычных і трагічных праявах, засцерагаючы ад магчымасці надыходу будучыні, якая ў іх намалявана. Так і раман Маргарэт Этвуд «Гісторыя служанкі» папярэджвае: калі будучыня, прадстаўленая ў творы, насамрэч настане, яна цалкам вынішчыць ідэю свабоды, асабліва для жанчын, людзей нетрадыцыйнай арыентацыі і рэлігійных меншасцяў; спрыяе фальсіфікацыі гістарычных дадзеных, забяспечыць панаванне эліты, якая ўтрымлівае ўладу, дзякуючы наладжанай паліцэйскай сістэме; накладзе вета на асабістую ўласнасць і магчымасць жаданых асобасных зносін.

КРЫНІЦЫ:

1. Кузьмичев, Д. В. Традиции романа-дистопии и «История служанки» М. Этвуд / Д. В. Кузьмичев // Реализм в зарубежных литературах XIX – XX веков. Вып. 10. – Саратов: Саратовский ун-т, 1991. – С. 149 – 160.
2. Майор, Ф. Желать невозможного / Ф. Майор // Реконструкция утопии / Ф. Аинса; пер. с фр. Е. П. Гречаная, И. К. Страф. – М.: Наследие, 1999. – С. 7 – 12.
3. Смирнов, А. Ю. Антиутопия в парадигме современного литературоведения / А. Ю. Смирнов // Веснік БДУ. Сер. 4. Філ., журн., пед. – 2005. – № 3. – С. 32 – 36.
4. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
5. Этвуд, М. Рассказ служанки: Роман / М. Этвуд; пер. с англ. А. Грызуновой. – М.: Эксмо, 2006. – 415 с.
6. Atwood, M. The Handmaid's Tale / M. Atwood. // Fictionbook [Electronic resource]. Mode of access: http://fictionbook.ru/author/atwood_margaret/the_handmaid_s_tale/atwood_the_handmaid_s_tale.html – Date of access: 10.12.2007.
7. Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English. Second edition. V. 1. / Ed. by Eugene Benson & L.W. Conolly. – London: Routledge, 2005. – P. 71 – 73.
8. Margaret Atwood: Conversations / Ed. by Earl G. Ingersoll. – N. Y.: Ontario Review Press, 1990. – 251 pp.

¹ Апярэдзіла Галаад у 80-х забаронай любых формаў кантролю нараджальнасці, неабходнасцю абавязковых тэстаў на цяжарнасць для жаночага насельніцтва і непасрэднай залежнасцю кар'ернага росту і павышэння зароботнай платы ад пладавітасці.

СЕМАНТИКА БЕЛОГО ЦВЕТА В РОМАНЕ М. ЭТВУД «СЛЕПОЙ УБИЙЦА»

*Вообще символы. Как было бы удобно, <...> если б все
же существовал некий язык для образов подобного
рода, всем известный и понятный.
Маргарет Этвуд «Восход солнца»*

Маргарет Элино́р Э́твуд (*Margaret Eleanor Atwood*, р. 1939) – поэтесса, эссеист, критик, автор более тридцати книг, детская писательница. В числе ее многочисленных литературных наград – Букеровская премия 2000 года за роман «Слепой убийца» (*The Blind Assassin*, 2000)¹. В 1981 – 1982 годах М. Этвуд возглавляла Союз писателей Канады, а в 1984 – 1986 годах была президентом канадского ПЭН-центра. Ее роман «История горничной» (*The Handmaid's Tale*, 1985) послужил основой для художественного фильма (сценарий Г. Пинтера, режиссер Ф. Шлёндорф). На русский язык переведены ее романы «Съедобная женщина» (*The Edible Woman*, 1969), «Мадам Оракул» (*Lady Oracle*, 1976), «Мужчина и женщина в эпоху динозавров» (*Life Before Man*, 1979), «Та самая Грейс» (*Alias Grace*, 1996), «Орикс и Коростель» (*Oryx and Crake*, 2003).

По творчеству М. Этвуд защищена диссертация М. Ю. Воронцовой [3], жанровым особенностям романа «Слепой убийца» посвящены работы А. М. Бутырчик [2]. Н. А. Макей освещает проблему видения реальности, отношения к языку и внутреннего мира героев в романах М. Этвуд [4; 5; 6]. Тем не менее, в белорусском литературоведении творчество писательницы остается недостаточно исследованным. Цель данной работы – определить особенности использования белого цвета, его символическую роль и функции в романе М. Этвуд «Слепой убийца»

Белый цвет был отмечен как особый еще в древности и входил в триаду основных цветов. Свое значение он сохранил и до сегодняшнего времени. Для древних народов с белым связаны положительные характеристики: белое – это благо, радость, чистота, здоровье. Белое – это добро в противовес черному, означающему в большинстве случаев зло. В этом плане символично деление магии на «белую» и «черную».

Белый использовался и в ритуале похорон, но это не придавало ему отрицательного значения. Б. А. Базыма пишет: «Умерший либо воплощался во вновь родившемся члене племени, либо становился духом, божеством. Поэтому

¹Кроме этого, получила премии университетов Канады и США, приз «Sunday Times» (Великобритания), премия Гиллера (Канада), Почетная медаль Национального клуба искусств (США), Le Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres (Франция), Лондонская литературная премия.

присутствие белого на похоронах (раскрашивание покойника белой краской и т. д.) не носит негативного характера, а указывает на «новую жизнь» умершего соплеменника» [1].

Для того чтобы объяснить важное магическое значение белого в жизни первобытного человека, следует вспомнить, где он сталкивался с этим цветом. Во-первых, белый – это свет, день как антипод ночи, время наибольшей трудовой активности, бодрости. Во-вторых, с этим цветом связано представление о материнском молоке, дающем начало жизни. Следует также отметить, что в древности бесцветные или светлые вещества назывались белыми, следовательно, вода тоже воспринималась как белая. Вода дает очищение – так возникает значение белого как символа безгреховности и чистоты.

В античном мире белый – это цвет благородства и знатности. Вместе с красным и пурпурным он считается привилегированным цветом. Для римлян белый цвет означает радость.

В Китае и Индии ему придается мистический смысл. Белый цвет – это пустота (или шунья) – психологическое состояние, тождественное душевной пустоте, очищенной для проявления в ней божества.

В христианской культуре белый воспринимается как божественный цвет, цвет невинности. Ангелы, святые, праведники – в белоснежных одеждах.

Однако белый цвет является достаточно противоречивым символом. Сочетая в себе, с одной стороны, свет и жизнь, белизна также ассоциируется со смертью, слепотой, старостью. По мнению Г. Мелвилла, «она является многозначительным символом духовного начала и даже истинным покровом самого христианского божества и в то же время служит усугублению ужаса во всем, что устрашает род человеческий» [7, с. 250]. Во многих странах это цвет траурных одежд. Скандинавская богиня смерти Хель, обитающая в ледяном (белом) мире смерти, имеет мертвенно-бледное лицо.

В сознании белый связывается с холодом, страданиями и одиночеством, так как ассоциируется со снегами и льдами.

Если проследить употребление слова белый (*white*) на протяжении всего романа М. Этвуд «Слепой убийца», то можно обратить внимание на доминирование этого цвета, что позволяет рассматривать его как смысловой компонент произведения. Другими словами, создающими эффект белизны в тексте, являются прилагательные «светловолосый» (*blonde*) и «бледный» (*pale*), существительные «лед» (*ice*) и «снег» (*snow*).

Первую функцию белого в романе можно назвать символической. В данном случае под упоминанием белого цвета будет скрываться определенное содержание.

«Слепой убийца» – это роман в романе, в который в свою очередь вложен еще один роман. Главная героиня – Айрис Чейз Гриффен. В форме дневниковых записей она дает подробное описание своей жизни в маленьком канадском

городке Порт-Тикондерога. Рассказ построен таким образом, что героиня предстает перед нами в нескольких временных измерениях: в детстве, в период замужества с Ричардом Гриффеном и во время написания романа как пожилая женщина 83 лет.

Роман открывается упоминанием о смерти сестры Айрис – двадцатипятилетней Лоры Чейз, которая съехала с моста на автомобиле через десять дней после окончания войны. Лора была в белых перчатках: «The *white gloves*: a Pontius Pilate gesture. She was washing her hands of me. Of all of us»¹ [9, с. 2]. Дальнейший рассказ Айрис дает разгадку причин, что привели к этой смерти.

И у Лоры, и у Айрис – очень светлые волосы, они обе блондинки. Об этом пишет сама Айрис: «Her long hair is *blonde*, as mine was then – *pale, white* almost, as if the red undertones had been washed away – the iron, the copper, all the hard metals»² [9, с. 46]. Слово «бледный» (*pale*) подчеркивает отсутствие цвета. Белизна волос выделяет их, делает более заметными: «...*blonde*. It stands out. *Blondes* are like *white* mice, you only find them in cages. They wouldn't last long in nature. They are too conspicuous»³ [9, с. 106].

Воспоминания Айрис дают возможность проследить историю ее семьи. Ее дедушка Бенджамин был владельцем пуговичной фабрики – одним из самых влиятельных людей в городе. Отец Айрис сделал предложение ее матери на катке: «All around them were the *snow-covered* rocks and the *white icicles* – everything *white*. Under their feet was the *ice* which was *white* also. <...> This was how I pictured that time, the time before Laura and I were born – so *blank*, so innocent, so solid at all appearances, but thin *ice* all the same. Beneath the surfaces of things was the unsaid, boiling slowly»⁴ [9, с. 69]. Белый выступает как обозначение чего-то невысказанного, как цвет, скрывающий под собой некие тайны.

Мать девочек умерла рано. Отец, вернувшись с войны, начал пить и не занимался воспитанием дочерей. Фактически, их воспитала Рини, экономка. Большую часть своего детства девочки провели рядом с ней на кухне. Айрис вспоминает: «The kitchen of Avilion wasn't dark. <...> Instead it was *white* – *white* walls, *white* enameled table, *white* wood-burning range, black-and-*white* tiled floor...»⁵ [9, с. 86]. Белизна и чистота кухни подчеркивают отстраненность сестер

¹ «Белые перчатки – жест Понтия Пилата. Смыла меня с пальцев. Смыла всех нас» [8, с. 10].

² «У нее длинные белокурые волосы, как и у меня тогда, – светлые, почти белые, будто смыта вся рыжина – железо, медь, все тяжелые металлы» [8, с. 51].

³ «...светлые. Бросаются в глаза. Блондинки – как белые мыши, встречаются только в клетках. На воле долго не живут. Слишком заметны» [8, с. 106].

⁴ «Вокруг заснеженные камни и белые сосульки – все белым-бело. Под ногами лед, тоже припорошенный белым...Так представляла я те времена – до нашего с Лорой рождения – чистыми, невинными, с виду надежными, но под ногами все же – тонкий лед. Подспудно потихоньку бурлило невысказанное» [8, с. 73].

⁵ «Кухня Авалона не была темной. <...> Напротив, она сияла белизной – белые стены, белый эмалированный стол, белая плита, черно-белая плитка на полу...» [8, с. 88].

от внешнего мира, их невинность. У Лоры и Айрис нет друзей за пределами Авалона, все время они проводят друг с другом и не расстаются вплоть до замужества Айрис.

На семейном памятнике семьи Чейзов было изображено два белых ангела (*two white angels*). Лора всегда считала, что ангелы – это они с Айрис. Белый снова выступает как символ невинности.

С самого рождения Лоры Айрис, как старшей, приходилось за ней присматривать. Лору все считали странным ребенком, чрезмерно чувствительным и ранимым, с непредсказуемым поведением, от Айрис же ожидали, что она будет более практичной, разумной и сдержанной.

Любимым занятием Лоры было раскрашивание черно-белых картинок и фотографий: она стремилась раскрасить и наполнить жизнь. Ее представление о цветах было своеобразным и не всегда соответствовало реальности. Себя же Лора ассоциировала с белым цветком: «L is for Lily // So pure and so *white*...»¹ [9, с. 89].

Когда Айрис исполнилось восемнадцать лет, она, подчиняясь воле отца, вышла замуж за Ричарда Гриффена, состоятельного бизнесмена. Тем самым она принесла себя в жертву во имя спасения фабрик.

Дом, в котором предстояло жить Ричарду и Айрис, выполнен в светлых тонах. Героиня замечает: «The new colours were *pearly, pale* – the colours of luxurious indifference, of cool detachment... This was the setting proposed for me, the rarefied air I was to waft around in... Reenie would be scornful of this interior – of its gleaming emptiness, its *pallor*»² [9, с. 306]. Белый телефон, белое зеркало, белые полотенца, белый нарцисс в вазочке – такая белизна дома подчеркивает отсутствие чувств между молодоженами, их равнодушие к друг другу, холодность.

Светлые, фактически белые, волосы Айрис сливаются с интерьером дома, теряются в нем, делая ее просто частью домашней обстановки. Айрис это осознает: «She's the round O, the zero at the bone. A space that defines itself by not being there at all»³ [9, с. 409].

В семейной жизни Айрис всегда подчиняется воле Ричарда и Уинифред. О себе она говорит: «I was sand, I was *snow* – written on, rewritten, smoothed over»⁴ [9, с. 371]. Снег (белый) – *tabula rasa*, чистая доска, которую можно заполнить любым содержанием.

¹ «Л – это Лилия, // Белая красавица» [8, с. 90].

² «Теперь дом стал пастельный, жемчужный – цвета равнодушной роскоши, холодного отчуждения... В этой атмосфере мне предстояло жить, этим разреженным воздухом дышать... Рини презрительно фыркнула бы при виде мерцающей пустоты и мертвенной белизны дома...» [8, с. 293].

³ «Она – круглое О, ноль по существу. Пространство, обозначенное отсутствием предмета» [8, с. 387].

⁴ «Я была песком. Была снегом – на мне писали, переписывали и стирали написанное» [8, с. 353].

Белый употребляется и как обозначение пустоты: «Today my brain dealt me a sudden blank: a *whiteout* as if by *snow*»¹ [9, с. 409]. В этом же значении употребляется прилагательное «бледный» (*pale*).

Еще одно символическое значение белого в тексте, – значение холода: «Предо мною безгранично раскинулось арктическое пространство белоснежного постельного белья. Я знала, что мне его не пересечь, не вернуться на тропу, не выйти снова к теплу. Я знала, что утратила направление; знала, что заблудилась...» [8, с. 220].

Несколько раз в романе используется сочетание «белый камень» (*a white stone*) как обозначение некоей подсказки, как нечто, указывающее правильный путь, выход из трудной ситуации: «The end, a warm safe haven. A place to rest. But I haven't reached it yet and I'm old and tired, and on foot, and limping. Lost in the woods, and no *white stones* to mark the way and treacherous ground to cover»² [9, с. 497].

На могилу Лоре приносят цветы – белые нарциссы и белые гвоздики. А белые хризантемы в романе названы похоронными цветами.

Другой уровень повествования – роман, напечатанный под именем Лоры Чейз после ее смерти под заглавием «Слепой убийца», но на самом деле написанный Айрис. Герои – мужчина и женщина, обозначенные просто как «он» и «она». Она – из состоятельной семьи, Он – участник пролетарского движения, зарабатывающий на жизнь сочинением фантастических историй. Одна из них о слепом убийце и безъязыкой девушке. В городе Сакел-Норн существовал обычай приносить в жертву богам красивых девушек. Чтобы жертвы не закричали во время обряда, им отрезали языки. Слепой убийца должен был перерезать горло девушке, переодеться в ее одежды и заколоть совершающего обряд короля, но влюбился в жертву.

На этом уровне повествования белый цвет выполняет еще одну функцию – поясняющую, или связывающую. Некоторые детали, связанные с этим цветом, помогают провести параллель между рассказом о слепом убийце и безъязыкой девушке, историей Его и Ее и между отношениями Алекса Томаса и Айрис Чейз, что позволяет связать все нити повествования в единое целое. На обложке книги, которую издает Он, изображена блондинка – возможный намек на внешность Айрис. Принесение в жертву безъязыкой девушки сопоставимо с замужеством Айрис. Белое свадебное платье героини, белые розы, белые перчатки напоминают подвенечный убор жертвы. В этом случае белый выступает также и как цвет жертвоприношений.

В своих воспоминаниях Айрис не говорит, что она изменяет Ричарду с Алексом. Догадаться о том, что ее ребенок рожден не от мужа, позволяет

¹ «Сегодня мой мозг сыграл злую шутку – арктическая мгла, точно снегом заволокло» [8, с. 462].

² «Конец – теплая безопасная гавань. Где ты отдохнешь. Но мне еще идти – я стара, устала, я иду пешком, хромая. Заблудилась в лесу, и не видать белых камешков, что укажут дорогу, и впереди – ненадежная почва» [8, с. 469].

следующая деталь: девочка родилась брюнеткой.: «We were expecting a *blonde*. She's awfully dark»¹ [9, с. 432].

Смерть Лоры – самоубийство, в котором есть определенная вина Айрис. Это становится понятным в сопоставлении Лоры и мифологической героини Дидоны². Дидона, как замечает Айрис, также была блондинкой: «I did wonder though whether Dido had been *blonde*; she'd seemed more like a *brunette* to me»³ [9, с. 499]. Айрис могла бы уберечь свою сестру, если бы не рассказала ей о своих отношениях с Алексом Томасом – человеком, ради которого Лора принесла себя в жертву Ричарду и с которым мечтала прожить свою жизнь.

Третья функция белого в романе М. Этвуд – пейзажно-символическая. Белизна выступает не как отдельное обозначение цвета, но как свойство зимней поры года.

Айрис начинает записывать свои воспоминания весной, ее история также заканчивается весной. Таким образом, рассказ о самых знаменательных и решающих событиях в ее жизни приходится на зиму.

Летом Айрис пишет об основании пуговичной фабрики и ее процветании. Рассказ о тридцатых годах – времени начала Депрессии –сопровождается замечанием Айрис: похолодало. За окном идет снег, а героиня в это время пишет о своих приготовлениях к свадьбе. В канун Нового года, в день, когда Айрис вспоминает о самоубийстве отца, вызванном закрытием фабрик ее мужем, она замечает: «The *winter* we'd been waiting for arrived on New Year's Eve – a hard freeze, followed by an enormous fall of *snow* the next day. Outside the window it swirled down, bucket after bucket...»⁴ [9, с. 309].

Описание погоды у Айрис предваряет событие, тем самым указывая на степень его значительности. В день, когда ей стало известно, что Лору поместили в психиатрическую клинику, шел снег: «It was *snowing* that day. I remember great soft wet flakes. I'd looked out of the window. and seen the chestnut tree, all *white*...»⁵ [9, с. 428].

Таким образом, проведенное исследование семантики белого цвета в романе М. Этвуд «Слепой убийца» позволяет сделать следующие выводы о его функциях в произведении:

¹ «...мы ждали блондинку. А она совсем темненькая» [8, с. 407].

² «Тогда могущественный Юпитер пожалел ее за эти долгие муки и трудный путь и послал с Олимпа Айрис, чтобы та вынула из тела страдающую душу, которая все еще там пребывала. Это было необходимо, потому что Дидона умирала не естественной смертью, а убив себя в порыве отчаяния. И Прозерпина не срезала еще золотистый локон с ее головы и не отправила в подземный мир...» [8, с. 471].

³ «Но мне было интересно, неужели Дидона была блондинкой; во всей этой истории она казалась мне брюнеткой» [8, с. 471].

⁴ «Долгожданная зима пришла в канун Нового года – ударил мороз, а назавтра повалил снег. За окном мело и мело – сугроб за сугробом...» [8, с. 296].

⁵ «Помнится в тот день снег падал большими пушистыми мокрыми хлопьями... я глянула в окно: каштан стоял весь белый...» [8, с. 404].

1. Белый цвет употребляется как символ пустоты, холода, невинности, тайны, как цвет жертвоприношений.
2. Связывает все части произведения в единое целое.
3. Акцентирует внимание на отдельных эпизодах, указывая либо на их значимость, либо на истинный смысл.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Базыма, Б. А.* Цвет и психика / Б. А. Базыма. [Электронный ресурс] – 2001. – Режим доступа: <http://www.psyfactor.org/lib/colorpsy.htm>. – Дата доступа: 12.02.2007.
2. *Бутырчик, Г. М.* «Сляпы забойца» М. Этвуд: проблема жанру / Г. М. Бутырчик // Актуальне проблеми изучения англоязычных літератур. Women in Literature. Вып. 3. Междунар. сб. науч. ст. Ред. А. М. Бутырчик, Н. С. Поваляева и др.. – Минск: РИВШ, 2004. – С. 124–135.
3. *Воронцова, М. Ю.* Своєрідність романістики Маргарет Єтвуд: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / М. Ю. Воронцова; Дніпропетровський національний ун-т. – Д., 2005. – 21 с.
4. *Макей, Н. А.* Мастацкае бачанне рэчаіснасці ў творах Маргарэт Этвуд / Н. А. Макей // Веснік ГрДУ. Серыя 3, Філалогія. Педагогіка. – 2006. – № 4(43). – С. 56 – 60.
5. *Макей, Н. А.* Суб'ектныя адносіны да мовы ў творах Маргарэт Этвуд / Н. А. Макей // Беларускае літаратуразнаўства: навук.-метаад. альманах / рэд. рада: гал. рэд. Л. Дз. Сінькова [і інш.]. – Мінск: РИВШ, 2006. – С. 374 – 375.
6. *Макей, Н. А.* Творчасць Маргарэт Этвуд у кантэксце сучаснай літаратуры Канады / Н. А. Макей // Англійскі язык и англоязычные литературы: проблемы изучения и преподавания в начале XXI века: Респ. научно-практ. конфер. Сборник научных статей. – Витебск: Изд. УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2006. – С. 94 – 96.
7. *Мелвилл, Г.* Моби Дик, или Белый Кит / Г. Мелвилл / Пер. с англ. И. М. Бернштейн. – М.: Правда, 1982. – 672 с.
8. *Этвуд, М.* Слепой убийца / М. Этвуд / Пер. с англ. В. Бернацкой. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 496 с.
9. *Atwood, M.* The Blind Assassin / M. Atwood. – New York: Doubleday, 2000. – 521 pp.

В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

Анастасия Букатая, Минск

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ЭМИ ТАН «СТО ТАЙНЫХ ЧУВСТВ»

Говоря о китайской литературе (особенно древней, или той, в которой просматривается её влияние), философии и культуре, очень трудно разделить эти понятия (в критической и научной литературе они часто подгоняются под одно – менталитет китайцев). Китайская философия нераздельно связана с религией. Определённые формы религиозных верований обычно соотносятся с определёнными стратегиями адаптации в мире, социуме. Говоря условно, для стран Дальнего Востока характерны три основные религиозно-философские мысли: конфуцианство, даосизм, буддизм. В романе Эми Тан (*Amy Tan*, р. 1952) «100 тайных чувств» (*The Hundred Secret Senses*, 1995) просматривается влияние всех трёх.

Можно сказать, что Эми Тан оперирует многозначной логикой, когда нельзя ответить однозначно, ведь в восточной культуре, ориентированной на буддизм и дао, нет однозначного «да» и однозначного «нет». Согласно дзэнскому мышлению, если мы начинаем говорить, что-либо отрицать или утверждать, то весь смысл теряется. «Молчание каким-то образом должно слиться со словом. Это возможно только тогда, когда отрицание и утверждение объединяются в высшую форму утверждения. Достигнув этого, мы поймём дзэн» [5, с. 116]. Проникновение в суть вещей в момент эмоционального и интеллектуального шока необходимо для того, чтобы встряхнуть сознание, привести его в изменённое состояние, чтобы оно отошло от привычного европейского и американского рационализма с его бинарными оппозициями. Суть китайской доктрины кроется в том, что после всеобщего разделения на два, находится третье, тогда как европейцы и американцы исключают третье (третий лишний, третьего не дано). Китайская Книга Перемен (И-Цзин) вся построена на принципе триады. Единое непременно раздваивается, но переменны следуют через сочетание не двух, а трёх сил, либо две силы непременно превращаются в третью (обратный процесс) [3]. Кван рассказывает, чему она научила мисс Баннер в прошлой жизни: «Я научила её тому, как взаимодействие двух элементов приводит к образованию одного: вода и грязь образуют слякоть, вода и пар образуют чай, чужеземцы и опиум – несчастья» [6, с. 65]. Если же есть две силы, то когда одна достигает предела, то превращается в противоположность, другую силу, и из этого рождаются беды: «Если счастье переливается через край, оно неизбежно превращается в поток горьких слёз» [6, с. 83].

Оказавшись же в Китае, герои романа Саймон и Оливия попадают в другую реальность без многих условностей, их отношения освобождаются от наносного и обретают законченность. У них родилась дочь. По сюжету предполагается, что она родилась благодаря Кван. Возможно, Эми Тан и не собиралась вкладывать такой смысл, но здесь также можно усмотреть китайский принцип следования перемены через сочетание не двух, а трёх сил.

Роман написан на английском языке, но, учитывая специфику, автор не могла обойтись без китайских слов, которые изначально были даны в транскрипции пиньинь. Очевидно, переводчик¹ не был знаком с правильным прочтением транскрипции, поэтому транслитерировал некоторые слова неправильно. В основном это касается имён. В переводе главную героиню зовут Кван, но в одном слоге китайского языка не могут стоять подряд «к» и «в». Можно предположить, что по правилам чтения английского языка *Quan* было прочитано как «Кван», на самом же деле главную героиню зовут Цюань. Возможно, американцы и звали её «Кван», но в тексте очень много и других несоответствий, которые наводят на обратную мысль, тем более что автор – китаянка. Имя ещё одного из героев переведено как «Йибан Рен», Кван объясняет его имя как человек-половинка, но в китайском языке вообще нет буквы «р». На самом деле его зовут *Yiban Ren*, что читается как «Ибан (или Йибан) Жэнь». Нунуму, имя Кван в прошлой жизни, тоже передано неправильно: «**Ну**² значит “девушка”, **нуму** – “смотреть пронзающим, как кинжал, взглядом”». Нунуму – девушка с пронзающим взглядом» [6, с. 44]. Её звали *Nüniti*, что читается как «Нюнуму (или Нюйнуму)».

В зависимости от языка представители разных языковых групп имеют разные картины мира. В одном из эпизодов Кван показывает Оливии на горы и говорит, что они похожи на двух драконов, но Оливия сначала этого не видит. «Сощурься, – командует она, – выброси из головы американские представления. Думай по-китайски. Чтобы твой разум был словно во сне» [6, с. 347]. Таким образом, автор даёт понять, что, думая на языке, можно постигнуть его реалии и культуру. В детстве Оливия жила в одной комнате с Кван, а последней нравилось посреди ночи распахнуть занавески и при свете луны без умолку болтать по-китайски. Оливия делала вид, что спит, а Кван всё время разговаривала, а если засыпала и просыпалась, то та ещё «бубнила». «Так я стала единственной в нашей семье, кто выучил китайский. Кван буквально заразила меня этим языком. Он, наверное, **проникал мне под кожу**, пока я спала. Она заморочила мне голову своими китайскими секретами, которые постепенно **меняли моё представление о жизни**» [6, с. 19]. Обратим внимание на выделенные словосочетания. Автор говорит о том, что язык может, во-

¹ На русский язык роман перевел А. Патрикеев.

² Здесь и далее курсив автора статьи – А. Б.

первых, откладываться через подсознание, а не наоборот (идти от осознанного к неосознанному) и, во-вторых, менять картину мира. Таким образом, на протяжении всего романа мы видим, как образ Оливии всё больше обретает китайские черты. Кван также не избегает влияния языковой среды, но её самоопределение не вызывает сомнений. Вот что она говорит, когда собирается рассказать Оливии очередную историю из прошлой жизни: «Я расскажу тебе об этом на Мандарине. Так мне будет легче вспомнить. Потому что когда это случилось, я не говорила по-английски. Я тогда и на Мандарине не говорила, только на Хакка и чуть-чуть на диалекте Гуанчжоу, изъясняясь на Мандарине, я могу думать как китаянка. Если что-то будет непонятно, обязательно спроси меня, я попытаюсь подобрать английское слово» [6, с. 415].

В романе игра слов занимает очень важное место. Китайский язык богат омонимами, синонимами, совпадениями слов. В словаре можно найти около шестидесяти слов, которые читаются как *yí* [4]. «Китайские слова такие многозначные, всё зависит от того, что в твоём сердце» [6, с. 41]. Все слоги в китайском языке имеют значение, и эту схему Кван применяет иногда к английскому языку. Имя нового любовника матери Оливии она произносит не «Хайме Хофре», а «Аймэй Хопфре» (*I may hop free* – «я могу скакать беспечно»), точно определяя его характер. Китайцы придают огромное значение именам, большее, чем фамилиям. В нашей традиции имеется определённое количество имён и почти неограниченное число фамилий, в китайской – наоборот: есть список наиболее часто встречающихся фамилий (их сто), который в обязательном порядке учат в начальной школе как стихотворение, а имена придумывают при рождении, обычно это имена нарицательные с положительным смыслом: Цюнь (*qun*), что значит «множество, народ, группа», Синьёе (*xinyue*), что значит «молодая луна, молодой (новый) месяц, новолуние». Иностранные имена они часто тоже «подгоняют» под китайское произношение, и тогда такие имена неизбежно обретают смысл: «Миссис Аминь шагала в центр комнаты, за ней следовала миссионерка по имени Лэшер, как *лаошу* – мышка, так что мы звали её мисс Мышка. Среди чужеземцев был доктор Сван, его имя звучало как *суан-ле* – слишком поздно. Ничего удивительного, что больные шарахались от него, как от чумы!» [6, с. 81]. Имя сестры Кван тоже переврала – она называет её не «Оливия», а «Либби-я». «Окончание “я” меня особенно раздражает. Это китайский эквивалент обращения “эй”, вроде “Эй, Либби, поди сюда”» [6, с. 32]. Действие в прошлой жизни Кван происходит в 1864 году. «...Да-да, теперь я уверена, это был 1864-й год, я вспомнила, этот год так странно назывался, только послушай, Либби-я, – Йи-ба-лиу-си. Мисс Баннер говорила, что это значит: “Умри, потеряв надежду”. А я сказала, нет, это значит: “Мёртвые не воскреснут, но надежда пребудет с тобою”» [6, с. 41]. В последних главах романа действие происходит в

современном Чангмиане. **Чанг** значит «песня», **миань** – «шёлковая», что-то тянущееся вечно, как нить, вместе – «нескончаемые песни» (так называется и последняя глава). Если произносить это словосочетание с другой интонацией, то **чанг** может означать «долгий», а **миань** – «сон», «долгий сон» значит смерть. Китайские слова очень многозначны, а если в языке заложено много смыслов, то и действительность приобретает большее наполнение и весомость.

Культурную ориентацию людей, форму восприятия ими окружающего мира можно определить как их мировоззрение. Мировоззрение касается фундаментальных взглядов народа относительно происхождения мира, что систематично отражается в его философии, этике, религии и науке. Не все люди придерживаются одинаковых принципов и убеждений, но обычно считается, что мировоззрение общества отражает общепринятое понимание культуры этого общества как целого. Создаётся впечатление, что авторский голос «Ста тайных чувств» доносится из двух противоположных миров, и его очень трудно однозначно отнести к какой-то одной определённой культурной традиции. Он всегда звучит либо сочетанием, либо столкновением, но никогда отдельно. И именно благодаря этому мы можем анализировать специфику китайской души, так как в сравнении она видна наиболее ярко. Оливия рассуждает: «Несмотря на то, что я постоянно общаюсь с Кван, я до сих пор не в состоянии постичь специфику китайской семьи, её движущие силы и подземные ходы, хитросплетения отношений – кто кому кем доводится, кто за что отвечает, кто виноват, всю эту чушь насчёт потери лица. Слава богу, что моя жизнь не так сложна» [6, с. 172]. Одна из важнейших характеристик психологии китайцев – это осознание «лица», чувства собственного достоинства и достоинства других. «Лицо» – это то глубоко личное, что идентифицирует душу. Ведь личное можно уловить только в личном общении. «Лицо» уникально, и поэтому в любой ситуации взаимоотношений с другими людьми нужно «сохранять лицо». В китайском языке есть выражение *diulian*, что значит «потерять лицо (репутацию); осрамиться», также это может соответствовать русскому эквиваленту «ударить лицом в грязь». «Потеря лица» равносильна гражданской смерти, ведь с такой репутацией придётся жить и дальше в окружении своего клана, друзей и врагов. Со смыслом «сохранения лица» связано и то, что китайцы склонны к безличному характеру ведения дискуссий, приветствуется «непроницаемость» и отсутствует контакт глаз.

В китайской традиции можно выделить обобщающий, единый, наивысший математический символ – число пять. Китайская культура выделяет пять элементов, пять стихий картины мироздания: *mu* – дерево, *tu* – почва, *shui* – вода, *huo* – огонь, *jīn* – металл; пять нот, на которых строится китайская музыка (пентатоника); пять костяшек в пятеричной системе китайских счётов; пять чистых цветов, соответствующих пяти стихиям: дереву – синий, огню – красный,

земле – жёлтый, металлу – белый, воде – чёрный; пять внешних телесных чувств: свет, вкус, звук, запах, осязание; пять вкусовых ощущений, соответствующих основным направлениям в китайской традиционной кухне: сладкий, кислый, горький, солёный, острый. Список можно продолжить. В романе это отражается следующим образом. Нунуму научила мисс Баннер «распознавать пять элементов, составляющих материальный мир: металл, дерево, воду, огонь, землю. <...> Я научила её распознавать пять вкусовых ощущений, благодаря которым мы помним о жизни: сладость, кислота, горечь, острота, соль» [6, с. 65]. Говоря о мировоззрении, нужно отметить, что некоторые учёные (М. Говард) выделяют мировоззрение двух видов: *примитивное* и *цивилизованное*. Их можно обозначить как *природное* и *урбанистическое* [2, с. 246]. При природном мировоззрении люди воспринимают себя тесно связанными с природой; физический мир, в котором они существуют, предстаёт живым существом. Следовательно, человек тесно связан как с людьми, так и с животным и растительным миром, с природными стихиями. Являясь частью природы, люди берут на себя ответственность за поддержание естественного порядка вещей, не собираются доминировать над природой или изменять её. Такие представления отражаются в ритуалах. Урбанистическое мировоззрение подразумевает более абстрактную природу социальных отношений. Во многом он противоположен природному мировосприятию. Он не придерживается представления о неизменности мира и рассматривает человечество не в рамках его естественного порядка, а подчёркивает его отстранённость от природы. Человеку отводится роль завоевателя.

Анализируя текст с учётом такой классификации, можно сделать вывод, что традиционное китайское мировосприятие тяготеет к первому виду, что можно доказать следующим примером: «Я научила её тому, что оживляет мир: восход и рассвет, жар и холод, жара и пыль, пыль и ветер, пыль и дождь. Я научила её слушать то, что должно быть услышанным в этом мире: ветер, гром, цокот лошадиных копыт по пыльной дороге, камешки, падающие в воду. Я научила её, каких звуков нужно опасаться: быстрых шагов в темноте, лая собак, молчания кузнечиков, треска разрываемого полотна» [6, с. 65]. Таким образом, для китайки прекрасно то, что исходит от природы, и пугает то, что предвещает приближение человека. Но нельзя однозначно сказать, что мисс Баннер или Оливия представляют себе мир в совершенно ином ключе: «Со временем я, конечно, научила мисс Баннер воспринимать мир по-китайски. Она говорила, что цикады выглядят как сухие осенние листья, хрустят как бумага, звучат как потрескивание огня, пахнут как пыль и на вкус они – как поджаренный в аду дьявол. Она их терпеть не могла, полагая, что их существование лишено всякого смысла. Так что в этих пяти отношениях она воспринимала мир совсем как

китайка» [6, с. 66]. Отличия же заключаются в следующем: «Но было ещё и шестое отношение, американское чувство значимости. Это чувство и стало причиной всех наших бед, потому что ощущения мисс Баннер рождали мнения, мнения – выводы, а эти выводы зачастую не совпадали с моими» [6, с. 66]. Однажды мисс Баннер сказала Нунуму, что ей хочется узнать побольше слов, чтобы говорить о том, что творится в её душе: «Мы видели, как двое отчаянно спорили. Злоба, сказала я. Мы видели, как женщина возлагает пищу на алтарь. Почтение, сказала я. Мы видели вора с головою в деревянном ящике. Позор, сказала я. Мы видели девушку у реки, раскидывающую старенькую дырявую сеть на мелководье. Надежда, сказала я. Мисс Баннер показала мне человека, пытающегося протиснуться через узкий проход с толстым бочонком. Надежда, сказала она. Но для меня это была не надежда, а глупость, рис для ума. И я спросила себя, что же на самом деле видела мисс Баннер, когда я называла ей все эти чувства? Неужели чувства чужеземцев так непохожи на наши? И правда ли то, что наши надежды кажутся им глупыми?» [6, с. 66]. Известно, что в китайской культуре преобладает не Я, а МЫ, личность не выделяет себя из массы и почти всегда действует либо от имени сообщества, либо в его интересах. Напротив, культура Запада ставит личность на первое место. И здесь уже действия могут быть если и во благо других, но от своего имени и по личной инициативе (необходимо сразу оговориться, что такое объяснение схематично). Из этого можно сделать вывод, что западная и китайская культуры различным образом определяют простые человеческие чувства. В этом отражается соединение в китайской традиции инь и ян. Инь ответственно за тело, а ян – за сознание. Определение же чувств соединяет в себе не только инстинкты тела, но ещё ум и сердце. Ум – это интеллектуальное сознание, открытие новых мыслей, рациональное постижение мира. Сердце – это эмоциональное познание. В сердце же находится и такая функция сознания как совесть, «инстинкт правды». Ум и сердце составляют единство сознания. Такое культурное представление как сознательно, так и бессознательно проявляется как на коллективном, так и на индивидуальном уровнях. Это же мы видим и в романе.

Одной из определяющих составляющих в мировоззрении является вера. Кван верит искренне, Оливия же верит потому, что верит большинство, для неё «молиться – значит говорить приятные вещи, которые другие хотят услышать» [6, с. 14]. В религиозных представлениях Запада и Китая есть определённая одинаковая схема жизненного цикла: рождение, взросление, старость, смерть. Но сам цикл разные народы делят и трактуют по-своему. Даже смерть в разных обществах воспринимается неодинаково. Иудейско-христианская традиция рассматривает её следующим образом: считается, что смерть приводит к вечному существованию в бестелесном духовном состоянии. У индусов же и китайцев смерть только завершает один из жизненных циклов, а потом душа

умершего неизбежно возрождается в новом теле. Кван общается с двумя мирами: миром живых и миром мёртвых (Йинь). Последний её несколько не пугает: «Живые всегда больше неприятностей, чем мертвецы, живые надоедают тебе, потому что злые. Мёртвые надоедают, только если печальные, потерянные, смущённые...» [6, с. 156]. В этих словах звучат традиционные китайские представления – Кван уверена, что в условиях американской действительности применимы законы китайской культуры, магии, и со всей серьёзностью объясняет сестре, как бороться с призраками в их новой квартире. Можно ловить их в большой кувшин для масла. Но, видя мрачное лицо Оливии, Кван адаптирует этот способ: можно поймать их с помощью пакета из какого-нибудь дорогого магазина: «Да-да, Тиффани! Они давать тебе синий пакет, цвета небес. Американский призрак любит небеса, такие красивые облака...» [6, с. 157].

Очень важный эпизод для характеристики китайской половины авторского Я – объяснение Кван причин, по которым можно попасть в Мир Йинь, а также кто туда попадает: «Много людей. Не только китайцы, но и люди с большими сожалениями. Или люди, которые думать, что они упустить шанс, или скучать без жена, муж, дети, сестра...» [6, с. 128]. Китайская традиция предполагает реинкарнацию: «Если ты не очень привередничать, то быстро вернуться, сорок девять дней. Хочешь что-то особенное – родиться тогда-то, жениться на том-то, придётся долго ждать. Как большой аэропорт, можно лететь много-много мест. Но если хочешь первый класс, место у окна, беспосадочный рейс, скидка <...>. Может быть задержка. По крайней мере, на сто лет» [6, с. 128]. В этих словах Кван на традиционные представления накладывается современная прагматичная реальность, здесь звучат обе половинки авторского голоса. В объяснениях Кван также запечатлелось и китайское представление о семье. Семья – это образец правильного поведения, основа китайского общества. Приоритет большой семьи и клана над личностью запечатлён в китайских именах, где фамильный иероглиф предшествует имени. Все дети должны почитать родителей и уважать старших. Наихудшее наказание для китайцев – не иметь потомства, то есть быть лишённым родительского почитания. Многие хотят стать китайцами «ещё потому что китайская семья очень дружная, а друзья очень преданные. У тебя китайская семья или друг в одной жизни – останутся с тобой ещё на десять тысяч жизней, очень удобно. Вот почему сейчас так много китайцев» [6, с. 129]. Кван таким же образом объясняет и многочисленность индусов.

Мировоззрение определённого народа объединяет и ценности его представителей – эмоционально окрашенные представления о том, что желательно, а что нет, что правильно или неправильно. Конечно, в рамках любого общества существует вариативность, но в большинстве культур можно выделить целую систему основных ценностей, которая служит фундаментом

социального поведения и целей, к которым стремятся люди. Таким стержнем может служить преданность долгу и почитание родителей у китайцев. Заранее имея представление о ценностях, можно идентифицировать личность, а в нашем случае – героев. Кроме рассмотренного выше, необходимо обратить внимание на некоторые детали и эпизоды, которые в целом не влияют на развитие сюжета, но очень ярко окрашивают характеры. После лечения электрошоком Кван не может носить часы, не может слушать плеер, не может подходить близко к телевизору, потому что её присутствие странным образом вызывает помехи в электромагнитных приборах: «Она не может носить часы. Как-то раз выиграла пару электронных часов в лотерею, но как только нацепила их, цифры начали мигать, словно фрукты на табло “однорукого бандита”. Через два часа они остановились. “А у меня джекпот, – с гордостью объявила Кван, – восемь-восемь-восемь-восемь-восемь. Хорошие цифры, плохие часы”» [6, с. 27]. Для рассказчика Оливии воплощением удачи служит игровой автомат, а для китайки Кван – цифра «восемь». Китайцы считают хорошими цифрами 6, 8, 9. Шестёрка обозначает успех, благоприятствование, восьмёрка – богатство, а девятка – долголетие, что основано на звуковой синонимии.

Китайская культура пропитана множеством смыслов. Неудивительно, что пробыв в Чангмиане несколько дней, Саймон подпадает под благотворное влияние неспешной, рассчитанной жизни этой деревушки, практически отрезанной от цивилизации. Он считает, что этим людям в чём-то повезло: «Ну... Маленькая община, семейные традиции, связывающие поколения, во главу угла поставлены основные жизненные ценности. Тебе нужен дом? Твои друзья помогут тебе сляпать несколько кирпичей. И никакой тебе волокиты с правами на кредит. Рождение и смерть, любовь и детишки, еда и сон, дом с видом – что ещё человеку нужно?» [6, с. 372]. Саймон считает, что «это **жизнь**».

Несмотря ни на что, китайка Кван сохранила свой культурный колорит в условиях чужой действительности, американка же Оливия стала испытывать перемены, ещё не съездив в Китай. Это говорит о самобытности и устойчивости одной из древнейших мировых культур.

Национальный образ мира, национальная целостность проявляется как некое своеобразное единство национальной природы, психики, склада мышления [1]. Расшифровать составляющие национальной культуры каждого народа можно с помощью натурфилософского, символического языка (например, соотношение стихий воды, воздуха, земли, огня в разных культурах). Это раскрывает истинную сущность каждого явления и применимо к анализу национальных литератур.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Гачев, Г.* Национальный Космо-Психо-Логос / Г. Гачев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.niworld.ru/Statei/gachev/gachev_kosmos_3.htm. – Дата доступа: 12.10.2007.
2. *Говард, М.* Сучасная культурная антрапалогія / М. Говард. – Мн.: НВК «Тэхналогія», Беларускі Фонд Сораса, 1995.
3. И-цзин. – М.: ЭКСМО, 2002. – 560 с.
4. *Котов, А. В.* Новый китайско-русский словарь / А. В. Котов. – М.: Русский язык медиа, 2004. – 605 с.
5. *Руднев, В.* Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 2003. – 608 с.
6. *Тан, Эми.* Сто тайных чувств / Эми Тан; пер. А. Патрикеева. - М.: Б. С. Г. – ПРЕСС, 2003. – 458 с.

НАРОДНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗОРЫ НИЛ ХЁРСТОН (на примере коротких рассказов)

Настоящая статья написана по материалам коротких рассказов афроамериканской писательницы З. Н. Хёрстон «Пот»¹ (*Sweat*, 1926), «Шесть позолоченных монет» (*Gilded Six Bits*, 1933), «Спанк» (*Spunk*, 1925). Статья посвящена выявлению народных мотивов в перечисленных выше рассказах.

Зора Нил Хёрстон (*Zora Neal Hurston*, 1891 – 1960) – одна из самых выдающихся фигур Гарлемского Ренессанса. Она пробовала себя в различных жанрах художественной и документальной литературы; среди ее произведений короткие рассказы, романы, автобиография, пьесы, стихотворения, статьи и публикации в прессе, рецензии, критические статьи. Также она осуществила ряд музыкальных постановок.

Стоит особо отметить ее антропологическую деятельность. З. Н. Хёрстон собирала африканский фольклор во Флориде, совершила поездку на Гаити, целью которой были этнографические исследования, собрала уникальный материал по Вуду. В 1935 году вышел её фольклорный сборник «Мулы и люди» (*Mules and Men*, 1935), где отражены традиции и обычаи жителей Флориды, места, где она родилась. В 1938 году свет увидело её исследование магии Вуду Карибских островов. Травелог² получил название «Скажи моей лошади» (*Tell My Horse*, 1938). Это название представляет собой фразу, используемую в ритуалах Вуду. В своём монументальном труде «Вуду на Гаити» (*Voodoo in Haiti*, 1972) Альфред Метро (*Alfred Metraux*) поясняет, что когда человеком овладевал дух Вуду, человек начинал брыкаться и вести себя, как лошадь, так как дух становился его наездником. С духом можно общаться только через медиума, отсюда слова «скажи моей лошади» [10, с. 122].

Значимым является тот факт, что учителем З. Н. Хёрстон был отец современной антропологии Франц Боас. Его влияние на творчество афроамериканской писательницы нельзя переоценить. Им написано предисловие к «Мулам и людям», где он подчеркивает «исключительный вклад работы мисс Хёрстон, правдиво раскрывающий духовный мир афро-американцев» [7]. Также он сыграл важную роль в публикации текста, помогая структурировать текст, способствуя развитию идей у З. Хёрстон относительно расы и культуры.

¹ Здесь и далее перевод с английского языка автора статьи – О. Х.

² Травелог (англ. *travelogue* - повествование или лекция о путешествии, зачастую сопровождаемые иллюстрациями и географическими картами; от *travel* - путешествие, описание путешествия) – уходящий своими корнями в античность и крайне популярный в средние века жанр повествований о путешествиях или паломничествах.

З. Н. Хёрстон известна как писательница, широко использовавшая устные африканские народные традиции в своих произведениях. Яркими примерами этого могут выступать такие её работы как «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), «Мулы и люди», «Пыльные следы на дороге» (*Dust Tracks on a Road*, 1942), «Пот», «Шесть позолоченных монет» и некоторые другие. Чтобы понимать, что из народного творчества было привнесено в ее произведения, нужно знать, что собой представляют традиции африканского фольклора.

Устное народное творчество является процессом рассказывания какой-либо истории, процесс в котором рассказчик применяет все свои творческие способности. Фольклорная история может быть рассмотрена как история с темой, которая востребована и интересна данному сообществу. Тема любого повествования имеет одну из следующих целей: развлекать, поучать или образовывать единое целое из определенной группы людей – и выполняет функции: объяснять различные феномены, такие как мироздание, иные необъяснимые разумом в силу различных причин явления, объединять людей общими связями, обучать истории конкретного народа, культурным нормам, законам, обычаям и традициям. Вера в то, что в жизни все взаимосвязано, позволяло сказке проходить через всю жизнь как отдельно взятого человека, так и целых поколений. Результатом такого тесного взаимодействия фольклора и общества является полное принятие любых действующих героев: животные, растения, природные явления, любые окружающие предметы являются такой же неотъемлемой частью жизненного процесса и рассказа, как и сами люди. Однако устное народное творчество объединяет людей не только благодаря самому рассказу, объединяющим звеном служит и процесс рассказывания – в нём участвуют руки, ноги, глаза, голос рассказчика. И рассказ, и рассказчик отдают часть себя слушающему сообществу, сохраняя, таким образом, культуру, укрепляя целостность и единство всего народа.

Устные истории Африки, Америки и Карибских островов имеют глубокие корни и являются не только способом общения между поколениями, внутри идентичных возрастных групп, но и способом жизни отдельно взятого человека. Устные истории афро-американцев имеют африканские корни, так как являются историями переселенных африканцев, чья родная культура сохранилась усилиями их памяти. Храня в памяти свою культуру, вдали от дома они создавали новую. Передаваясь из поколения в поколение, рассказ стал способом выжить и символом надежды. Рассказ для афро-американца это история «выживания, общения, <...> щит от кнута, утешение в страданиях и надежда на лучшие времена» [2].

Зора Хёрстон трепетно относилась к воспоминаниям своего детства, к воспоминаниям о жизни людей в маленьком городке, которые в свободное от

работы время собирались вместе и делились историями; каждый рассказчик старался рассказать свою историю лучше всех остальных. Эти воспоминания были частью ее самой, это то, что она привезла, приехав в Нью-Йорк. По словам одного из биографов З. Н. Хёрстон Роберта Хемениуэя «Хёрстон была занята распространением фольклора Итонвиля¹ во время Гарлемского Ренессанса более широкой аудитории» [4, с. 79].

Будучи неотделимой частью жизни Зоры Н. Хёрстон, фольклор совершенно естественно стал неотделимой частью ее работ. Пишет ли она о своей собственной жизни, пишет ли она короткие рассказы, или эссе, ее письму всегда присущ элемент устного народного творчества. В своих произведениях З. Н. Хёрстон передает сущность африканского народного векового опыта, утверждает красоту и величие своего народа. Она понимает, что в ее время происходит формирование новой, афро-американской, культуры. Она знает, «что ее народ создает искусство, которое не нуждается в разрешении и одобрении культуры утвердить свою красоту» [4, с. 54].

В устном народном творчестве афро-американцев есть три преобладающих элемента, на которых стоит повествование. Это описание окружающей обстановки, образы животных и язык повествования. В данной статье на примере коротких рассказов Зоры Нил Хёрстон «Шесть позолоченных монет», «Пот», «Спанк» мы продемонстрируем наличие трёх упомянутых выше элементов.

В рассказах «Пот» и «Спанк» окружающая обстановка представлена, в первую очередь, крыльцом магазина, где собираются потолковать, пообщаться и рассказать свою историю люди, живущие в том или ином местечке. Это место является концентрации народной мудрости, здесь принимаются важные решения, времена и нравы проходят через уста толкующих людей. Здесь однажды рассказанная история приобретает новые черты, передаваясь из уст в уста. Люди жуют стебель сахарного тростника или сплевывают семечки арбуза, лениво потягивают холодный, как лёд, шипучий напиток и делятся друг с другом вопиюще преувеличенной правдой или неправдой. Эти встречи и собрания так естественны, как природный круговорот. Не говорить о них, не привносить их в истории значило бы забыть месторождение афро-американского фольклорного рассказа.

Переоценить значение толкующих людей невозможно. В нестерпимо жаркий день конца июля толпа мужчин, что собрались на крыльце Джо Кларка, принимает решение наказать Сайкса, мужа Дели, за то, что он постоянно бьет её и плохо с ней обращается. По мнению старика Андерсона, Сайкс «слишком

¹ Итонвилль, штат Флорида – первый зарегистрированный город-сообщество в Соединенных Штатах Америки с афро-американским населением.

высоко задёр нос, и они просто обязаны убить его»¹ [9]. И сразу же следует одобряющее хрюканье. Именно здесь, на народном собрании, вырабатываются моральные принципы этого сообщества, определяется, что хорошо, а что осуждаемо и подлежит наказанию. Народное собрание само создает свои законы, и само же приводит их в исполнение либо отменяет их и создает другие.

Это же народное собрание рождает своих героев, смеётся над слабаками и даёт им нелестные прозвища. Джо Кэнти называют трусом и слабаком, потому что он слишком застенчив, чтобы драться за свою жену Лену с великаном Спанком Бэнксом. И, конечно же, все наперебой восхищаются смелостью Спанка Бэнкса. Он в равной степени отважно управляет лесопилкой и гуляет вразвалочку с чужой женой. И это делает его неоспоримым героем в глазах мужской толпы, что собирается поболтать в магазинчике за стаканчиком газировки. Но мнение толкующей толпы изменчиво. И после того, как Джо Кэнти отважился драться со Спанком Бэнксом, вооружившись лезвием бритвы, и был убит Спанком, и после того, как дух Джо в образе черной рыси вернулся отомстить Спанку, один за другим толкующие стали видеть в Джо нового героя, бесстрашного и бессмертного. Так родилась ещё одна история об одном отважном «джо», которая менялась, передаваясь от одного рассказчика и его внимательной толпы другим слушателям.

Животные представляют собой особый тип персонажей в рассказах З. Н. Хёрстон. Некоторые животные являются и африканскими и христианскими символами одновременно. В рассказах З. Н. Хёрстон происходит переплетение культурных символов, что не приводит к конфликту, но делает прочтение её творчества более разноплановым.

Черная рысь в рассказе «Спанк» выступает символом отмщения. В христианстве она олицетворяет бдительность Христа. Некоторые мифы и сказки рисуют рысь настолько храброй, что она одна осмеливается нападать на медведя, только вставшего из берлоги. Также считалось, что рысь способна видеть через стену. Всеми этими способностями и качествами наделена черная рысь, в которой герои маленького городка Итонвиля увидели дух Джо, обманутого мужа, нечестно убитого любовником своей жены. В первую же ночь, как только жена Джо Лена и Спанк, её любовник, вошли вместе в дом, где жили Джо с Леной, черная рысь приходит к дому, ходит кругами у стен и воет. Когда же Спанк берет ружье и выходит на крыльцо, чтобы убить её, рысь стоит, не двигаясь, смотрит в глаза Спанку и воет на него. А в конце рассказа Спанк падает на повозку рядом с пилой, которая вонзается в его тело. Умирающий, истекающий кровью Спанк говорит, что видел дух Джо, вернувшийся из ада, и что это Джо толкнул его в спину. В начале рассказа Джо вызвал Спанка на дуэль,

¹ «He done got too biggety to live an' we oughter kill 'im» [9].

будучи вооруженный только одним лезвием бритвы, а сейчас более мощное лезвие стало орудием его мести.

Образ рыси присутствует и у Данте. И сопоставив дантовскую рысь и рысь из рассказа «Спанк» мы видим, как последняя приобретает дополнительные смыслы.

На пути героя Данте, который устремляется прочь из ужасного сумрачного леса, возникают три страшных зверя: рысь, лев и волчица.

*И вот, внизу крутого косогора,
Проворная и вьющаяся рысь,
Вся в ярких пятнах пестрого узора... [1, с. 19]*

Каждый из зверей символизирует определенный порок. Рысь олицетворяет иллюзорность земных радостей, сладострастие и обман. Спанк и Лена придаются сладострастию, разрушив семейные узы. Вначале такой поступок кажется смелым не только Лене и её любовнику. «But that's one thing Ah likes about Spunk Banks, he ain't skeered of nothin'on God's green footstool, nothin'!» говорит один из персонажей рассказа [8]. Но время спустя, черная рысь является, чтобы помочь Спанку упасть в его же яму [3].

Змей – символ древний и широко распространенный. Он представлен практически во всех мифологиях и большинстве религий. В библейской мифологии легенда гласит, что змей соблазнил Еву съесть яблоко, и тем самым лишил первых людей вечной жизни в райском саду. С христианской точки зрения змей является сатаной и убийцей. В африканской мифологии змей также рассматривается как дьявол, или соблазн, или грех. Но для афро-американцев не только мифология играет решающую роль в представлении о змее. Жизнь африканцев-рабов была тесно связана с природой, и несмотря на то, что змей символизировал плодородие и мужскую силу, он также был страшным символом смерти из-за его способности убивать.

В рассказе «Пот» в образе змея выступает главный герой Сайкс, муж Делии. Этот образ воплощает зло и порок. Сайкс использует кнут, имеющий схожесть со змеёй, чтобы напугать Делию. Затем приносит настоящую змею к дверям их дома. Эти примеры могут рассматриваться, как намек на библейскую историю Адама и Евы, где сатана принимал образ змея.

Среди афро-американцев есть такая поговорка: «Копая яму, выкопай лучше две, а капкан, который ты там установишь, может оказаться для тебя»¹. З. Хёрстон хорошо знала сильную веру в предрассудки и предубеждения афро-американцев. Так и произошло с Сайксом. Он принес змею в дом, чтобы та убила Делию, а вышло наоборот. Змея укусила Сайкса, что привело к его страшной мучительной смерти. Сайкс, как и некогда Адам, низвержен

¹ «Dig one ditch, you better dig two, trap you set may be for you» [3].

собственным грехом. В свои последние мгновения он ползает как змей, обреченный на смерть своей греховностью.

Не менее важным элементом, чем окружающая обстановка и животные-символы, животные-образы, является ритм языка повествования. Например, в рассказе «Шесть позолоченных монет». Джо и Мисси Мэй говорят на южно-африканском диалекте английского языка: «Lemme git dat paper sack out yo' pocket. Ah bet its candy kisses» [5, с. 209]. Если бы эти же предложения были представлены на стандартном английском языке, они прозвучали бы так: «Let me get that paper sack out of your pocket. I'll bet it is candy kisses». Как видно из вышеприведенного примера, ритм языка и самих предложений сильно изменяется. З. Н. Хёрстон используя диалектическую речь, сохраняет особый ритм повествования. Но диалектическая речь несет в себе и дополнительный смысл слушателю. В афро-американской культуре «ain't» намного сильнее выражает отрицание, чем просто «isn't» или «am not». «Ah ain't blind. You makin' feet for shoes» [5, с. 217]. Выражение «I am not blind» вместо «Ah ain't blind» не передавало бы тех эмоций, с которыми Джо говорит эту фразу.

Грамматические ошибки, сокращения, множественные отрицания в односложном предложении и произношение слов на свой, особый манер афро-американского диалекта создают особый ритм всего повествования. Читатель на время чтения забывает о сложном стандарте классического английского языка и окунается в атмосферу маленького афро-американского города. «It musta been a h'ant cause ain't nobody never seen no black bob-cat», говорит Уолтер, один из героев рассказа «Спанк» [8]. Предложение перенасыщено отрицательными частицами и словами, что необходимо автору, чтобы подчеркнуть, как сильно говорящий не верит в «черную рысь» и как сильно он хочет показать это слушающим его людям.

Передавая устные рассказы своего народа, Зора Нил Хёрстон записывает их на языке народа, сохраняя через время тот колорит и особенности, которые придают уникальность афро-американской культуре. В рассказы она включает помимо главных действующих лиц, не менее важных персонажей: солнце и скамейку возле местной торговой лавки, особую мелодию языка и народ, жующий тростниковую ветку и толкующий о том о сём, колесо Времени и черную рысь. Эти персонажи близки и понятны афро-американцем, так как составляют единую неразрывную цепь с человеком на протяжении многих веков.

Рассмотрев следующие рассказы Зоры Нил Хёрстон «Пот», «Шесть позолоченных монет», «Спанк» мы пришли к выводу, что они содержат основные преобладающие элементы фольклорных сказаний: описание окружающей среды, создающее опорный фон рассказа, его начало и завершение, образы символических животных и особый ритм речи персонажей.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Данте, А.* Новая жизнь. Божественная комедия / Алигьери Данте. – М.: Аст, 2004.
2. *Baum, R.* The Shape of Hurton's Fiction. / Rosalie Murphy Baum. – Orlando: U of Central Florida P, 1991. – 94 – 109 pp.
3. *Bethel, F.* «...Bethel Is Rich...» / Felix Bethel [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.jonesbahamas.com/?c=127&a=8254#comment>. – Date of access: 08.10.2007.
4. *Hemenway, R.* Zora Neale Hurston: A Literary Biography. / Robert Hemenway. – Illinois: University of Illinois Press, 1980. – 408 pp.
5. *Hurston, Z.* The Gilded Six-Bits / Zora Neale Hurston . – Minneapolis: Redpath Press, 1986.
6. *Hurston, Z.* Mules and Men / Zora Neale Hurston. – Bloomington: Indiana University Press, 1978.
7. *Hurston, Z.* Mules and Men / Zora Neale Hurston // Preface by Franz Boas. – Harper Collins Publications, 1990. – Preface. – P. XIII – XV.
8. *Hurston, Z.* Spunk: The Selected Stories of Zora Neale Hurston / Zora Neale Hurston. – Cal.: Turtle Island Foundation, 1985.
9. *Hurston, Z.* Sweat / Zora Neale Hurston. – N. J.: Rutgers University Press, 1997.
10. *Metraux, A.* Voodoo in Haiti. / Alfred Metraux. – NY: Random House, 1996.

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ЗОРЫ ХЕРСТОН «ИХ ГЛАЗА ВИДЕЛИ БОГА»

Зора Нил Херстон (*Zora Neale Hurston*, 1891 – 1960) – афро-американская писательница, антрополог, фольклорист. З. Херстон является автором романов «Тыквенное вино Джона» (*Jonah's Gourd Vine*, 1934), «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), «Моисей, человек горы» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939), «Серафим на Сувэйни» (*Seraph on the Suwanee*, 1948), а также автобиографии «Следы пыли на дороге» (*Dust Tracks on a Road*, 1942) и двух сборников антропологических исследований «Мулы и Люди» (*Mules and Men*, 1935) и «Скажи моей лошади» (*Tell my Horse*, 1938). Роман «Их глаза видели Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937) является одним из первых в ряду шедевров афро-американской женской литературы, принадлежащих перу таких писательниц как Элис Уокер (*Alice Walker*), Тони Моррисон (*Tony Morrison*), Глория Нейлор (*Gloria Naylor*) и многих других. Книга была опубликована в 1937 году и сразу же стала объектом широкого внимания со стороны читателей и критиков. Этот роман по сей день считается одним из самых значимых произведений афро-американской литературы, так как он является уникальным «ключом» к пониманию культурного наследия и истории афро-американского народа.

Цель данной работы – выявить библейские аллюзии и их функции в романе Зоры Нил Херстон «Их глаза видели Бога».

В своем романе Зора Херстон демонстрирует уникальное видение мира, основанное на синтезе народных поверий афро-американского населения США и Карибских островов и библейской мифологии. Основываясь на исследованиях в области афро-американского фольклора, Зора Херстон демонстрирует представление о Боге, которое во многом отличается от понимания этого образа в иудейско-христианской традиции. В тексте романа автор использует аллюзии на библейские образы в необычной трактовке, что придает произведению неповторимый колорит.

Роман открывается сценой возвращения главной героини Джени Крофорд (*Janie Crawford*) в родной город Итонвилл (*Eatonville*). В дом Джени приходит ее лучшая подруга Феобай Уотсон (*Pheoby Watson*), которая проявляет искренний интерес к тому, как складывалась судьба Джени за время ее долгого отсутствия. Рассказ Джени о своей жизни составляет основное содержание романа З. Херстон. Но прежде чем начать свою историю, Джени просит подругу подождать, прежде чем она «омоет ноги». Это своего рода дань уважения родной земле, традиционный ритуал путника, который вернулся домой после

долгих странствий. Джени говорит: «Lemme (*let me*) scrub mah (*my*) feet»¹ [2, с. 15], что означает «Позволь мне омыть (очистить) мои ноги»². Этот фрагмент является аллюзией на библейский образ Святой земли (земли обетованной), ступить на которую можно, лишь сняв обувь и омыв ноги³.

- «И принесут немного воды, и *омоют* ноги ваши; и отдохните под сим древом» (Быт. 18:4);
- «И сказал: государи мои! зайдите в дом раба вашего, и ночуйте, и *умойте* ноги ваши, и встанете поутру и пойдете в путь свой» (Быт. 19:2);
- «И даст тебе благословение Авраама, тебе и потомству твоему с тобою, чтобы тебе наследовать *землю странствования* твоего, которую Бог дал Аврааму» (Быт. 28:4);
- «И сказал Бог: не подходи сюда; *сними обувь твою с ног твоих*; ибо место, на котором ты стоишь, есть *земля святая*» (Исх. 3:5);
- «И сказал ему Господь: *сними обувь с ног твоих*, ибо место, на котором ты стоишь, есть *земля святая*» (Деян. 7:33).

Образ грушевого дерева (*pear tree*, [2, с. 23]) у З. Херстон символизирует гармонию природы. Рассказ Джени начинается с эпизода, когда она, будучи молодой и неопытной девушкой, была вдохновлена красотой дерева. Оно как бы вселило в нее чувство жажды жизни, необходимости все познать и почувствовать. Именно под грушевым деревом произошел первый поцелуй главной героини, здесь она вступила во взрослую жизнь. Так, символ грушевого дерева является аллюзией на библейские древо познания и древо жизни, он заимствует библейские смыслы: грушевое дерево прекрасное, цветущее, гармоничное, как и древо жизни; но в то же время, оно является источником запретных желаний, сомнений, тяги к познанию, как древо познания.

- «И произрастил Господь Бог из земли всякое древо, приятное на вид и хорошее для пищи, и *древо жизни* посреди рая, и *древо познания* добра и зла» (Быт. 2:9);
- «А от *древа познания* добра и зла, не ешь от него; ибо в день, в который ты вкусишь от него смертью умрешь» (Быт. 2:17);
- «И сказала жена змею: плоды с *древ* мы можем есть» (Быт. 3:2);
- «Плод праведника – *древо жизни*, и мудрый привлекает души» (Прит. 11:30);
- «Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на *древо жизни* и войти в город воротами» (Откр. 22:14).

Единственным наставником и близким человеком Джени, до первого замужества, была ее бабушка – Нэни (*Nanny Crawford*). Она заменила главной

¹Зора Херстон использует фонетическую орфографию устного диалекта, который использовался выходцами с африканского континента и Карибских островов, населявших Юг США в первой половине XX века (*vernacular English*).

² Здесь и далее перевод с английского автора статьи.

³ Далее библейские аллюзии будут рассмотрены в том порядке, в котором они были выделены в тексте романа.

героине мать, которая оставила малышку и исчезла. В своих воспоминаниях Нэни часто сожалеет о судьбе дочери и своих напрасных усилиях помочь ей. Нэни вспоминает трудные времена, когда она тяжело и упорно работала для того, чтобы «проложить путь сквозь пустыню» для своей дочери: «...throw up a highway through de (the) wilderness for her» [2, с. 32]. Здесь З. Херстон напоминает нам о сорокадневном искушении Иисуса в пустыне, сравнивая тем самым судьбу матери Джени с постоянным искушением и поиском истины.

- «Тогда Иисус возведен был Духом в *пустыню*, для искушения от диавола» (Матф. 4:1);
- «Иисус, исполненный Духа Святаго, возвратился от Иордана и поведен был Духом в *пустыню*» (Лук. 4:1);
- «Немедленно после того Дух ведет Его в *пустыню*» (Мар. 1:12);
- «И был Он там в *пустыне* сорок дней, искушаемый сатаной, и был со зверями; и Ангелы служили Ему» (Мар. 1:13).

После переезда Джени и ее второго мужа Джо Старкса (*Joe Starks*) в Итонвилл у главной героини начинается новая жизнь. Она становится женой мэра, однако, такой статус не делает Джени счастливой. Уважение окружающих и положение в обществе не дают ей ощущения счастья и гармонии в личной жизни. Это замечают и окружающие семью Старкс люди, о чем свидетельствует эпизод, в котором ситуацию обсуждают Тони Тейлор (*Tony Taylor*) и Лайдж Мосс (*Lige Moss*). Лайдж в споре с Тони говорит, что никакие сравнения Джени и Джо с библейскими Исааком и Ревеккой еще не означают, что они любят друг друга. З. Херстон не случайно выбирает именно этих героев Ветхого Завета. Исаак и Ревекка символизируют любовь и доверие, таким образом, сравнение героев романа с ними создает ощущение контраста и подчеркивает насколько, порой, внешнее благополучие обманчиво.

Лайдж говорит: «...’thout (*thou*) you make comparison about Isaac and Rebecca at de (*the*) well, else it don’t show de (*the*) love between ‘em (*them*)»¹ [5, с. 68].

- «Вот, я стою у источника воды, и дочери жителей города выходят черпать воду»;

«И девица, которой я скажу: «наклони кувшин твой, я напьюсь», и которая скажет: «пей, я и верблюдам твоим дам пить», – вот та, которую Ты назначил рабу твоему *Исааку*; и по сему узнаю я, что ты творишь милость с господином моим»;

«Еще не перестал он говорить, и вот, вышла *Ревекка*, которая родилась от Вафуила, сына Аврамова, и кувшин ее на плече ее» (Быт. 24:13 – 15).

Джо Старкс начинает преобразовывать Итонвилл, одной из первых реформ стала электрификация городских улиц. Зажигая первый фонарь, мэр полон гордости, он произносит пафосную речь. Для того чтобы подчеркнуть

¹ «...несмотря на то, что ты сравниваешь их с Исааком и Ревеккой, это не говорит о любви между ними»

насколько всемогущим чувствует себя герой в этот момент, З. Херстон включает в его слова библейскую фразу «да будет свет», произнесенную Богом при сотворении мира. Тем самым автор характеризует внутреннее состояние героя, который ощущает себя практически Богом, великим всемогущим создателем и хозяином жизни.

Естественно, что такое уподобление себя Всевышнему характеризует героя, как человека, который переоценивает свои возможности и собственную общественную значимость: «And when Ah (*I*) touch de (*the*) match tuh (*to*) dat (*that*) lamp-wick let de (*the*) light penetrate inside of yuh (*you*), and let it shine, let it shine, let it shine»¹ [2, с. 73].

- «И сказал Бог: *да будет свет*. И стал свет» (Быт. 1:3);
- «И вот благословение, которое мы слышим от Него и возвещаем вам: Бог есть *свет*, и нет в Нем никакой тьмы» (1Иоан. 1:5);
- «Я образую *свет* и творю тьму, делаю мир и произвожу бедствия; Я, Господь, делаю все это» (Ис. 45:7);
- «Ты одеваешься *светом*, как ризою, простираешь небеса, как шатер» (Пс. 103:2);
- «ибо Он сказал, — и сделалось; Он повелел, — и явилось» (Пс. 32:9).

Брак Джени и Джо постепенно превращается в формальность. Они все меньше разговаривают друг с другом, практически не проводят время вместе и спят в разных спальнях. Описывая внутренние переживания Джени, ее состояние, автор сравнивает Джени с непорочной Девой Марией. Такая ассоциация, на первый взгляд, кажется парадоксальной, так как трудно найти общие черты между образами девственной Марии и Джени, женщины во втором браке. Однако З. Херстон не случайно использует такое сравнение. Джени настолько одинока, она так давно не была в обществе мужа, что уже практически забыла, что такое быть женщиной. В своей спальне она создает «дух, который напоминает образ непорочной Марии в церкви»: «...represent the spirit like a Virgin Mary image in a church» [2, с. 111].

- «Рождество Иисуса Христа было так: по обручении Матери Его *Марии* с Иосифом, прежде нежели сочтались они, оказалось, что Она имеет во чреве от Духа Святого» (Матф. 1:18);
- «И сказал Ей Ангел: не бойся, *Мария*, ибо ты обрела благодать у Бога» (Лук. 1:30);
- «*Мария* же сказала Ангелу, как будет это, когда Я мужа не знаю?» (Лук. 1:34);
- «Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим» (Лук. 1:35).

¹ «И когда я дотронусь фитиля этой лампы, позвольте свету проникнуть в вас, да будет свет, да будет свет, да будет свет»

Вскоре после смерти Джо в жизни Джени появляется новый мужчина по имени Ти Кейк (*Tea Cake*). Он заставляет Джени вновь почувствовать себя молодой и свободной. Ти Кейк постоянно устраивает для нее сюрпризы и обещает новые и необычные приключения. Так однажды, он предлагает Джени совершить прогулку на корабле, чем вызывает у нее огромное удивление. Джени спрашивает у Ти Кейка, как он собирается найти корабль, на что он отвечает, что «уведет его прямо из под носа у адмирала», которому придется «ходить по воде, как делал это старик Петр, пока он не заметит пропажу».

Такое упоминание Петра создает комический эффект и вызывает у читателей яркую ассоциацию, связанную с библейским сюжетом: «...he'd walk in da (the) water lak (like) old Peter befo' (before) he knowed it» [2, с. 154].

- «Петр сказал Ему в ответ: Господи! Если это Ты, повели мне придти к Тебе по воде»;

«Он же сказал: иди. И, выйдя из лодки, Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу» (Матф. 14:28–29).

Отношения Джени и Ти Кейка развивались стремительно. Несмотря на то, что это был третий брак в жизни главной героини, многое для нее было новым и неожиданным. Впервые мужчина говорит Джени о любви так искренне и поэтично. Ти Кейк предлагает ей владеть «ключом от царства», имея ввиду свое сердце. З. Херстон использует здесь аллюзию на библейские «ключи Царства Небесного», которые символизируют связь небесного и земного. Тем самым, Ти Кейк как бы говорит Джени, что связь существующая между заключена на небесах: «You got de keys to de kingdom» [2, с. 165].

- «И я говорю тебе – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не омоют ее»;

«И дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах» (Матф. 16:18–19);

- «Истинно говорю вам: что вы свяжете на земле, то будет связано на небе; и что разрешите на земле, то будет разрешено на небе» (Матф. 18:18);

- «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны» (Откр. 9:1).

Кульминационным моментом романа является сцена ненастья, которая в тексте романа обозначена словами «шторм» (*the storm*), «ураган» (*the hurricane*) и «потоп» (*the flood*). Именно здесь появляется главный мотив романа – мотив поиска Бога. Перед лицом стихии человек ощущает свою ничтожность и как никогда остро чувствует близость Создателя, который как бы смотрит на героев романа сквозь разверзнувшиеся небеса:

- «Six eyes were questioning God»¹ [2, с. 235];

¹ «Шесть глаз обращались к Богу»; английский глагол *to question* имеет широкую парадигму значений и может быть переведен также как 1) задавать вопрос; 2) допрашивать; 3) подвергать сомнению; 4) искать истину и т.д.

- «They seemed to be starring at the dark, but their eyes were watching God» [2, с. 236] – «Они, казалось, смотрели в темноту, но их глаза видели Бога»;
- «Some dead [were lying] with fighting faces and eyes flung wide open in wonder. Death had found them watching, trying to see beyond seeing» [2, с. 252] – «Некоторые мертвецы [лежали] с испуганными лицами и широко раскрытыми от удивления глазами. Смерть застала их смотрящими, пытающимися увидеть сквозь видимое».

Таким образом, З. Херстон использует библейский сюжет о всемирном потопе, когда человек был один на один с Богом, и даже небо раскрыло свою завесу, которая разделяла их – «God opened the door» [2, с. 236]:

- «и лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей» (Быт. 7:12);
- «И продолжалось на земле наводнение сорок дней, и умножилась вода, и поднялся ковчег, и он возвысился над землею» (Быт. 7:17);
- «В шестисотый год жизни Ноевой, во второй месяц, в семнадцатый день месяца, в сей день разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились» (Быт. 7:11);
- «И закрылись источники бездны окна небесные, и перестал дождь с неба» (Быт. 8:2).

Таким образом, проанализировав роман З. Херстон «Их глаза видели Бога», можно выделить десять библейских аллюзий, которые выполняют следующие функции:

1. заимствуют библейские смыслы и привносят их в текст романа;
2. проводят параллели между героями романа (Джени Крофорд и Джо Старксом) и библейскими персонажами (*Isaac, Rebecca, David, Saul's daughter (Melchola), Virgin Mary*) с целью продемонстрировать общее или контрастное между ними;
3. характеризуют внутреннее состояние героев;
4. создают комический эффект;
5. вызывают у читателей яркие ассоциации, связанные с библейскими сюжетами;
6. выполняют метатекстовую функцию¹.

ИСТОЧНИКИ:

1. Библия. Синодальный перевод [Электронный ресурс]. –Режим доступа: <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.html>. – Дата доступа: 12.11.2007.
2. Hurston, Z. N. Their Eyes Were Watching God / Z. N. Hurston. — N.Y.: Virago Press, 1986. — 298 p.

¹ Для читателя, опознавшего некоторый фрагмент текста как ссылку на другой текст (очевидно, что такого опознания может и не произойти), всегда существует альтернатива: либо продолжать чтение, считая, что этот фрагмент ничем не отличается от других фрагментов данного текста и является органичной частью его строения, либо — для более глубокого понимания текста — обратиться к некоторому тексту-источнику. То есть определить толкование опознанного фрагмента при помощи исходного текста, выступающего тем самым по отношению к данному фрагменту в метатекстовой функции.

**«Я ЭТОТ ОСТРОВ ПОЛУЧИЛ ПО ПРАВУ ОТ МАТЕРИ»:
ИНВЕРСИЯ ШЕКСПИРОВСКОГО МИРОЗДАНИЯ
В РОМАНЕ ГЛОРИИ НЕЙЛОР «МАМА ДЭЙ»**

Глория Нейлор – известная афро-американская писательница современности, автор пяти романов, каждый из которых представляет собой многослойный культурный палимпсест, диалогически соотнесенный с множеством интертекстов, репрезентирующих далеко отстоящие друг от друга культуры и традиции. Характерная черта интертекстуальной деятельности Г. Нейлор – вовлечение в диалог предшествующих ренессансных традиций (классического европейского Возрождения, «гарлемского ренессанса» и «черного» возрождения 1960-х гг.) и их «ревизионистское прочтение», осуществляемое Г. Нейлор с позиций одной из ведущих представительниц афро-американского «женского ренессанса».

Роман «Мама Дэй» (*Mama Day*, 1988) – диалог с историей, приобретшей в современной афро-американской литературе особую значимость и, по словам Ю. В. Стулова, «дающей нынешнему поколению афро-американцев возможность рассматривать собственное прошлое не только как историю страдания и разочарования, но и как источник жизненных сил» [13, с. 251]. Действительно, читая этот роман, мы оказываемся лицом к лицу с мифом и историей, наблюдаем за ритуалами, которые соединяют прошлое и настоящее, связывают неразрывными узами разные поколения. Для романа Г. Нейлор характерно присутствие множества голосов «из прошлого и будущего, живых и умерших, индивидуальных и коллективных» [14, с. 173], постоянное чередование ретроспективных и перспективных планов, сочетание реалистических деталей с фантастическими элементами и использование мифологических и сказочных мотивов.

Как и в предшествующих произведениях Г. Нейлор, в «Маме Дэй» присутствует широкое интертекстуальное поле, где особое место занимают шекспировский трагедийный и трагикомический дискурсы. Ключ к интертекстуальному прочтению «Мамы Дэй» – это, прежде всего, прочитанная заново и по-новому шекспировская «Буря», многие сюжетные линии и образы которой зеркально соотнесены с элементами нейлоровского повествования.

Если «Буря» часто воспринимается критиками как шекспировское предвосхищение набравшей мощь эпохи колониализма, его «предвидение будущего колониального предприятия» и «ожидającej африканских туземцев судьбы» [5, с. 194], то «Мама Дэй» – это возвращение в прошлое, обращение к полным противоречий страницам колониальной истории, попытка

переосмыслить и «переписать» судьбы привезенных в Новый Свет африканцев. Подвергая шекспировские сюжеты и образы многочисленным переакцентуациям и инверсиям, Г. Нейлор переносит их на собственную культурную почву, воспроизводит самобытность исторического опыта своего народа, ведет ныне живущие поколения к утерянным корням, «возвращая» им традиционные культурные ценности, корректируя и восполняя пробелы в «официальной» истории. Как и в предшествующих романах, повествование окрашено ярко выраженными женскими обертонами, поскольку именно женщины у Г. Нейлор выступают в роли главных хранительниц культурного наследия и являются хозяйками вымышленной мифопоэтической вселенной под названием Уиллоу Спрингс.

Прототипом соединившего миф и реальность крошечного южного острова-рая Уиллоу Спрингс стал затерянный в океане шекспировский сказочный остров, управляемый всемогущим магом Просперо. У У. Шекспира этот «пасторальный оазис, <...> одинокий остров, далекий от всего, что составляет сердце цивилизации» [3, с. 165], противопоставлен Милану и Неаполю; у Г. Нейлор воплощением доминирующей модели культуры становится современный Нью-Йорк. Столкновение двух миров, каждый из которых представляет собственную систему ценностей, составляет одну из ключевых сюжетных коллизий как в шекспировской пьесе, так и в романе Г. Нейлор. Однако, воплощая в образе Уиллоу Спрингс свой собственный социальный и культурный идеал и стремясь легитимировать женский способ бытия в мире, Г. Нейлор не ставит своей задачей копирование шекспировской миро модели. Последняя рассматривается писательницей как апология патриархальности и колониализма, идей гендерного и расового неравенства, которые, несмотря на свою застывленность и консервативность, до сих пор являются мощным идеологическим инструментом современного западного общества. Закономерно, что Уиллоу Спрингс выступает как зеркальное отражение шекспировской вселенной, как альтернативная, более совершенная и справедливая модель общественного устройства, не вписывающаяся в реалии современной Америки, ценностная система которой в значительной мере базируется на нормах и приоритетах шекспировского мироздания.

Анализ романа «Мама Дэй» позволяет обнаружить в нем многие черты жанра «феминистской утопии»¹, в частности: изображение деревенской общины с матриархальным укладом жизни; акцент на общинных взаимосвязях и взаимоотношениях; изображение общины, живущей в согласии с природой и

¹ Как известно, рождение утопии как литературной модели относят к эпохе классического Ренессанса, когда появились сочинения Т. Мора «Утопия» (1516) и Т. Кампанеллы «Город Солнца» (1622). Утопические тенденции очевидны и в позднем шекспировском творчестве, в частности в пьесах «Цимбелин» (1609), «Зимняя сказка» (1610) и «Буря» (1612).

природными циклами; присутствие элементов пасторальной идиллии; противопоставление природы и цивилизации; воплощение духовного начала в фигуре богини-матери. Немаловажен и тот факт, что нейлоровская утопия, имеющая широкое интертекстуальное поле, носит диалогический характер, что, по мнению Л. Е. Дональдсон, является основополагающей характеристикой жанра «феминистской утопии». «Понятия «диалогическое» и «монологическое» отражают ключевое различие между феминистскими и маскулинистскими утопиями – диалогические средства отыскания истины противопоставлены официальному монологу, претендующему на обладание готовыми истинами», – утверждает исследовательница [8, с. 374].

Уиллоу Спрингс – матриархальная община темнокожих людей, которые сами управляют своим крошечным государством и живут согласно законам, унаследованным от предков, сопротивляясь вторжению чуждых тенденций с «большой земли» и твердо веря в то, что «ко всему, что приходит с той стороны моста, нужно относиться очень и очень осторожно» [12, с. 7]. Интересен тот факт, что Уиллоу Спрингс не только не принадлежит ни к одному из американских штатов, но и не обозначен ни на одной карте, что вполне устраивает местных жителей, которые, по-видимому, осознают, что карта, составленная представителями материковой культуры-гегемона, являлась бы «важнейшим свидетельством контроля над территорией» [6, с. 392]. Причем, акцентируя внимание на факте отсутствия Уиллоу Спрингс на официальных картах, писательница одновременно предваряет основные части романа собственной, весьма подробной картой острова и близлежащих территорий. Топос карты и ее ироническое деконструктивное прочтение, таким образом, играет важную роль в романе Г. Нейлор и соответствует общим тенденциям в афро-американской и постколониальной литературах, исследуя которые, Г. Хугган обнаруживает «связь между де/реконструктивным прочтением карт и пересмотром истории европейского колониализма» [11, с. 407].

Фундаментом, на котором базируется весь жизненный уклад на Уиллоу Спрингс, стали традиции и авторитеты, почитавшиеся предками нынешних обитателей острова. Одной из главных ценностей, унаследованной островитянами от предков, является земля: люди, их истории, воспоминания и культурная идентичность неотделимы от того места, где живут они сами и где жили их предшественники. Уиллоу Спрингс становится тем самым важнейшей составляющей коллективной истории общины, и никакие обещания предпринимателей с материка, якобы несущих «рай цивилизации» не понимающим своей выгоды островитянам, не могут заставить последних продать часть острова. Образ пришельцев с «большой земли» ассоциируется с

образом Просперо¹, выступающим в трактовке Г. Нейлор в качестве хрестоматийного образца белого колонизатора, несущего «бремя очеловечивания» погрязших в варварстве туземцев. Островная община, в свою очередь, становится эквивалентом Калибана, который традиционно рассматривался критикой как воплощение дикарства, противостоящего цивилизованному миру. Однако, в отличие от изображенного У. Шекспиром беспомощного и жалкого «чудовища», готового стать рабом первого встречного, который покажется ему лучше тирана Просперо, островитяне убеждены в собственных правах на владение островом и не ищут себе новых хозяев, с появлением которых они оказались бы в положении своего шекспировского прототипа, став бесправными рабами на собственной земле, что фактически произошло на соседних островах Св. Елены и Хилтон Хэд. Таким образом, Г. Нейлор, полемизируя с У. Шекспиром, «пересматривает» отношения Просперо и Калибана, выступая на стороне последнего и оправдывая его обвинения в адрес своего господина: «Я этот остров получил по праву / От матери, а ты меня ограбил» [4, с. 305].

Первозданная природа и деревенский уклад жизни нейлоровской островной общины способствуют созданию романтической, пасторальной атмосферы, которую писательница стремится сделать господствующей на Уиллоу Спрингс, ставшем своего рода воплощением концепта «идеального дома» для темнокожих американцев. Среди синкретизированных в островной культуре элементов доминирует африканский, прослеживаемый в религии – специфическом смешении вудуизма и христианства, в праздниках и ритуалах, берущих начало в островных легендах и мифах, в вере в травную медицину и магию и в сложном мистическом видении мира, связывающем воедино человека, природу и сверхъестественные силы. Уиллоу Спрингс, традиции которого напоминают сохранившуюся на островах у южного побережья США культуру галла, кажется перенесенным к берегам другого континента «осколком» Африки, а сумевшая сохранить свою самобытность и независимость от материковой культуры островная община оказывается гораздо ближе к своей исторической родине, чем большинство живущих на материке афро-американцев.

¹ Трактовка образа Просперо и пьесы «Буря» со стороны афро-американских и постколониальных критиков кардинальным образом отличается от «традиционной» критики, видящей в шекспировском герое олицетворение мудрости, благородства и справедливости. Представители афро-американской и постколониальной критики, фокусируя внимание на историко-идеологическом контексте пьесы, по замечанию Дж. Фокс-Гуд, рассматривают «Бурю» как «продукт имперской культуры, которая – как раз в то время (1611 г.), когда была написана и поставлена пьеса, – осуществляла колонизацию островов, подобных тем, на котором поселился Просперо, и подчиняла своей власти туземцев, подобных Калибану» [9, с. 242].

Символическим воплощением духовной близости жителей Уиллоу Спрингс к своим африканским братьям становится разрушительная буря, со сверхъестественной силой обрушивающаяся на маленький остров раз в семьдесят лет. Начинаясь как легкий бриз на африканском побережье, набирающая силу буря преодолевает Атлантику и приходит к противоположному побережью, повторяя траекторию печально известного Срединного Пути и принося на Уиллоу Спрингс частицу той горечи, слез, страданий и негодования, которые испытывали предки жителей острова, насильно увезенные с родного материка и превращенные работорговцами в живой товар. Символический образ неистовствующей стихии вновь напоминает о шекспировских пьесах: в «Буре», например, она выступает как воплощение могущества Просперо, вызвавшего «бурю, чтобы восстановить справедливость и наказать преступников» [1, с. 185]. В «Короле Лире», где сцена в степи во время грозы воспринимается как кульминационный момент, вихрь природных стихий становится эквивалентом переживаемых людьми душевных бурь, отражением «распадающейся Великой Цепи Бытия» [2, с. 300].

У Г. Нейлор буря – сложный противоречивый символ, впитавший в себя смыслы, заимствованные из претекстов (гнев, негодование, возмездие, нестабильность, душевное смятение, кризис), но одновременно несущий в себе значения, релевантные только для исследуемого романа, и вызывающий как позитивные, так и негативные ассоциации. С одной стороны, повторяя путь работорговых суден, стихия символизирует трагический опыт африканцев и отрыв от исторических корней, с другой, в качестве «послания» с африканского континента, отправляемого каждому новому поколению островитян, она символически передает их близость к своим африканским братьям. Можно утверждать, что в глобальном смысле буря становится символическим воплощением истории – истории острова Уиллоу Спрингс и истории афро-американцев.

Матриархальный уклад жизни на Уиллоу Спрингс является важнейшей чертой, отличающей островную общину от шекспировской патриархальной миромодели, воплощающей маскулинный характер культуры западного образца, где доминируют идеи грубой силы, подавления, покорения и обладания, а царящий на острове Просперо предстает как единовластный хозяин мироздания. Г. Нейлор создает вселенную, основанную на главенстве женщин, руководящих общиной и определяющих большинство социальных, религиозных и этических норм. В этом заключается принципиальное расхождение с шекспировскими интертекстами, поскольку положительные женские персонажи у Шекспира, как правило, наделены чистотой и непорочностью, но, естественно, «очищены» от всех признаков сексуальности и стремления к власти. «Власть в мире, принадлежащая женщинам,

рассматривалась У. Шекспиром как нечто отвратительное» [10, с. 325], – пишет М. Френч, и все наделенные властью или стремящиеся к ней женщины (Сикоракса, Гонерилья и Регана, леди Макбет) представлены в шекспировских пьесах в образе «чудовищ», злобных, испорченных, ужасающих своей морально-нравственной нечистоплотностью.

В основе религиозной и культурной традиции Уиллоу Спрингс лежит вера в авторитет и могущество женщины, восходящая к легенде о наделенной магической силой, повелевавшей молнией, луной и звездами «Великой Матери» Сапфире Уэйд. В отличие от многих других темнокожих женщин, талантливых, чувственных и духовно богатых, но вынужденных в условиях расистского общества влачить жизнь духовной растраты, мятежной рабыне Сапфире удастся разорвать оковы рабства, создав собственный «рай» на маленьком южном островке. Тем самым, полулегендарная героиня фактически становится равной Богу и, как свидетельствует легенда о сотворении острова, закрепляет это равенство рукопожатием с Создателем. Представление Сапфиры в образе женского божества отражает популярную в современных афро-американских женских романах тенденцию «наделения женщин-рабынь трудно представимыми ранее [в рамках классического дискурса – Н. Ж.] ролями» [7, с. 109], направленную на подрыв официальной истории и отражающую стремление темнокожих писательниц пересоздать мифы и метафоры западной культуры.

Образ Сапфиры, чьи божественные атрибуты выходят за рамки христианского мировоззрения и принимают языческие очертания, характеризуется позитивно-негативной полярностью: нейлоровская божественная мать, ткущая нить судьбы, обладает двойственной природой творца и разрушителя, выступая в роли хранительницы ключей от врат плодovitости, рождения и смерти. Свет и тьма как два аспекта Великой Матери соединяются во время ежегодного Шествия со Свечами – главного праздника на Уиллоу Спрингс, отмечаемого в пору зимнего солнцестояния¹ (то есть самого темного времени в году), когда островитяне поклоняются великой Сапфире, ведущей свой народ к истине и дарующей мудрость своим дочерям. Как свидетельствует А. Б де Вита, в отличие от иудео-христианской традиции, разделившей аспекты жизни и смерти, в африканских религиях богини-матери традиционно сочетали созидательные, креативные силы и силы разрушительные, несущие смерть [15, с. 55]. Соединяя эти два начала в образе

¹ В шекспировской «Буре» смена событий и деятельность Просперо связаны с активностью Солнца. Магические силы островного волшебника и действие его волшебных чар максимальны, когда Солнце находится в зените, и убывают по мере того, как Солнце клонится к закату.

Сапфиры (она является основательницей островной общины и матерью семерых сыновей, но также и виновницей смерти хозяина-мужа), Г. Нейлор стремится преодолеть разрыв между «законным» и «незаконным» [10, с. 23 – 24] аспектами феминности и показать, что «незаконное» (стихийное, хаотичное, природное, темное) несет в себе мощнейший субверсивный заряд, способный подорвать основы патриархального доминирования.

Прототипом Сапфиры служит шекспировская Сикоракса, которая описывается в пьесе исключительно с использованием негативно окрашенной лексики, например, как «ужасная колдунья Сикоракса, которая от старости и злобы в дугу согнулась» [4, с. 301], «злая ведьма» [4, с. 304] и т.п. Аналогичным образом, мятежная Сапфира в составленном белыми работоторговцами акте о продаже, предваряющем основные части романа, изображена как рабыня «с желчным характером, даже после разумного наказания не желавшая выполнять работу в поле или по дому» и «подозреваемая в занятиях колдовством» [12, с. 1]. В то же время судьба нейлоровской героини разительно отличается от судьбы шекспировской колдуньи, чей матриархальный мир полностью уничтожен Просперо, превратившим ее наследника Калибана в раба, выполняющего всю черную работу на острове. Память о Сапфире, напротив, хранится жителями острова как священная реликвия. Ее потомки, являясь хозяевами своей земли и сохраняя установленный Великой Матерью порядок, открывают собственные источники истины и демонстрируют свое нежелание подчиняться чуждым стандартам и канонам, мифам официальной истории и «белому» рабовладельческому дискурсу, представленному в акте о продаже. Таким образом, отталкиваясь от негативного образа шекспировской колдуньи-монстра, Г. Нейлор «перевоссоздает» ее в образе могущественной темнокожей женщины, «величайшей колдуньи на земле» [12, с. 110], подарившей жизнь Уиллоу Спрингс.

Духовной наследницей легендарной Сапфиры стала ее правнучка Миранда/Мама Дэй, унаследовавшая могущество, мудрость и творческий дар своей великой предшественницы. В романе Г. Нейлор мы наблюдаем двоякость интертекстуальной проекции образа Мамы Дэй – одновременно и на шекспировскую Миранду, и на Просперо, причем в нейлоровской вселенной имеет место ключевая инверсия традиционных ролей (отец – дочь), поскольку дочь, исполняющая роль могущественного матриарха общины, фактически занимает место отца и «узурпирует» его власть.

Важно подчеркнуть тот факт, что Г. Нейлор деконструирует сеть классических бинарных оппозиций (белый/черный, светлый/темный, хороший/плохой, добрый/злой, день/ночь), делая их границы нечеткими и расплывчатыми, что подтверждает одну из главных идей произведения: все в

этом мире находится в чрезвычайно сложных отношениях, которые нельзя свести к противопоставлению «или – или», характерному для классической западной диалектики. Так, занимая место Просперо, Мама Дэй, выступает как носительница «белой» (доброй) магии, которой противостоит еще одна героиня нейлоровского романа – злая колдунья Руби. Однако, будучи наследницей Сапфиры, прототипом которой является Сикоракса, Мама Дэй обладает также и тайнами «черной» (злой) магии, используемой ею, например, в борьбе с Руби. Иными словами, в стремлении разрушить лежащую в основе шекспировской вселенной дихотомию, Г. Нейлор совмещает в своих героинях темное и светлое начала, создает гибридные персонажи, в результате чего стереотипные образы женщин, в особенности оппозиция ангел/монстр, подвергаются деконструкции.

Таким образом, шекспировское творчество становится интертекстуальной доминантой нейлоровского романа, в котором диалог с классиком приобретает резко выраженный полемический характер: писательница выражает неприятие гендерной и расовой политики, нашедшей отражение в шекспировских пьесах, стремится субверсировать представленные у Шекспира ценностные иерархии и дихотомии, пересоздать глубоко укорененные мифы и метафоры патриархальной культуры. Значимую роль в интертекстуальном проекте Г. Нейлор играет осуществляемая писательницей деконструкция классических бинарных оппозиций (прежде всего, оппозиций «мужское»/«женское» и «ангел/монстр») и характерных для классической литературы тенденций к маргинализации «инаковости». В своем романе писательница создает альтернативную афро-феминно-центричную вселенную и выносит на поверхность отсутствующую в патриархальном дискурсе «Ее-историю».

ИСТОЧНИКИ:

1. Комарова, В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В. П. Комарова. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1989. – 200 с.
2. Пинский, Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. – М.: Художественная литература, 1971. – 606 с.
3. Чеснокова, Т. Г. Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения: Пасторальные мотивы в комедиях У. Шекспира / Т. Г. Чеснокова. – М.: МАКС Пресс, 2000. – 216 с.
4. Шекспир, У. Буря / У. Шекспир // Перикл. Зимняя сказка. Буря. Поэзия / У. Шекспир; пер. с англ. М. Донского. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – С. 281 – 400.
5. Andreas, J. R. Sr. Shakespeare and the Invention of Humanism: Bloom on Race and Ethnicity / J. R. Andreas // Harold Bloom's Shakespeare / Ed. by Ch. Desmet, R. Sawyer. – N. Y.: Palgrave, 2001. – P. 181 – 198.
6. Ashcroft, B. Introduction (Place) / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin // The Post-Colonial Studies Reader. / Ed. by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin – London & N. Y.: Routledge, 1995. – P. 391 – 393.

7. *Beaulieu, E. A.* Black Women Writers and the American Neo-Slave Narrative: Femininity Unfettered / E. A. Beaulieu. – Westport, CT: Greenwood Press, 1999. – 186 p.
8. *Donaldson, L. E.* The Eve of De-struction: Charlotte Perkins Gilman and the Feminist Re-creation of Paradise / L. E. Donaldson // Women's Studies. – 1989. – Vol. 16. – P. 373 – 387.
9. *Fox-Good, J.* Other Voices: The Sweet, Dangerous Air(s) of Shakespeare's Tempest / J. Fox-Good // Shakespeare Studies. – 1996. – Vol. 24. – P. 241 – 274.
10. *French, M.* Shakespeare's Division of Experience / M. French. – NY: Summit Books, 1981. – 377 p.
11. *Huggan, G.* Decolonizing the Map / G. Huggan // The Post-Colonial Studies Reader / Ed. by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – London & N. Y.: Routledge, 1995. – P. 407 – 411.
12. *Naylor, G.* Mama Day / G. Naylor. – N. Y.: Vintage Contemporaries, 1988. – 312 p.
13. *Stulov, Yu. V.* Creating a Pantheon of Heroes: African American Historical Fiction of the 1980 – 1990s / Yu. V. Stulov // Американские исследования: 2003. – Ежегодник / Под. ред. Ю. В. Стулова. – Минск: Пропилеи, 2004. – Т. 1. – С. 251 – 258.
14. *Tucker, L.* Recovering the Conjure Woman: Texts and Contexts in Gloria Naylor's *Mama Day* / L. Tucker // African American Review. – 1994. – Vol. 28, № 2. – P. 173 – 188.
15. *Vita, A. B. de.* Mythatypes: Signatures and Signs of African / Diaspora and Black Goddesses / A. B. de Vita, R. J. Hexter. – Westport: Greenwood Press, 2000. – 188 p.

ОБРАЗ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ КАК СМЫСЛОВОЙ ЦЕНТР ОДНОИМЕННОГО РОМАНА ТОНИ MORRISON

Тони Моррисон – одна из наиболее известных современных афроамериканских писательниц, обладательница Пулитцеровской и Нобелевской премии 1993 г. за роман «Возлюбленная» (*Beloved*, 1987). Проблема положения чернокожего населения в Америке – магистральная в творчестве писательницы. Однако ее романы нельзя приравнять к выражению социального протеста, что было характерно для творчества многих предшественников Т. Моррисон. Каждый ее роман – это соединение реальной истории и притчи с глубоким психологическим и философским подтекстом, где Т. Моррисон стремится осмыслить прошлое своего народа, проблему его единства и идентичности. Она понимает рабство не только как определенный этап американской истории, но и как часть американского сознания и культуры. Рабство для писательницы складывается в целую философию, которая, дав одним власть над другими, повлияла на людей независимо от их расовой принадлежности.

Долгое время романы Т. Моррисон не переводились на русский язык, а ее творчество оставалось малоизученным в постсоветском литературоведении. В 1982 году в Москве был переведен и издан ее роман «Песнь Соломона»¹ (*Song of Solomon*, 1977). В журнале «Иностранная литература» (1994, № 7) печатается ее Нобелевская лекция, а в 12 номере за тот же год роман «Возлюбленная» в переводе И. Тогоевой. Этот же вариант с небольшими изменениями переиздает в 2005 году в издательство «Иностранка» в серии «Иллюминатор». В этом же году и в том же издательстве выходит последний роман Т. Моррисон «Любовь»² (*Love*, 2003) на русском языке. В 2000 году в серии «Лауреаты Нобелевской Премии» был издан роман «Джаз»³ (*Jazz*, 1992).

В центре романа Т. Моррисон «Возлюбленная» – история «преступления и наказания». Героиня романа, Сэти, убивает свою грудную дочь, которой не успела дать имя, чтобы та не попала в рабство, из которого самой Сэти с трудом удалось бежать. В данном случае Сэти берет на себя право решать: жить ее дочери или умереть, посягает на свободу другого человека. Т. Моррисон так и не называет имени ребенка. В романе она – Возлюбленная (*Beloved*). Ее именем становится надпись, высеченная на могильном камне (неполное от *Dearly*

¹ Перевод на русский язык Е. Коротковой.

² Перевод на русский язык В. Бошняка.

³ Перевод на русский язык М. Завьяловой.

Beloved). Цель данной работы – выделить различные смысловые уровни ключевого образа романа – Возлюбленной.

Действие романа разворачивается в 1873 г. в Цинцинатти, штат Огайо, где бывшая рабыня Сэти живет со своей восемнадцатилетней дочерью Денвер. Свекровь Сэти, Бэби Сагз, жила с ними до самой смерти, незадолго до которой сыновья Сэти сбежали. Сэти убеждена, что причиной этого стало присутствие в их доме озлобленного призрака, духа ее покойной дочери. Жизнь обитательниц странного дома полностью меняется с появлением перед их дверью Поля Ди. Сэти не видела его около двадцати лет, со времен, когда они работали на плантации в Кентукки. Его появление воскрешает воспоминания, которые, как казалось Сэти, глубоко погребены в её памяти. С этого момента повествовательный план романа раздваивается: один из них, реальный, продолжает развиваться в Цинцинатти; другой план складывается из обрывочных воспоминаний и рассказов главных героев и обращен к событиям двадцатилетней давности.

Ключевым для понимания романа становится образ Возлюбленной, молодой девушки, которая случайно попадает в дом Сэти. Именно этот образ организует художественное пространство романа, а также является центральным для раскрытия его основных тем, в том числе темы прошлого и памяти.

Указание на самый глубинный уровень прочтения образа Т. Моррисон закладывает в посвящении к роману: «*Sixty Million and more*»¹. Такого количество жителей Африканского континента, насильственно вывезенных и проданных в рабство. Так Т. Моррисон заявляет, что это будет не просто история одной семьи, это история афро-американского народа. Таким образом, рассказ приобретает масштабный и обобщающий характер истории-притчи, в которой писательница пытается осмыслить прошлое своего народа.

Многослойность и насыщенность образа Возлюбленной позволяет находить его прочтение на всех уровнях: от вполне реального до мистического и притчево-всеобъемлющего.

В Возлюбленной можно видеть обычную молодую женщину, которую белые держали взаперти, пока ей не удалось бежать. Её внешний облик указывает на это. Она производит впечатление беззащитного ребенка (*behaved like a two-year-old*) и именно это заставляет обитательниц дома привязаться к ней. Она не помнит, откуда пришла и зачем, а ее нежная кожа, несвязная речь и эмоциональная нестабильность могут объясняться долгим пребыванием взаперти.

¹ «Вас было более шестидесяти миллионов» [1].

Вместе с тем эти же самые факты подкрепляют мнение большинства персонажей, что Возлюбленная – дух умершей дочери Сэти, воплотившийся в телесную оболочку и возвратившийся, чтобы отомстить матери. Все герои романа верят в призраков, поэтому присутствие демонических сил в их жизни воспринимается как нечто естественное. Ей примерно столько же лет, сколько было бы ребенку Сэти, и она носит имя, высеченное на могильном камне. Впервые увидев Возлюбленную около своего дома, Сэти испытывает непреодолимый позыв к мочеиспусканию, что в некоторой степени напоминает процесс отхождения вод перед родами. Возлюбленная знает о серьгах, которые миссис Гарнер подарила Сэти, о песенке, которую она любила петь своим детям. На шее Возлюбленной шрам, как будто ей перерезали горло. Денвер спрашивает: «What was it like over there, where you were before?». Возлюбленная отвечает: «Dark... Hot. Nothing to breathe down there and no room to move in». Но Денвер хочет узнать больше: «Did you see anybody?». И слышит в ответ: «Heaps. Lots of people down there. Some is dead»¹ [4, с. 88]. Эти описания вызывают ассоциации с картинами ада, мира духов или потустороннего мира. Нет конкретного указания на то, что это за мир, однако это не мир живых людей, что подчеркивается в приведенной выше цитате словом *heap* («куча, груда») в отношении людей. Смысл слова усиливается с помощью формы множественного числа (*heaps*), что можно перевести как «груды тел».

Ряд эпизодов позволяют интерпретировать образ Возлюбленной как умершей матери Сэти. В главе 22 воспоминания Возлюбленной о воде вполне могут быть связаны с воспоминаниями матери Сэти о путешествии из Африки в Америку, о душных трюмах кораблей, в которых перевозили рабов и о людях, которые погибли в них. Здесь будет вполне уместным еще раз рассмотреть (только уже в буквальном смысле) диалог Возлюбленной и Денвер, приведенный выше. Темнота вокруг может быть истолкована как описание не потустороннего мира, а неосвещенных трюмов, шрам на шее – как след от железных ошейников, которые использовались при перевозке рабов на судах. Когда Денвер спрашивает, почему ее зовут Возлюбленной, та отвечает: «In the dark my name is Beloved»² [4, с. 88]. Эти слова можно связать с сексуальным насилием, которое вполне могло иметь место во время долгого путешествия. Кроме того, ее шатает как при морской качке, у нее странная манера говорить, а зубы похожи на жемчужины – именно эти черты своей матери вспоминает Сэти. В главе 26 Возлюбленная и Сэти в диалоге словно меняются местами по

¹ « - А как оно – там, где ты была прежде?

– Там темно... Жарко. Просто дышать нечем. И ужасно тесно...

– А ты там кого-нибудь видела?

– Там много людей. Некоторые мертвые» [1, с. 127].

² «В темноте – мое имя Возлюбленная» [1, с. 127].

принципу зеркального отражения: Возлюбленная становится матерью, а Сэти дочерью. В этом эпизоде можно видеть указание на истинную сущность Возлюбленной.

Так, образ Возлюбленной может быть прочитан как собирательный образ жертвы, насильно вывезенной из Африки, что как нельзя лучше укладывается в интерпретацию романа как притчи, а также позволяет видеть в образе Возлюбленной историю афро-американского народа. Мертвец, спящий на лице Возлюбленной, о котором она упоминает, символизирует всех рабов, умерших в трюмах кораблей, где живые и мертвые находились рядом во время долгого путешествия. Кроме того, Возлюбленная подразумевает, что часть человека умирает, столкнувшись с жестокостью и насилием рабовладельцев.

На прочтение образа Возлюбленной как образа жертвы указывают и посвящение, которое дается в начале романа, и вышеупомянутая глава 26, где Т. Моррисон акцентирует многоуровневость образа Возлюбленной, соединяя и подтверждая всевозможные интерпретации, а также указывая на их неразделимость. На синтаксическом уровне эта идея единства выражена с помощью отсутствия знаков препинания в тексте:

Beloved

You are my sister

You are my daughter

You are my face; you are me

I have found you again you have come back to me

You are my Beloved

You are mine

You are mine

*You are mine*¹ [4, с. 255 – 256].

В этой главе Сэти, Возлюбленная и Денвер не только постоянно меняются местами, но и сливаются воедино. Возлюбленная как олицетворение прошлого, которое не может уйти, Денвер – будущего, которое уже свободно от прошлого, но не может наступить без него, Сэти – настоящего, которое призвано связать истории всех героев в одну.

Возлюбленная заставляет мать рассказывать истории из своего прошлого, о которых та пыталась забыть: о своей матери, о Милом Доме, о причинах,

¹

«Возлюбленная
Ты моя сестра; ты моя дочь
Ты моё лицо; ты – это я
Я вновь обрела тебя; ты вернулась ко мне
Ты Возлюбленная моя
Ты моя
Ты моя» [1, с. 353].

побудивших ее пойти на убийство. Ей удается вновь пробудить в Сэти чувство вины. Навязчивой идеей Сэти становится стремление угодить любой прихоти воскресшей дочери, а самым большим страхом становится страх, что Возлюбленная может уйти. Она пытается оправдаться и объяснить, что двадцать лет назад только глубочайшая любовь к своим детям заставила её решиться на убийство.

Возникает вопрос о том, зачем Возлюбленная возвращается в дом Сэти. Заставляя мать забыть о Денвер и Поле Ди и погрузиться в прошлое, она пытается завладеть ее существом, а затем занять ее место, копируя слова, поведение, жесты так, что Денвер не может сказать, кто есть кто. Так Сэти превращается в ребенка (дочь), а Денвер приходится повзрослеть. Видя беспомощность и одержимость матери Возлюбленной, она вынуждена взять на себя функции главы семьи. Смена социальных ролей героинь с появлением Возлюбленной также служит для усиления мысли о неразрывной связи прошлого – настоящего – будущего. Таким образом, Возлюбленная может быть дочерью Сэти, ее матерью или образом жертвы рабовладельческой системы, однако в любом случае в этой героине воплотилась идея о прошлом, которое преследует и влияет на настоящее.

Несмотря на ненависть Поля Ди к Возлюбленной, сексуальная связь, в которую вылилась их напряженная борьба за любовь Сэти и за право быть хозяином в доме, возвращает ему способность помнить, чувствовать, любить, найти в себе силы для возвращения в дом Сэти. Поль Ди не может сопротивляться близости с Возлюбленной, точно так же, как у него не хватает сил, чтобы забыть о прошлом. Возлюбленная заставляет его назвать ее по имени, т.е. признать существование прошлого, которое он постарался спрятать в «табакерке».

Из всех героев романа только Денвер не привязана к прошлому. Образ младшей дочери Сэти наиболее динамичный: из застенчивого подростка, каким она появляется на первых страницах, к концу романа она вырастает в самостоятельную, цельную личность. Она остро, почти болезненно, чувствует связь с матерью и призраком умершей сестрой. Ее любовь к Возлюбленной – это любовь, которую она не могла позволить себе испытывать к матери-убийце. Боится она не только матери, но и внешнего мира, общины, частью которой не является. Вынужденная вести изолированную жизнь, Денвер создает свой особый мир, в котором пытается найти красоту и гармонию. Все это мешает ей смотреть в будущее. В финале романа Денвер отводится решающая роль: появление Возлюбленной заставляет Денвер пересилить страх, выйти из дома и обратиться к общине за помощью. Так она спасает мать и соединяет свою семью с общиной и внешним миром.

Т. Моррисон многократно подчеркивает «фрагментарность, разорванность» образа Возлюбленной. Даже в конце романа, Возлюбленная не просто исчезает, а распадается на части для того, чтобы всем жителям общины было легче ее «проглотить» (*swallow her all away*). Л. Кулиш (*L. Koolish*) полагает, что Возлюбленная – часть каждого из героев романа [3]. Она – отражение мыслей, чувств, воспоминаний о прошлом каждого, кто ее видит. Возлюбленная вобрала в себя всё то, что нельзя выразить словами, о чем невозможно рассказать. Поэтому в романе у незнакомки, появившейся в доме Сэти, нет имени: Возлюбленная была «возлюбленной» для каждого. Л. Кулиш отмечает, что Возлюбленную видят не все персонажи романа, а только Сэти, Денвер, Поль Ди, Штамп и те тридцать женщин, которые, осознав свою вину перед Сэти, приходят на помощь. Таким образом, ее видят лишь те, кто испытывает острую боль, стыд, грусть или страх. По мнению исследовательницы, они видят не Возлюбленную, а свои собственные страхи, чувства, воспоминания [3]. Ответ на вопрос, почему Возлюбленная не была возлюбленной, дается на последних страницах романа: она – девушка, которая ждала, чтобы ее полюбили (*a girl who waited to be loved*). Возлюбленная пришла, чтобы получить любовь матери, а также, чтобы не только Сэти, но и другие члены общины получили возможность посмотреть в лицо Возлюбленной, т.е. посмотреть в лицо своему страху, своему прошлому.

Однако для того, чтобы попрощаться с прошлым, необходимо не только признать, но и полюбить его. Возлюбленная исчезает, когда община вновь соединяется для помощи Сэти. Только объединившись и назвав Возлюбленную возлюбленной, жителям общины удастся забыть о ней. Принять Возлюбленную как воплощение прошлого – значит полюбить свое прошлое, преодолеть насилие и полюбить себя и всех людей. Эта же идея единства и любви заложена в эпиграфе к роману, взятому из Нового Завета (Послание к римлянам 9:25):

*I will call them my people,
which were not my people;
and her beloved,
which was not beloved.¹*

Апостол Павел здесь цитирует слова ветхозаветного пророка Осии и утверждает мысль о том, что люди становятся детьми Божиими не по праву рождения, а приняв сердцем Бога. Эти новозаветные строки Т. Моррисон выбирает, чтобы заявить идею равенства всех людей перед Богом в русле расовой проблемы. Но это не единственный смысл эпиграфа, который может быть рассмотрен и как указание на то, в какой степени Возлюбленная была возлюбленной для жителей общины и в какой степени сама Сэти была частью

¹ «...не мой народ назову Моим народом, и не возлюбленную – возлюбленною» (СП Римлянам 9:25).

общины, которая отвергла её после убийства дочери. М. Этвуд (*M. Atwood*) видит смысл эпиграфа несколько шире – это слова апостола Павла о путях, какими Бог приходит к человеку. Полностью этот отрывок звучит следующим образом: «...не мой народ назову Моим народом, и не возлюбленную – возлюбленную. И на том месте, где сказано им: вы не Мой народ, там названы будут сынами Бога живаго» (СП Римлянам 9:25–27). В таком контексте исследовательница прочитывает любовь как способ постижения Бога и как основу отношений между людьми [2].

Рефреном повторяется в последней главе фраза «It was not a story to pass on»¹ [4, с. 323 – 324], утверждая незримое присутствие в жизни этих людей их истории, даже если теперь они о ней не вспомнят.

Итак, можно сделать вывод, что образ Возлюбленной как смысловой центр организует внутреннее пространство романа, связывает систему персонажей, а также служит для выражения основных проблемно-тематических блоков произведения. Обобщенность и насыщенность образа позволяет находить его прочтение на различных семантических уровнях: история Возлюбленной как история беглой чернокожей рабыни, как история призрака, возвратившегося для мести, как образ матери Сэти, с которой она была разлучена в детстве, как обобщенный образ жертвы рабовладельческой системы. Кроме того, Возлюбленная становится воплощением страхов и мыслей каждого персонажа, который с ней встречается, а также олицетворением индивидуального и коллективного прошлого и памяти всех членов общины. В таком контексте история Возлюбленной может быть прочитана как история афроамериканцев.

ИСТОЧНИКИ:

1. *Моррисон, Т.* Возлюбленная / Т. Моррисон; пер. с англ. И. Тогоевой. – М.: Иностранка, 2005. – 447 с. – (Иллюминатор).
2. *Atwood, M.* Jaunted by their nightmares / M. Atwood // NYTimes. – 1987. – [Electronic resource]. – 2003. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/98/01/11/home/8212.html>. – Date of access: 25.05.2007.
3. *Koolish, L.* To be Loved and Cry Shame: A psychological reading of Toni Morrison's *Beloved* / L. Koolish [Electronic resource]. – 2004. – Mode of access: <http://www.geocities.com/tarbaby2007/beloved18.html>. – Date of access: 25.05.2007.
4. *Morrison, T.* *Beloved* / T. Morrison // Vintage Books. A Division of Random House, Inc. – NY, 2004. – 324 pp.

¹ «Мимо такой истории не пройдешь» [1, с. 445-446].

**МИФЫ СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИХ ИНДЕЙЦЕВ В РОМАНАХ «ЦЕРЕМОНИЯ»
Л. М. СИЛКО И «ДОМ, ИЗ РАССВЕТА СОТВОРЕННЫЙ» Н. СКОТТА МОМАДЭЯ**

Индейская этническая литература отличается своим колоритом. Темы, идеи, сюжеты, герои, места действия, авторские манера изложения, стиль и даже сам язык произведений, изобилующий словами и выражениями, взятыми из родного языка тех или иных племен, будут красноречиво свидетельствовать о том, что эти художественные творения вышли из-под пера индейских писателей. Они глубинно раскрывают характер, обычаи и нравы, верования, стремления и идеалы коренных американцев. Особого внимания заслуживают мифы, умело вплетенные в канву произведений, ибо именно этот эпический жанр получил наибольшее развитие в устном народном творчестве индейцев. Способы их передачи весьма разнообразны. Миф может быть представлен в чистом виде или же звучать как пересказ в устах героя, может являть собой синтез собственно мифа и художественного вымысла, а порой передаваться сквозь призму авторского восприятия. Он как сюжет в сюжете, но всегда подчинен главной идее художника и преследует конкретные цели – полнее раскрыть характер литературного героя, понять мотивы его поступков, поисков и переживаний. Вот почему мифы можно с уверенностью назвать одной из важнейших компонент произведений индейских писателей. Мы остановимся на анализе романов двух писателей, получивших наибольшую известность и стоящих у истоков современной индейской прозы.

Наварр Скотт Момадэй – фигура особая даже внутри индейской литературы. Он родился в 1934 году в Оклахоме и вырос в резервации племени навахо. С самого детства как по происхождению (в его отце текла кровь кайова, а в матери – английская и чероки), так и по воспитанию он является представителем двух миров – мира индейцев (кайова) и мира белых американцев. Н. Скотт Момадэй одновременно и прозаик, и поэт, и драматург, и художник, и преподаватель индейской литературы, и общественный деятель, занимающийся вопросами сохранения культуры коренных американцев. Его всегда интересовали традиции, обычаи и верования индейцев, многие из которых легко узнаваемы в его работах (например, пьеса «Дети Солнца», построенная на материале мифологии его родного племени, повесть-ритуал «Путь к горе дождей» как «книга о культуре», две серии индейских щитов, сочетающих в себе элементы изобразительного и литературного искусства и др.). Самый известный его роман, положивший начало индейскому возрождению, – «Дом, из рассвета сотворенный» (*House Made of Dawn*), написан

в 1968 году. Роман сразу получил известность и вскоре был переведен на немецкий, французский, польский и русский языки, а в 1969 году автору была присуждена за него премия Пулитцера. За неоценимый вклад в литературу в 1997 году писатель был представлен к Нобелевской премии. Но самое главное, на наш взгляд, – это то, что Н. Скотт Момадэй является зачинателем литературы коренных американцев («Дом, из рассвета сотворенный» считается первым образцом этнической литературы в Америке). Среди других его известных произведений стоит упомянуть роман «Древнее дитя», сборник статей и эссе «Человек, сотворенный из слов», две книги об индейской культуре – «Коренные американцы: индейская территория» и «Дивный круг: индейская рождественская история», «Диалоги медведя с Богом» и др.

Лесли Мармон Силко – тоже писатель смешанного происхождения: в ней течет кровь мексиканская, белая и кровь лагуна пуэбло. Писательница родилась в 1948 году в Альбукерке, штат Нью-Мексико, и выросла в резервации лагуна пуэбло – месте, по ее собственным словам, оказавшем на нее огромное влияние как на человека и писателя. В становлении «сказительской» и писательской жизни Л. М. Силко очень важную роль сыграла ее прабабушка (она была для автора тем же неисчерпаемым источником традиций и историй своего народа, что и бабушка для Н. Скотта Момадэя). Свою цель Л. М. Силко видела в использовании собственного сказительского таланта в помощь культурному выживанию своего народа. Она старалась соединить старые и новые ритуалы и церемонии лагуна пуэбло, чтобы адаптировать их к современной жизни в резервациях, и стремилась показать, что традиционные истории живут и поныне. Она является прозаиком, поэтом (в 1974 году она была удостоена премии за поэзию), фольклористом и преподавателем. Особого интереса, на наш взгляд, заслуживает ее роман «Церемония» (*Ceremony*), вышедший в 1977 году и ставший основной вехой в ее творчестве. В этом романе мифология и сам сюжет настолько переплетены, что разделить их не представляется возможным. Не менее известен и ее роман «Альманах мертвых» (*Almanac of the Dead*). Среди других ее работ можно назвать роман «Сады в дюнах», сборник автобиографических рассказов «Сказитель», а также сборники стихов.

Романы «Церемония» Л. М. Силко и «Дом, из рассвета сотворенный» Н. Скотта Момадэя имеют очень много общего: начиная с индейского происхождения авторов, идей, описываемого региона, использованных мифов и мифологических сюжетов и заканчивая судьбами протагонистов. Но главной выступает общность тем и идей. В обоих произведениях представлена тема духовного развития человека через осознание самого себя и своего места в жизни и идея столкновения двух миров и культур (индейцев и евроамериканцев). Главные герои оказываются перед выбором между этими двумя мирами, и, что особо важно с точки зрения культуры, делают его в пользу

индейского. Оба писателя проводят своих протагонистов через тернистый путь моральных и физических испытаний и искушений, ставят их в ситуации, всячески затрудняющие окончательный выбор. Но, при содействии друзей-индейцев, шаманов, и т.д. на помощь героям приходит древняя мудрость индейского народа, которая и приводит их к осознанию жизненно важной роли традиций и возвращает в свое племя, где они находят утраченную гармонию с окружающим миром и с самим собой.

Значительное сходство наблюдается и в сюжетах.

«Церемония». Тайо, герой смешанного происхождения (полуиндеец-полубелый), воспитанный в доме своей тети, возвращается в свой пуэбло со Второй мировой войны психически и физически больным. Его двоюродный брат Роки был убит на войне, а дядя Хосайя умер во время его отсутствия. Тайо чувствует себя ответственным за обе смерти. Он рассказывает приятелям истории о войне. После драки с одним из военных товарищей Эмо пожилой шаман Кууш лечит Тайо по просьбе его бабушки, но подозревает, что в последнем зла (или «колдовства»), причиненного миром белых, больше, чем он сможет изгнать, и посылает его к другому шаману. Тайо едет в Галлап со своим дядей Робертом, которому предлагает помощь с работой на ранчо и с которым они планируют вернуть меченый скот, украденный у Хосайя во время войны. В Галлапе Тайо встречается с Бетони, шаманом-полукровкой. Бетони делает для него рисунок песком и говорит, что Тайо должен найти женщину, гору, скот и созвездие из рисунка для завершения церемонии. Когда Тайо поднимается на гору для сгона украденного скота, он видит в небе созвездие. Он обнаруживает, что какая-то женщина загнала для него скот в загон. Позже, когда Тайо возвращается на ранчо, он видит, что эта же женщина находится уже там. Они проводят вместе лето в горах, она – собирая растения, он – присматривая за скотом. От Роберта Тайо узнает, что Эмо пустил слухи о нем и что пора отправляться домой. По дороге домой Тайо встречают его друзья Лерой и Харли. Уверенный, что «колдовство» белых не может распространяться на друзей, он присоединяется к ним, напиваясь до беспамятства. Проснувшись, он осознает, что все равно находится в опасности, и бежит вслед за солнцем. Он останавливается на заброшенной урановой шахте и понимает, что все взаимосвязано: уран из этой шахты добывался для бомбы, взорвавшей японцев, которые убили Роки. Ужаснувшись открытию, Тайо прячется в дренажной штольне. Появляются его друзья, и Эмо зверски издевается над Харли. Тайо призывает на помощь все свое вновь обретенное знание, чтобы противостоять импульсу ненависти и не убить Эмо. Он направляется домой, пересекая реку на рассвете в день осеннего солнцестояния. Тайо рассказывает историю своих скитаний старейшинам в киве. Обо всем случившемся бабушка Тайо говорит, что ей кажется, будто она уже когда-то раньше слышала эти истории. Колдовство

белого мира «мертво», герой исцелен, и солнце восходит, приветствуемое молитвой.

«Дом, из рассвета сотворенный». Пролог описывает молодого человека, бегущего «в рассвет». Само повествование начинается с того, что Авель, протагонист, возвращается в свой пуэбло Валатова (Химес) после воинской службы. Он пытается снова вписаться в стиль жизни пуэбло, но плавный переход невозможен, частично из-за того, что он не находился в гармонии сам с собой, когда уходил, а частично вследствие столкновения с миром белых не с самой приятной стороны. Мать Авеля и его брат Видал умерли, когда Авель был еще маленьким. Его растил дедушка Франциско, сын священника, служившего в пуэбло в 1870-х гг. Авель встречает беременную женщину Анджелу, с которой у него завязывается короткий роман. Через несколько дней после праздника Сантьяго, на котором мужчина-альбинос выигрывает в «перетягивании петуха» и, как часть игры, избивает Авеля мертвым петухом, последний убивает «белого человека» возле бара, в котором они оба пили. Действие следующей части романа происходит в Лос-Анджелесе в 1952 году. Мы узнаем о предыдущих шести годах его жизни, его пребывании в тюрьме, переселении в Калифорнию, его дружбе с Беналли, индейцем-навахо. В пейотных церемониях, проводимых Тосамахом, жрецом Солнца, на которых присутствует Авель, указывается на единственный путь спасения: возвращение к традициям. Действие третьей части книги происходит через месяц после этого. Повествование ведется от имени Беналли, раскрывающего о переезде Авеля в Лос-Анджелес. В этой части романа Беналли исполняет навахское песнопение, призванное исцелить друга. В последней части книги Авель возвращается в Валатову в феврале к смертному одру своего деда. На седьмое утро старик умирает. Авель проводит соответствующую случаю церемонию и осознав, что он – часть мира индейцев, уходит, чтобы принять участие в традиционных бегах с солнцем на рассвете, призванных поддерживать цикличность и вечность бытия. Он наконец излечен и нашел свое место в жизни, вернувшись в родное племя.

В композиционном аспекте данные романы хотя и не идентичны, но довольно схожи. В обеих книгах присутствует цикличность; в «Доме...» это выражено наиболее отчетливо. «Церемония» начинается с трех индейских историй, идущих последовательно и являющихся прологом (практически все индейские истории в романе представлены в форме белого стиха): мифа о Первотворении, описывающего сотворение мира Женщиной-Мыслью (*Thought Woman*) – одной из основных фигур пантеона пуэбло; истории, подчеркивающей значимость сказительства в культуре пуэбло; и истории о важности церемоний в целительстве племен пуэбло. Но первое слово текста самого романа – «восход». Произведение завершается рассказом о колдовстве, которое «уже мертво», и тремя строками:

*Восход,
прими это подношение,
Восход [12, с. 202].*

Эти слова указывают на то, что все в мире связано с природой и, подобно солнцу, протагонист снова «встает», поднимается после своей затяжной болезни. Здесь наиболее влиятельная фигура мифологии пуэбло – Отец-Солнце – «покровительствует» Тайо. Хотя в тексте встречаются и другие стихотворения; «Церемония» – самое важное из них, оно идет параллельно тексту: этот миф рассказывается частями в разных местах повествования и помогает автору объединить церемонию лечения Тайо и старые традиции, указав на важную роль церемоний вообще.

Пролог романа Н. Скотта Момадэя также схож с началом: он описывает участие Авеля в весенних бегах на восходе, но если в начале «казалось, что он практически стоит на месте»¹ [10, с. 7], то в конце «вся его сущность была сконцентрирована в абсолютном движении, беге вперед» [10, с. 191]. Этот стилистический прием подчеркивает идею перемены, произошедшей в душе Авеля, делая эту перемену почти наглядной.

Первые и последние слова романа, *dypaloh* и *qtsedaba*, указывают на то, что повествование идет в рамках истории тован или химес, в то время как первое и последнее предложения («Был дом, из рассвета сотворенный»; «Дом, из пыльцы сотворенный, дом, из рассвета сотворенный») перефразируют начальные строки традиционного песнопения навахо» [11, с. 52].

И «Церемония», и «Дом, из рассвета сотворенный» начинаются и заканчиваются рассветом, показывают духовное развитие главных героев через индейскую мифологию, убеждают, что человек никогда не должен забывать свои традиции и придают особое значение созидательной силе слова. Еще одна интересная общая деталь: самая важная история в «Церемонии» имеет то же название, что и роман, что можно сказать и о «Доме, из рассвета сотворенном».

Как уже отмечалось выше, особую ценность с точки зрения культуры эти романы представляют за счет органического использования в них мифов и мифологических сюжетов, что требует отдельного внимания.

«Церемония». В данном произведении встречается около тридцати стихотворений, основанных на индейской мифологии, и все они непохожи друг на друга. Некоторые из них представлены по частям, что создает особый фон для основного текста (как стихотворение «Церемония» или рассказ о ребенке, украденном медведями). Старые традиционные истории (как рассказ о появлении белых людей) соседствуют с современными, описывающими

¹ Здесь и далее перевод автора статьи.

настоящее время (как история ветерана войны). Есть стихи всего в несколько строк, а есть и довольно длинные (как история о магии Чойо).

Рассмотрим подробнее основные мифологические стихотворения романа. Первое из них, о Женщине-Тростнике и ее сестре Женщине-Кукурузе, напоминает читателю о тесной связи человека с природой, заложенной в индейской психологии с рождения. «Церемония» идет параллельно содержанию романа, и каждая новая часть этого самого длинного и очень богатого деталями из индейской мифологии стихотворения обозначает новый шаг в церемонии исцеления Тайо и иллюстрирует, как легко оказаться в беде и как сложно из нее выбраться. В конце, когда церемония успешно завершена и протагонист исцелен, к людям возвращаются дождевые облака (символ плодородия) и процветание. Один из мифов в стихах в романе появляется в тексте в тот момент, когда Тайо оказывается в доме старого шамана, и тот представляет ему своего помощника – мальчика по имени Шаш, что в переводе означает «медведь». Тайо замечает в нем что-то странное, и дальше читатель узнает историю о мальчишке, попавшем в пещеру медведей, который даже после вмешательства шаманов

*...не был уже таким
после этого,
не был похож на других детей [12, с. 137].*

Ясно ощущается метафора, в которой пещера олицетворяет белых людей и период, проведенный Тайо на войне, шаманы – тех, кто пытается его исцелить, а ребенок – самого протагониста. После этого следует очень важный рассказ – «Заметка о медвежьих людях и колдунах», где идет их разделение, и первые живут с медведями и не «осознают, что они отличаются от своих родственников-медведей», а последние могут «ничего не делать, кроме как играть с объектами и телами», и животные боятся их, потому что «от них пахнет смертью». [12, с. 137]. Мы понимаем, что Тайо можно отнести к «медвежьему народу», а не к «колдунам», что означает, что зло на него повлияло извне, а внутри он остался чистым и невинным, и это дает гораздо больше шансов на успешное исцеление. Бетони, современный шаман, делает приготовления и выполняет рисунок песком практически так же, как это описано в одном из стихотворений романа. За этим следует история о церемонии исцеления молодого человека, прерываемая самой церемонией исцеления Тайо.

Помимо мифологических историй, в произведении есть две песни, выполняющие не менее важные функции. Первая, содержащая первое и последнее слова романа, посвящена восходу: это приветствие Отцу-Солнцу. Тайо вспоминает ее на рассвете во время своих поисков меченого скота и не перестает повторять одно слово – «восход». Таким образом традиционная песня становится молитвой, символом очищения и воссоединения с Матерью-Землей.

Герой «просыпается» после своей «ночи» – болезнь, подобно солнцу, проявляется каждое утро, и ничто пока не может этому помешать. Другую песнь поет охотник, встреченный Тайо, и она производит шокирующее впечатление на протагониста: «Человек исполнял песнопение. Он [Тайо – О. Д.] остановился и прислушался. У него свело живот, и по ребрам заструился пот. Сердце заколотилось, но он был больше поражен чем испуган. <...> Он узнал фразы песни; он слышал, как ее пели охотники, поздним октябрем, выжидая, когда холодные ветры и снег сгонят оленей с высоких склонов» [12, с. 215 – 217]. Этот охотник выглядит очень традиционно, а его добыча – олень – украшена «нежными голубыми перьями» [12, с. 217] согласно ритуалу, соблюдаемому всеми индейскими охотниками. И это еще один шаг на пути Тайо обратно к своему племени, а песня мысленно возвращает его к старому укладу жизни.

Одна из наиболее необычных историй – это рассказ Эмо, раскрывающий влияние войны на индейцев и то, как она разрушила их морально и физически. Вместо того, чтобы рассказывать традиционные истории о связи людей с землей и божествами, индейские ветераны рассказывают о колдовстве современного мира, заставившего их поверить ему. Это стихотворение можно назвать современным мифом, так как Эмо в этом случае выступает в роли сказителя, но тут же отчетливо видно, что колдовство повлияло и на ритуальное сказительство. Этим стихотворением Л. М. Силко иллюстрирует настоящее влияние войны, а следующий рассказ продолжает грустные размышления – история о колдовстве, ответственном за появление белых людей и предоставление им оружия. Для индейского восприятия это очень типичная история, но она настолько пронизана отчаянием, что объединяет в себе все, что может быть сказано в романе о колдунах и их жизни. Из этого мифа становятся понятными причины особого отношения к белым и их миру со стороны коренных американцев, и, на наш взгляд, это наиболее сильное по эффекту стихотворение романа. Эта история очень важна для книги, так как она проводит традиционную границу между индейским и белым мирами.

В конце книги автор включает еще один вариант истории – ту, которую Тайо рассказывает старому Куушу и другим старейшинам в киве о том великом смысле, который он наконец обрел. Эта история венчает повествование; ее можно рассматривать как кульминацию романа, и если ранее представленные истории были в основном традиционные (кроме рассказа Эмо), эта рассказывается самим протагонистом и повествует о его личном опыте. Это уже не «фон» основного текста, а его составляющая, лишняя раз подчеркивающая значимость сказительства и связи с землей в индейском сознании. Есть у этой истории и другие функции. Ее важность состоит еще и в том, что она восстанавливает Пуэбло как географический и духовный центр видимого мира, как конкретный ландшафт, который заключает в себе силу исцелять,

восстанавливать и поддерживать жизнь перед лицом разрушительных сил (как внутренних, так и чужеродных для человеческого сознания), населяющих вселенную [11, с. 36].

«Дом, из рассвета сотворенный». Если в «Церемонии» практически все мифы (кроме двух) представлены в стихотворной форме, то в данном романе только два стихотворения-молитвы. Остальные истории рассказаны в прозе или органично сливаются с основным текстом. Как и в «Церемонии», в романе Н. Скотта Момадэя есть ведущий миф, который метафорически перефразирует содержание книги и возвращает к старым традициям – это молитва «Дом, из рассвета сотворенный», так же, как и у Л. М. Силко, давший название роману. Это навахское исцеляющее Ночное Песнопение (*Night Chant*), исполняемое Беналли, другом Авеля. Оно призвано помочь Авелю, если не исцелить его. Только два человека могут его слышать – протагонист и певец, чтобы ничто и никто не омрачил его святости. Исполнение «Дома, из рассвета сотворенного» можно назвать одним из наиважнейших моментов романа, возможно, одной из его кульминаций («одной из», так как главная будет далее). Этой молитвой автору удалось передать душевное состояние героя, отношение к нему и желание помочь Беналли, важность традиций и веры в исцеляющую силу слова. Такой стилистический прием возвращает читателя к первому и отсылает его к последнему предложениям произведения, объединяя таким образом начало, развитие и завершение истории об Авеле. Это песнопение – часть важного ритуала навахо.

Вторая молитва, «Путь красоты» (*Beautyway*), тоже из этого ритуала, появляется в той же части книги, когда «акт представления возвращения Авеля на свои земли вызывает у Бена воспоминания о его собственном опыте возвращения после многолетнего отсутствия» [11, с. 71]. Она помогает читателю понять две вещи: ключевую роль слова в индейском восприятии мира и личность Беналли. Все песни и мифы вместе с проводимыми ритуалами призваны исцелить Авеля. Само повествование очень ритмично и иногда напоминает индейскую песню.

Историй в прозе в книге три, каждая из которых выполняет определенную стилистическую функцию. Первая история о том, «как Тай-ме пришел к кайова» («кайова были культурой пляски солнца, и Тай-ме был их куклой пляски солнца, их самым святым фетишем; никакая другая магия не была более сильной») [10, с. 89], рассказывается жрецом Солнца Тосамахом во время его проповеди в том месте, где он говорит о «Слове» и разном отношении к нему в «мире белого человека» и среди индейцев. В качестве примера он приводит свою бабушку, для которой истории были священны, и эта – одна из них. Тут же Тосамах объясняет ее значение: «История появления Тай-ме существует сотни лет и передается из уст в уста. Она представляет собой древнейшее понимание

человека о самом себе» [10, с. 89]. Она схожа с библейской версией Творения («Вначале было Слово...»), взятой за основу проповеди, но в индейской интерпретации: «Далеко, очень далеко в небытие что-то произошло. Был голос, звук, слово – и все началось» [10, с. 90]. История рассказывает о том, как индейцы получили Слово, и тем самым объясняет их особое к нему отношение. Это не только образец индейского фольклора, сохраняемого сказителями, но и поддержка идей, проповедуемых жрецом Солнца, и указатель на то, как просто на самом деле найти гармонию.

За этим следует краткий пересказ мифа о Первотворении кайова, снова представленный Тосамахом в том виде, в каком он слышал его от своей бабушки: «Согласно их мифу о Первотворении, они пришли в мир через полое бревно. С одной стороны, их миграция была плодом старого пророчества, ибо на самом деле они пришли из мира, где не было солнца» [10, с. 119]. Формулировка звучит несколько натянуто и указывает на влияние белого окружения и образования (в Лос-Анджелесе). Несколькими абзацами позже следует вторая история. Проходя путь миграции своего племени, Тосамах однажды оказался в прекрасном месте в горах: «В природе есть вещи, которые порождают удивительный покой в человеческом сердце; Башня Дьяволов – одна из них. Многое должно служить этому причиной. Никогда не должен он избегать объяснения таких вещей самому себе, иначе он отдаляется навеки от вселенной. Два века назад кайова сложили легенду у подножия этой скалы, так как они не могли поступить иначе» [10, с. 120].

И герой рассказывает свою «историю о том, как была создана Башня Дьяволов, когда шесть сестер забрались на верхушку дерева, которое выросло до неба, чтобы спастись от своего брата, который превратился в медведя. Они стали звездами Большой Медведицы». [2] Позже Авель вспоминает эту историю, и она служит ему напоминанием о том, что у него есть «родственники в ночном небе» [10, с. 121] – еще одна спасительная соломинка для него, «путь из дикости» [10, с. 121]. Эта история раскрывает индейское восприятие мира: в нем все живо и взаимосвязано. Ею же Тосамах объясняет волшебные чары, которыми природа (и не только Башня Дьяволов) окутывают человека.

Последняя история в книге представлена совершенно иначе. Когда Анджела приходит в больницу навестить Авеля, она говорит ему о своем сыне Питере, любимой историей которого была история о медведе и девушке, и о том, что она всегда думала об Авеле, рассказывая ее сыну. Беналли немного поддразнивает Анджелу и рассказывает ту же историю, как он слышал ее от дедушки, который «знал все, и историям и песням не было конца» [10, с. 170]. В этот момент читатель осознает, что не только коренные американцы ощущают на себе влияние белых, но есть и обратная связь, и тогда индейский фольклор служит другой цели: он образовывает человека и дает ему базовые знания о

том, как индейцы видят мир, об их культуре и истории. Этой историей писатель показал отношение Анджелы к Авелю, нечто более глубокое, непередаваемое словами, и ее тяготение больше к индейскому, нежели к белому отношению к миру, которое развилось и передалось ее сыну – так, как это происходит у индейцев, от поколения поколению. Таким образом, в «Доме, из рассвета сотворенном» мифы, истории и молитвы прекрасно передают чувства и подтверждают слова и действия людей и указывают на взаимосвязь всего во вселенной.

Если Л. М. Силко использовала в своем романе в основном мифы пуэбло (кроме истории ветерана), Н. Скотт Момадэй представил целый спектр: он обращался к мифологии пуэбло, кайова и навахо, и даже к христианской истории в проповеди Тосамаха – Евангелию от Иоанна. Помимо мифов, в обеих книгах представлены традиционные церемонии и ритуалы: церемония исцеления, охота на оленя [12, с. 53 – 54], охота на медведя [10, с. 178 – 184], похоронные церемонии [10, с. 57], [10, с. 189], пейотная церемония [10, с. 101 – 106], праздники и танцы (например, праздник Сантьяго), а также мифологические модели исцеления. Все это создает картину культурной и духовной жизни индейцев (в нашем случае – юго-западного региона).

Произведения коренных американцев – это не просто литературное наследие, но многовековая мудрость, собранная на страницах романов, повестей, рассказов, стихотворений авторами, живущими в мире евроамериканцев и осознающими все его проблемы, но в то же время не теряющими связь со своими традициями и мифологией. Такие произведения помогают лучше понять культуру индейцев, и, как следствие, понять их самих, без чего просто не обойтись в современном мультикультурном обществе, ведь «не мироощущение человека реализует себя через тексты, образы и ритуалы, а скорее доступный (унаследованный от прошлых поколений или заимствованный) набор текстов, образов и сценариев ритуалов формирует мироощущение» [13, с. 278].

Произведения этнической литературы открывают для читателя волшебный мир мифологии и культуры, а также широкие возможности для самопознания и самосовершенствования. Уже давно доказано, что архетипические (мифологические) модели есть в каждом из нас, они одинаковы во всем мире, и реализуются в нашем восприятии действительности и поведении. А это значит, что знать их необходимо. Как считал Дж. Кэмпбелл, «действенная мифология, зародившаяся в тайниках психики, возвращает человека к душе («центру круга») – и всякий, кто с достаточной серьезностью последует за ее путеводными знаками, заново откроет их в самом себе [17, с. 244].

ИСТОЧНИКИ:

1. *Березкин, Ю. Е.* Мифология аборигенов Америки: результаты статистической обработки ареального распределения мотивов / Ю. Е. Березкин // История и семиотика индейских культур Америки. – Под ред. А. А. Бородатовой, В. А. Тишкова. – М.: Наука, 2002. – С. 277 – 346.
2. *Бирлайн, Дж. Ф.* Параллельная мифология / Дж. Ф. Бирлайн. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997.
3. *Ващенко, А. В.* Культура, мифология и фольклор американских индейцев доколониальной эпохи / А. В. Ващенко // История литературы США. – Т. 1. – М.: Наследие, 1997. – С. 39 – 88.
4. *Голан, А.* Миф и символ / А. Голан. – 2-е изд. – М.: РУССЛИТ, 1994.
5. *Кэмпбелл, Дж.* Мифы, в которых нам жить / Дж. Кэмпбелл. – Пер. с англ. К. Семенов. – Киев: София, 2002.
6. *Austgen, S. M.* Leslie Marmon Silko's *Ceremony* and the Effect of White Contact on Pueblo Myth and Ritual / S. M. Austgen [Electronic resource]. – Mode of access: http://history.hanover.edu/hhr/hhr93_2.html. – Date of access: 20.03.2007.
7. *Bedeaux, M. D.* Astronomical Patterns in Novels of Frank Waters, N. Scott Momaday, and Leslie Marmon Silko / M. D. Bedeaux [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.unm.edu/~abqteach/ArcheoCUs/99-01-01.pdf>. – Date of access: 20.03.2007.
8. *Bierhorst, J.* The Mythology of North America / J. Bierhorst. – NY: Quill, 1985.
9. *Campbell, J.* The Power of Myth. / J. Campbell. – NY: Doubleday, 1988.
10. *Cooper, G. H.* Development and Stress in Navajo Religion / G. H. Cooper. – Stockholm: Stockholm Studies in Comparative Religion, Almquist & Wiksell International, 1984.
11. *Cunningham, K.* American Indians Folk Tales and Legends / K. Cunningham. – Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2001.
12. *Curtin, J.* Creation Myths of Primitive America / J. Curtin. – London –Edinburgh: William and Norgate, 1899.
13. *Gill, S. D.* Dictionary of Native American Mythology / S. D Gill, I. F. Sullivan. – NY – Oxford: Oxford University Press, 1992.
14. *Gladis, A. R.* Prayer: The Compulsive Word / A. R. Gladis // Monographs of the American Ethnological Society. Vol. VII. – NY: J. J. Augustin Publisher, 1944.
15. *Momaday, N. S.* House Made of Dawn / N. S. Momaday. – NY: Signet, 1969.
16. *Nelson, R. M.* Place and Vision: The Function of Landscape in Native American Fiction / R. M. Nelson. – 1999. – [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.richmond.edu/~rnelson/PandV/front.html>. – Date of access: 20.03.2007.
17. *Silko, L. M.* Ceremony / L. M. Silko. – NY: Signet, 1978.

НА ПЕРЕКРЁСТКАХ ДОРОГ

Інга Гаравая, Мінск

ТРАНСФАРМАЦЫЯ АНГЛАМОЎНАЙ ПАЭЗІІ Ў БЕЛАРУСКІМ КАНТЭКСТЕ 1920 – 1930-х гг.

У 1920-х гг. перад беларускай літаратурай раскрывалася яшчэ незасвоеная прастора паэтычнай англамоўнай творчасці. І хаця вершы Дж. Байрана, Т. Мура, У. Шэкспіра былі адаптаваныя на тэрыторыі Беларусі яшчэ ў канцы XVIII і на працягу XIX ст. (у польскамоўных перакладах ураджэнцаў нашага краю, беларускамоўных рукапісных варыянтах А. Абуховіча), тым не менш, да 1920-х гг. паэзія Вялікабрытаніі і Злучаных Штатаў у беларускім друку яшчэ не была прадстаўлена.

Першыя апублікаваныя пераклады належаць маладнякоўцам і ўзвышэнцам. Пісьменнікі гэтага перыяду (Ю. Гаўрук, У. Дубоўка, М. Дуброўскі, А. Мардвілка, Н. Арсеннева) падыходзілі да перастварэння як да спробы, эксперымента, літаратурных практыкаванняў. Вершы, што выбіраліся па эмацыйна-суб'ектыўнай прыкмеце, выяўлялі маладнякоўскі неспакой, узрушанасць, бадзёрасць. У прыватнасці, як і сярод польскамоўных перакладчыкаў Беларусі XIX ст., асаблівую папулярнасць набывала рамантызаваная англійская творчасць.

У канцы 1920-х гг. па прыкладзе рускай серыі замежнай літаратуры ў Беларускай Дзяржаўным Выдавецтве была заснавана спецыяльная серыя кніг «Інтернацыянальнае выхаваньне мас». Гэта з аднаго боку дало штуршок развіццю тэорыі і практыкі перакладу, але разам з тым узмацніла кантроль за перакладніцкім выбарам замежнай творчасці. Напрыклад, у рэцэнзіі на перакладніцкую анталогію Ю. Гаўрука «Кветкі з чужых палёў» (1928) заўважалася: «Самы падбор аўтараў пакідае нас у недаўменьні адносна прынцыпаў, якімі кіравалася выдавецтва пры ўкладаньні кніжкі. На ўсю кніжку мы маем толькі адзін верш сучаснага пісьменьніка <...>, рэшта аўтараў аддзяляецца ад нашага часу цэлымі сталеццямі» [10, с. 223]. Папярэджвалася, што «выбар твораў павінен адбывацца з уважлівай асцярогай, адкідаючы ўсё смецце і халтуру, што, на вялікі жаль, таксама назбіралася за часы рэвалюцыі на кніжнай паліцы» [2, с. 105].

І калі ў першай палове 1920-х гг. на «кніжнай паліцы» перакладчыкаў збіраліся пераважна вершы Дж. Байрана, Г. Лангфэла, драматургія і санеты У. Шэкспіра, то з другой паловы 1920-х гг. актывізаваўся пераклад твораў эксперыментальнага характару (вершы Ч. Суйнберна, М. Голда, У. Уйтмена). З'явілася цікавасць да тэкстаў з сучасным рыфмаваным узорам, вольных вершаў,

напісаных «лесвічкай», якія формай і зместам былі блізкія да пралетарскага ідэалагічнага дыскурсу.

Зварот перакладчыка М. Дуброўскага да творчасці Ч. Суінберна цалкам адпавядаў новым павевам часу: суінбернаўскія вершы пярэчылі канонам віктарыянскай эстэтыкі, шакіравалі чытачоў рэвалюцыйнасцю, пачуццёвасцю, атэістычнай скіраванасцю. Паэт апяваў барацьбу, у крытычных працах выступаў супраць еўрапейскай рэакцыі і рускага царызму. У беларускім перакладзе «Песьні ў гадзіну парадку» экспрэсіўнасць арыгінала цесна перапляталася з уласцівымі паэтыцы «маладнякоўства» нечаканымі вобразамі, рэвалюцыйнай ваяўнічасцю:

The wind is as iron that rings,
The foam-heads loosen and flee;
It swells and welters and swings,
The pulse of the tide of the sea.

[16, с. 52]

Вецер жалезам зьвініць,
Грэбляю пена паўзе,
Мора панура бубніць,
Пухне і скалы грызе.

[9, с. 44]

А. Мардвілка пакінуў узоры перакладу твораў з англійскай і амерыканскай класікі (некалькі раздзелаў з паэмы «Спеў аб Гаяваце» Г. Лангфэла), але найбольш паклапаціўся пра засваенне літаратуры пралетарскага зместу. Рэцэнзуючы ўкраінскую анталогію перакладаў амерыканскай паэзіі, з чатырох яе раздзелаў («Предцечі», «Демократичний ренесанс», «Молода генерація» і «Піонеры пролетарської поезії» [3, с. 78]) А. Мардвілка спыніўся на першым і чацвёртым. З першага раздзела крытык падрабязней разгледзеў творчасць У. Уйтмена. І неўзабаве прапанаваў на старонках часопісаў «Росквіт» і «Маладняк» некалькі сваіх перакладаў. Асабліва цікавымі і карыснымі адзначыў А. Мардвілка творы піянераў амерыканскай пралетарскай літаратуры. Аднаго з пісьменнікаў, М. Голда, А. Мардвілка прадставіў некалькімі беларускімі адпаведнікамі. Цэнтральнае месца ў вершах амерыканца займаюць нявольнікі капіталізму, беднякі-эмігранты Заходняй і Ўсходняй Еўропы, негры і прадстаўнікі іншых прыгнечаных каланіяльных народаў.

У разглядаемы перыяд для беларускіх перастварэнняў былі ўласцівыя невыпадковыя змястоўныя трансфармацыі першакрыніц, калі перакладчыкі «выпраўлялі» тэксты ў адпаведнасці з патрабаваннямі часу або звярталіся да прыёму «пераапраанання», свабодна выказваючы свае ідэі праз творы іншамойных аўтараў.

Свядомае скарачэнне непажаданай інфармацыі арыгінала, папраўка на сучаснасць зыходных тэкстаў заўважаюцца, напрыклад, у перакладзе верша «Крык дзяцей» Э. Браўнінг, дзе А. Мардвілка абмінуў вершаваны ўрывац на шэсцьдзесят радкоў (зварот стомленых ад непасільнай працы дзяцей да Бога). Каб захаваць пры гэтым цэласнасць верша, перакладчыку давалося мадыфікаваць аўтарскія структуру і сэнс: на месцы «They look up», дзе «...you see

their angels in their places» [16, с. 50] – з’явіўся перакладніцкі малюнак «Яны глядзяць»... «Туды, дзе ўсход расквітае пажарам» [4, с. 7] і г.д.

Пераствараючы паэму «Спеў аб Гаяваце» Г. Лангфэла, А. Мардвілка відавочна пазбягаў перакладаць месцы, дзе гаварылася пра багоў племені Дакотаў: «Very spacious was the wigwam, / Made of deer-skins dressed and whitened / With the Gods of the Dakotahs» [15] – «Надта быў прасторны вігвам, / Зроблены са скур звярыных, / Быў ён чысценька прыбраны / І пабелены прыгожа» [7, с. 85]; радкі «For he song of peace and freedom, / Sang of beauty, love and longing; / Sang of death, and love undying / In the Kindom of Ponemah, / In the land of the Hereafter» [15] зацёмнена перадаваліся, як: «спяваў <...> аб волі, / Аб каханні і жаданнях, / Пеў аб харакстве і згодзе, / Аб жыцці яшчэ нязнаным...» [8, с. 75].

У тым жа ключы цалкам перапрацоўваўся і хрысціянскі змест «Баляды Рэдынгскае турмы» О. Уайлда перакладчыкам М. Дуброўскім. Напрыклад, імя Бога зусім знікала з тэксту або замянялася на функцыянальна «адпаведныя» паняцці «Сонца», «Зямля», «Кроў». Канкрэтныя біблейскія алюзіі пераўтвараліся ў абстрактныя вобразы, такія, як: «Акрутнасць душ з бязмежнай ноччу / Тут гутарку вядзе» [12, с. 34] (арыгінал: «To tell the men who tramp the yard / That God’s Son died for all» [17]) і г. д. На месцы нейтральных выказаў з’яўляліся іранічныя: «The Chaplain’s heart is far too sick, / Or his face is far to wan, / Or there is that written in his eyes / Which none should look upon» [17] – «Свяшчэннік сэрцам надта хворы / І бледзен, і дрыжыць, / Ці ён зусім ад страху ў хаце, / Як мёртвы, сам ляжыць» [12, с. 29]. І калі зыходны тэкст уяўляў з сябе разгорнутую алюзію на евангельскі тэкст (дараванне Хрыста злачынцу), то ў беларускім варыянце атрымліваўся неабгрунтаваны турэмны аптымізм.

У канцы 1920-х – пачатку 1930-х гг. назіраліся змястоўныя трансфармацыі і ў дачыненні да твораў Дж. Байрана, але змены мелі ўжо іншы характар. А менавіта, адбывалася тое, што крытык А. Адамовіч называў «пераапрапаннем» сучасных з’яў і ідэй у вобразы далёкіх дадзенаму часу й месцу паэтаў» [1, с. 531]. Напрыклад, убудаваны У. Дубоўкам у паэму «Штурмуйце будучыні аванпосты» (1929) пераклад верша «***Ты плакала...» Дж. Байрана, з аднаго боку, далучаў да паэмы вобраз байранаўскай дзяўчыны, агорнутае арэолам ідэалізаванай прыгажосці і недасягальнасці, з іншага боку, тая ж дзяўчына ў новым мастацкім кантэксце ўжо нагадвала сабой канкрэтна-гістарычную Беларусь (звернем увагу на сэнсавы пераход ад радкоў паэмы: «Джордж Байран! Каб ведалі вы / нашай краіны нядолю, / здратаваныя паплавы / і ў карань стаптанае поле. / Нядоля і слёзы сабой / краіны чало аквячалі...» [5, с. 147] да перакладу з Дж. Байрана: «...Ты плакала... Буйной слязой / Сінь воч ускрылася ў той час. / Здалося мне, што пад расой / З’явіліся фіялкі ўраз...» [5, с. 147]).

Красамоўнымі тэматычнымі і, шырэй, жыццёвымі супадзеннямі паміж аддаленымі па часе беларусам У. Дубоўкам і англічанінам Дж. Байранам ёсць наступныя факты: напярэдадні арышту У. Дубоўка перастварыў і выкарыстаў у той жа паэме «Штурмуйце будучыні аванпосты» урывак з «Паломніцтва Чайльд Гарольда» – «Развітальную песню», напісаную, у сваю чаргу Дж. Байранам таксама перад развітаннем з Радзімай. І ўжо ў зняволенні У. Дубоўка пераклаў байранаўскія «Санет да Шыльёна» і паэму «Шыльёнскі вязень».

Цалкам верагодна, што і пазбаўлены волі А. Луцкевіч, узяўшыся за пераклад «Кнігі джунгляў» і «Другой кнігі джунгляў» Р. Кіплінга ў 1928 г., карыстаўся прыёмам «пераапраанання», бо менавіта так перакладала Н. Арсеннева па просьбе А. Луцкевіча паэтычныя ўрыўкі з «Кнігі джунгляў». Звернем увагу, напрыклад, на верш «Падарожная песня малпаў Бандар-Лёгаў»:

Here we sit in a branchy row,	У калысцы з зялёных галінаў
Thinking of beautiful things we know.	Мы будзем вялікія пляны,
Dreaming of deeds that we mean to do,	Важым прышлыя лёсы народаў,
All complete, in a minute or two –	У лятунках праводзім гадзіны...
Something noble and wise and good,	Што мы знаем – ня знана нікому.
Done by merely wishing we could. [14, с. 55]	[6, с. 183]

Н. Арсеннева відавочна генералізавала змест, надаўшы малпам місійную ролю «важыць прышлыя лёсы народаў». Тое, што перакладчыца імкнулася выказаць больш, чым у арыгінале, адбілася не толькі на змястоўным ўзроўні, але і на фармальным – у арыгінале верш мае 24 радкі, а ў перакладзе – 35. Заклучны зварот у перакладзе «Дык далей, да нязнаннае мэты, / Наша слава задзівіць паўсвета» [6, с. 184] ў арыгінале адсутнічае. Ён хутчэй нагадае чытачу не кіплінгаўскія джунглі, а праграмныя радкі з тэзаў «ўзвышэнцаў», дзе пісьменнікі былі закліканы да стварэння такой літаратуры, якую ўгледзяць «вякі і народы» [11, с. 169].

Такім чынам, у перыяд 1920 - 1930-х гг. суіснавалі разнастайныя напрамкі ў паэтычным перастварэнні – традыцыйны і рэвалюцыйна-авангардны. Апошні пачаў пераважаць з другой паловы 1920-х гг. Але перакладчыкі нярэдка былі вымушаныя выпраўляць іншамоўныя тэксты ў адпаведнасці з пануючай ідэалогіяй. Засвоеная за адно дзесяцігоддзе англійская і амерыканская паэзія арганічна ўвайшла ў маладнякоўска-ўзвышэнскі літаратурны кантэкст і апроч эстэтычнай і забаўляльнай функцый, выконвала як пазнаваўчую (азнаямленне чытачоў са здабыткамі іншаземнай літаратуры), так і выхаваўчую (прапаганда творчасці пралетарскіх пісьменнікаў Амерыкі і іншых краін).

Значную ролю ў адаптацыі твораў замежнай літаратуры і ў іх функцыянаванні адыграла крытыка перакладу. Але, калі б тагачасная крытыка

ўважлівей прыгледзелася да асобных перакладаў, то яна вымушана была б канстатаваць тое ж, што і чыноўнік асаблівых даручэнняў граф П. І. Капніст пра перакладчыка В. Курачкіна ў час агляду рускай лірычнай паэзіі 1854 – 1864 гг.: «Сохранив часто дух подлинника, он очень ловко умеет применять разные куплеты Беранже к нашим современным обстоятельствам, так что, в сущности, Беранже является только слепым орудием, и под прикрытием его имени г. Курочкин преследует свои цели» [13, с. 84].

КРЫНІЦЫ:

1. Адамовіч, А. Да гісторыі беларускай літаратуры / А. Адамовіч. – Мінск: Выдавец ІП Зьміцер Колас, 2005. – 1464 с.
2. Аляхновіч, М. Аб нашых перакладах / М. Аляхновіч // Маладняк. – 1928. – № 3. – С. 91 – 101.
3. Армар, В. Рэц. на кн.: Кулік І. Анталогія амерыканскай паэзіі 1855 – 1925 гг. Харків. 1928. / В Армар // Маладняк. – 1928. – № 8. – С. 78 – 80.
4. Браўнінг, Е. Б. Крык дзяцей / Пер. Б. Ім. Армар / Е. Б. Браўнінг // Беларускі піянер. – 1928. – № 15. – 24 с.
5. Дубоўка, У. Выбраныя творы: у 2 т. Паэмы, балады, казкі / У. Дубоўка. – Мн.: Беларусь. – Т. 2. – 1965. – 310 с.
6. Кіплінг, Р. З кнігі джунгляў / Р. Кіплінг; пер. Н. Арсенневай // Дзеяслоў. – 2004. – № 7. – С. 183 – 188.
7. Лёнгфэлаў, Г. З «Песьні аб Гайаваце». Гайаватавы сябры / Г. Лёнгфэлаў; пер. А. Ляснога // Маладняк. – 1926. – № 4. – С. 74 – 75.
8. Лёнгфэлаў, Г. Сватанне Гайаваты / Г. Лёнгфэлаў; пер. А. Ляснога // Маладняк. – 1926. – № 7 – 8. – С. 82 – 90.
9. Суінборн, Ч. З «Песні ў гадзіну парадку» / Ч. Суінборн; пер. М. Дуброўскага // Маладняк. – 1926. – № 2. – С. 43 – 44.
10. Т. Г. Рэц. на кн.: Ю. Гаўрук «Кветкі з чужых палёў». Пераклады. Выданне ЦБ «Маладняка» – Менск / Т. Г. // Полымя. – 1928. – № 2. – С. 222 – 223
11. Тэзісы да пытання аб утварэнні «Узвышша» // Узвышша. – 1927. – № 1. – С. 168 - 170.
12. Уайльд, О. Баляда Рэдынскае турмы / Оскар Уайльд; пер. М. Дуброўскага. – Менск: Выд. ЦБ «Маладняка». – 1926. – 44 с.
13. Федоров, А. И. Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы) / А. И. Федоров. – М.: «Выш. школа», – 1983. – 303 с.
14. Kipling, R. The Jungle Books / R. Kipling – St. Ives: The Penguin Group. - 1994.
15. Longfellow, Henry Wadsworth. Hiawatha / Henry Wadsworth Longfellow [Electronic resource]. – Mode of access: <http://etext.lib.virginia.edu/modeng/modengL.browse.html>. – Date of access: 15.01.2007.
16. The Oxford Anthology of Great English Poetry. – Oxford Univ. Press. – 1996.
17. Wilde, Oscar. Ballad of Reading Gaol / Oscar Wilde [Electronic resource]. – Mode of access: http://emotionalliteracyeducation.com/classic_books_online/rgaol10.htm. – Date of access: 15.01.2007.

**АДЛЮСТРАВАННЕ ФАЛЬКЛОРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ
БЕЛАРУСІ І ІРЛАНДЫІ Ў ПАЭЗІІ НАТАЛЛІ АРСЕННЕВАЙ
І УІЛЬЯМА БАТЛЕРА ЙЕЙТСА**

Прыказкі, прымаўкі, загадкі, песні, прыпеўкі, легенды, казкі, казкі-міфы, гераічныя паданні, сказы, народныя паданні, замовы, нагаворы, быліны – усё гэта народная мудрасць, фальклор, тое, што ўзбагачала і ўзбагачае творчасць паэтаў і празаікаў усіх эпох. Станаўленне і развіццё нацыянальнай самасвядомасці народа немагчыма без ведання сваіх каранёў, вытокаў сучаснай культуры. Толькі пранікненне ў гістарычную памяць народа здольнае забяспечыць непарыўнасць ланцуга паміж мінулым, сучасным і будучым і засцерагчы людзей ад памылак і няшчасцяў. Праз узоры народнай творчасці сучасны чытач пранікае ў духоўна-інтэлектуальную атмасферу далёкіх і блізкіх часоў, спасцігае працэс духоўнага развіцця беларусаў, адчувае яго накіраванасць у будучыню, веру народа ў свае творчыя, стваральныя сілы. З іншага боку, праз мастацкія творы народны фальклор набывае новае жыццё, становіцца важным элементам мастацкай культуры і праз яе актыўна садзейнічае маральна-інтэлектуальнаму абнаўленню грамадства.

У творчасці ірландскіх і беларускіх паэтаў XX стагоддзя (асабліва гэта датычыцца яго першай паловы) адзначаецца даволі значны ўплыў фальклорных традыцый. Гэты перыяд увайшоў у гісторыю як час усведамлення абодвума народамі сваёй нацыянальнай прыналежнасці і барацьбы за палітычную незалежнасць (утварэнне БНР – 1918 год, Велікоднае паўстанне (1916) і ўтварэнне Ірландскай незалежнай дзяржавы (1922)). Адной з асаблівасцяў тагачаснага грамадскага жыцця Беларусі і Ірландыі з'яўляецца рост увагі да літаратуры, асабліва да паэзіі, як, з аднаго боку, адлюстравання нацыянальнай ідэі, а з другога – сродку актывізацыі грамадскай думкі і закліку да актыўных дзеянняў. Менавіта ў гэты час, на мяжы стагоддзяў, на беларускім літаратурным небасхіле запальваюцца зоркі такіх сусветна вядомых паэтаў, празаікаў і драматургаў як Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, Н. Арсеннева. У ірландскай літаратуры пачатку XX стагоддзя вызначаюцца імёны Оскара Уайлда, Бернарда Шоў, Уільяма Батлера Йейтса. Кожны з вышэйназваных аўтараў тым ці іншым чынам перапрацоўваў у сваёй творчасці фальклорныя традыцыі свайго народа, адкрываючы культурную спадчыну сваёй краіны не толькі для яе самой, але і для сусветнага грамадства.

У гэтым артыкуле мы разглядаем шляхі адлюстравання фальклорных традыцый у творчасці Наталлі Арсенневай (1903 – 1997) і Уільяма Батлера Йейтса (1865 – 1939).

Яшчэ ў маладосці У. Б. Йейтс адкрыў для сябе велічную і гераічную Ірландыю мінулых часоў, якую ён мог стварыць нанова, інтэрпрэтуючы адпаведна свайму ўяўленню пра яе. У. Б. Йейтс цікавіўся ірландскай міфалогіяй і фальклорам, вывучаў англамоўную ірландскую літаратуру XVIII стагоддзя. Вынікам гэтага стала вялікая колькасць вершаў на аснове міфалагічных і фальклорных сюжэтаў, а таксама зборнік «Светапогляд» (*A Vision*), упершыню выдадзены ў 1926 годзе.

У. Б. Йейтс звяртае ўвагу на тыя ўзоры ірландскага фальклору, што ўслаўляюць каралёў ці людзей, што належаць да каралеўскага роду, рыцараў і г.д. Адным з найбольш яскравых прыкладаў гэтага з'яўляецца верш «Вар'яцтва Караля Гола» (*The Madness of King Goll*). Ён прысвечаны каралю Ірландыі, што кіраваў краінай у трэцім стагоддзі. Гол быў сынам караля Ольстэра, які звар'яцеў падчас бітвы і збег у Даліну Вар'ятаў. У адным са сваіх артыкулаў У. Б. Йейтс распавядае пра тое, як Гол схаваўся ў даліне паблізу Корка, «дзе, як кажуць, пасля вызвалення збіраюцца ўсе вар'яты» [3, с. 319].

Верш апавядае пра караля Гола ў даліне. Атмасфера абсалютнага спакою ствараецца з дапамогай рэфрэна. Важную ролю адыгрываюць таксама сродкі мастацкай выразнасці – эпітэты і метафары («паміраючае сонца», восеньская адзінота», «дрэвы колеру леапарда»).

Вобраз караля Гола з'яўляецца зборным. Ён створаны на аснове двух ірландскіх паданняў – падання пра караля Гола і караля Суйні. Паданне пра Гола бярэ свой пачатак у версіі XV стагоддзя, адпаведна якой Гол загінуў у бойцы. Элемент вар'яцтва паходзіць ад вобраза караля, вядомага як «вар'ят Суйні». Суйні – кароль Ольстэра XVII стагоддзя, які звар'яцеў падчас бітвы, выкінуў Біблію ў возера, збег на поўнач, ператварыўся ў птушку і з тых часоў лётае над Ірландыяй, адлюстроўваючы свой боль і сваю радасць у цудоўных вершах.

Яшчэ адзін скразны вобраз у творчасці У. Б. Йейтса – кароль Фергус. Яму прысвечаны вершы «Фергус і друід» (*Fergus and Druid*), «Хто ездзіць з Фергусам?» (*Who goes with Fergus?*) і іншыя. Фергус – кароль Ольстэра, персанаж Чырвонай серыі ірландскіх народных казак, якога жонка хітрасцю прымусіла перадаць уладу свайму прыёмнаму сыну Конэ (у Йейтса – Канхабар (*Conhubar*)).

Верш «Фергус і друід» пабудаваны ў форме дыялога паміж Фергусам і друідам, дзе Фергус распавядае, чаму ён аддаў карону прыёмнаму сыну. У ім выкарыстаны шэраг фальклорных элементаў, напрыклад, здольнасць друіда ператварацца ў розных жывёл, птушак, людзей. У вершы «Хто ездзіць з Фергусам?» кароль ездзіць на калясніцы, палюючы ў лесе, што дае яму магчымасць забыцца на цяжкасці каралеўскай улады, а таксама горыч нешчаслівага кахання.

Цікавасць у творчасці У. Б. Йейтса выклікае і вобраз Кухуліна – героя ірландскай міфалогіі. У вершы «Змаганне Кухуліна з морам» (*Cuchulain's Fight with the Sea*) побач з гэтым персанажам згадваюцца і іншыя вобразы: Эмер – жонка Кухуліна, яго сын, а таксама войска Кухуліна.

Кухулін, як і кароль Фергус, – персанаж Чырвонай серыі ірландскіх народных казак. Ён пляменнік Конэ, вядомы ў міфалогіі як «ганчак Кулэна» ці «ганчак Ольстэра». Калі яму было сем гадоў, ён выправіўся ў палац Конэ, дзе, абараняючыся, выпадкова забіў ганчака каваля Кулэна. У якасці кампенсацыі хлопчык прапанаваў ахоўваць уладанні Кулэна і пасвіць яго статак. З гэтай нагоды ён і атрымаў імя Кухулін, «ганчак Кулэна». Верш «Змаганне Кухуліна з морам» паказвае Кухуліна-пастуха падчас яго сустрэчы з каханай Эмер (у творы – маці). Яна сцвярджае, што Кухуліну наканавана большае, чым лёс звычайнага пастуха. У адказ на гэта Кухулін бярэ арфу, пачынае граць на ёй, распавядаючы пра сына, забітага ў бойцы. Пасля смерці сына ён праводзіць тры дні ў адзіноце, а пасля збірае войска друідаў і ідзе змагацца з морам.

Твор адметны тым, што ў ім выкарыстаны шэраг фальклорных сродкаў мастацкай выразнасці, традыцыйных як для ірландскай, так і для беларускай вуснай народнай творчасці. Гэта і эпітэты («салодкагалосая», «старажытнае неба»), і перыфраза (хвалі – «марскія коні»), і гіпербала (рука Кухуліна «найцяжэйшая ў свеце»), і тыпова фальклорныя выразы («недзе пад святлом зорці сонца»), і рэфрэн. Паказальным таксама з’яўляецца і тое, што Кухулін грае на арфе, музычным інструменце, які здаўна лічыўся сімвалам ірландскай традыцыйнай культуры.

Міфалагічныя вобразы распрацоўваюцца У. Б. Йейтсам і ў вершы «Таямнічая ружа» (*The Secret Rose*). У гэтым творы элементы хрысціянскага веравызнання – укрываванне, валхвы – існуюць паралельна з персанажамі ірландскіх міфаў. У. Б. Йейтс выкарыстоўвае сюжэт адной з найпрыгажэйшых ірландскіх казак пра каханне Кухуліна і Фэнд. Казка апавядае пра дзвюх птушак, скаваных залатым ланцугом, якія прыляцелі да Кухуліна, ператварыліся ў дзвюх прыгожых жанчын і зачаравалі яго так, што той праспаў чароўным сном каля года. Напрыканцы гэтага перыяду бог кахання Энгус з’явіўся Кухуліну і пачаў распавядаць пра чароўную Фэнд, жонку бога мора і астравоў нябожчыкаў, якая кахала Кухуліна. Фэнд разам з сястрой павінны былі выбавіць Кухуліна ад чароўнага сну (па іншай версіі Кухулін дабіваецца прыхільнасці Фэнд, дапамагаючы яе сястры з мужам перамагчы іншы народ). Месяц доўжылася каханне Кухуліна і Фэнд, пасля ён вярнуўся на зямлю да жонкі. Эмер здолела вярнуць каханне мужа, а тым часам бог мора забраў Фэнд. Калі Кухулін убачыў гэта, ён зноў закахаўся ў яе і страціў розум. Доўгі час ён блукаў у гарах без вады і ежы, пакуль яго не вылечыў друід, што даў яму эліксір забыцця.

У гэтым вершы, як і ў многіх іншых, У. Б. Йейтс выкарыстоўвае вобраз ружы як сімвалу Ірландыі. Алюзіі да біблейскіх і міфалагічных сюжэтаў дапамагаюць лепш зразумець тыя рысы, якімі паэт надзяляе сваю краіну. Зварот да хрысціянства падкрэслівае ідэю самаахвярнасці, гісторыя кахання Кухуліна раскрывае ролю пачуццяў у фармаванні народнага светапогляду, «ганарлівы і схільны да мараў» Фергус нагадвае пра абвостранае пачуццё нацыянальнага гонару, уласцівае ірландцам.

Міфалагічны сюжэт пакладзены і ў аснову верша У. Б. Йейтса «Леда і лебедзь» (*Leda and the Swan*). Гэты твор быў заказаны паэту Джорджам Расэлам – галоўным рэдактарам «Ірландскага грамадзяніна». Першапачаткова верш ствараўся як палітычны, але паступова цэнтральнае месца ў ім займае гісторыя кахання. У аснову твора пакладзены старажытнагрэчаскі міф пра Леду, жонку караля Спарты, якую спакусіў Зеўс у выглядзе лебедзя падчас купання ў рацэ Эўротас. Ад гэтага саюзу нарадзіліся Кастар і Полукс, а таксама Алена. У вершы прысутнічае алюзія яшчэ да аднаго старажытнагрэчаскага міфа. «Зламаныя сцяны, палаючыя вежы» нагадваюць пра гісторыю пагібелі Троі. Згодна з міфам, Алена выйшла замуж за Менелая, караля Спарты, а пасля збегла з Парысам, сынам Прыама, у Трою. Грэкі сабралі войска, якім кіраваў Агамемнан, брат Менелая. Калі той вярнуўся, разбурыўшы Трою, то быў забіты Клітэмнестрай, дачкой Леды.

Нягледзячы на тое, што на першым плане ў вершы інтымныя пачуцці, супрацьстаянне мужчыны і жанчыны, нават элемент эротыкі, літаратуразнаўца Д. Кіберд знаходзіць і другі план, дапускаючы больш глыбокі ўзровень інтэрпрэтацыі твора, магчымы палітычны падтэкст. Верш датаваны 1923 годам (канец грамадзянскай вайны), што дазваляе рабіць выснову аб наяўнасці ў творы пэўнай сімволікі, звязанай з гэтай падзеяй. Так, вобраз лебедзя – увасабленне моцнага, актыўнага, мужчынскага пачатку – асацыюецца з агрэсіяй Англіі падчас вайны. Жаночы, слабы, пасіўны пачатак знайшоў сваё выяўленне ў вобразе дзяўчыны і асацыюецца з Ірландыяй. Адпаведна гэтаму, кожны з вобразаў мае свой набор характэрных рысаў. Дзяўчына-Ірландыя кіруецца пачуццямі, належыць да смяротных людзей. У супрацьлегласць ёй, Лебедзь-Англія валодае ведамі і несмяротнасцю. У творы дзяўчына дае згоду на саюз з лебедзем. Даследчыкі бачаць у гэтым падсвядомае імкненне ірландцаў да падпарадкавання некаму, што і стала прычынай іх каланізацыі. Нялёгкі саюз птушкі і дзяўчыны трактуецца як вымушанае, але рэальнае пагадненне паміж двума народамі. Захоп Англіяй Ірландыі параўноўваецца са згвалтаваннем, а далейшая абыякавасць лебедзя – з раптоўным і незапланаваным адыходам англійскага войска. Заключнае пытанне

Ці атрымала яна веданне і ўладу,

*Адпушчаная клювам безуважным?*¹

у такой трактоўцы твора таксама набывае свой падтэкст: калі Ірландыя атрымала ўладу пасля адыходу англійскага войска, ці вярнула яна пасля шматвекавага забыцця здольнасць да самакіравання і кантролю (так званае «веданне»)? [2]

У творчасці Наталлі Арсенневай фальклорныя сюжэты таксама займаюць значанае месца (вершы «Крыніца», «Зачараваны кут», «Песні» і інш.). Вобраз жыватворнай крыніцы, што гоіць раны на целе і ў душы, дае сілы людзям –

¹ У арыгінале: «Did she put on his knowledge with his power // Before the indifferent beak could let her drop?». Пераклад А. Хадановіча прапануе іншае прачытанне гэтых радкоў: «Ці ж моц і веда ўладара паветра // ёй да тае адкрыліся пары, // як ён яе, насычаны, пакінуў?». – *Заўв. рэд.*

цэнтральны вобраз аднайменнага верша, узяты з вуснай народнай творчасці. Шлях да крыніцы няпросты; каб дайсці да яе, трэба пераадолець шмат цяжкасцяў: прайсці праз пушчу, зведаць гора, турботы. Гэты элемент часта сустракаецца ў народных казках і паданнях.

Н. Арсеннева нярэдка выкарыстоўвае традыцыйную сімволку нежывога свету для адлюстравання гістарычных змен у роднай краіне. Прыкладам гэтага можа паслужыць верш «Калі ноч запануе» (1921). Верш мае алегарычны пачатак і яркая выяўленую фальклорную аснову. Ён насычаны вобразамі-сімваламі, крыніца якіх – беларускі фальклор (жалейка, асілкі, ветрык, сонца, «духі-сцені», сны-мары). Твор падзяляецца на дзве асноўныя часткі. Першая прадстаўляе сабой экспазіцыю з’яў традыцыйнай беларускай культуры. Цэнтральны вобраз другой часткі – ноч і ўсё, што з ёй звязана, – начныя чары, сны-мары, туман, духі-сцені. Гэта сімвал савецкай улады – варожага пачатку ў адносінах да беларускай нацыянальнай культуры. У гэтых абставінах людзей можа выратаваць толькі зварот да сваіх каранёў, гісторыі, да тых казак і песень, што складаюць адвечную і неўміручую скарбніцу кожнага народа.

*...мо старое ў душы страпянецца
і прывабіць нязведанай ласкай? [1, с. 30] –*

пытае паэтка.

З гэтага пункту погляду паказальным з’яўляецца і верш «Сонца вяснянае ў золаце косяў». З народных паданняў і казак прыходзяць «ночныя чары», «плач лесуна», «золата косяў», «сінь вазёр лебядзіных».

Цікавым у даследаванні фальклорнага элементу ў творчасці Н. Арсенневай з’яўляецца яе часты зварот да беларускай міфалогіі, прычым да яе «цёмнага» боку. Так, верш «Зачараваны кут» (зб. «Пад сінім небам») – своеасаблівая энцыклапедыя беларускіх нячысцікаў. Тут і здані, і страхі, і русалкі, і ведзьмы, і спорнік, і слівень, і вадзянік, і лясун з лесавіцай. Паэтка не толькі згадвае іх, але і апісвае звычкі, тыповыя паводзіны. Усе яны водзяцца ў балоце, ля старога млына, з’яўляюцца з надыходам цемры і знікаюць з першым крыкам пеўня. Русалкі расчэсваюць валасы, спорнік збірае скарбы, лясун скача з лесавіцай, ведзьмы рвуць зелле. Варта адзначыць і выкарыстанне колеравай палітры, тыповай для нячыстай сілы – чорны, залаты, зялёны. Атмасферу жахлівай таямнічасці стварае і «акружэнне» вышэйзгаданых істот, іх адвечныя спадарожнікі – кажаны, змеі, жабы, совы. Майстэрства паэтки – у стварэнні не толькі зрокавай, але і слыхавой карціны. Мы нібы чуем, як нехта «рагоча ў цёмным лесе», хор жаб, вухканне савы і, нарэшце, крык пеўня, пасля якога зноў усё сціхае.

У вершы «Вяселле» Н. Арсеннева звяртаецца да апісання старажытнага народнага абраду. Фантастычнаць твору надае той факт, што шлюб бяруць не людзі, а вадзянік з тапельніцай. Верш пабудаваны на аснове кантэкстуальнай

антытэзы, на супастаўленні святочнай атмасферы, што звычайна пануе на вяселлях, і рэальнага гуляння нячыстай сілы.

*Не гулі ім дуда, ні цымбалы –
Ветругі голым веццем шургалі,
Не йшлі ў скокі з хлапцамі дзяўчаты –
Вадзянік адзін тупаў калматы* [1, с. 52].

Фальклорны элемент у творы рэалізуецца двума шляхамі. Першы – праз апісанне асобных вясельных сцэн. Мы бачым, як «запіваюць» маладых, расплятаюць касу маладой, вянчаюцца ў царкве, родныя прыносяць падарункі, госці скачуць пад дудку і цымбалы, бацькі бласлаўляюць маладых абразамі.

Другі шлях перадачы фальклорнага нападнення твора – выкарыстанне пэўнага кола традыцыйных мастацкіх сродкаў. Сярод лексічных сродкаў выразнасці варта адзначыць фальклорныя эпітэты («белы твар», «каса руса», дзяўчына «чарнаброва»), метафары («вецер галосіць»), шырокае выкарыстанне выклічнікаў, адмоўных параўнанняў, сінонімаў, паўтораў. Да фальклорных твораў верш набліжаюць і некаторыя марфалагічныя сродкі: выкарыстанне памяншальнага суфікса -к- (галоўка, дуброўка, сасонка, дачушка), формы дзеяслоўнага інфінітыву на -ці (гуляці, бласлаўляці) і іншыя. На ўзроўні сінтаксісу фальклорная аснова выяўляецца ў выкарыстанні паралельных канструкцый у спалучэнні з анафарычнай будовай сказаў.

*Ці не вецер над грэбляй галосіць?
Не вярбіны йрвуць з плачам валоссе?* [1, с. 52]

Важную ролю адыгрывае і абрамленне (першая страфа паўтараецца ў канцы верша).

Паказальным з'яўляецца і той факт, што паэтка ўводзіць у тэкст мастацкага твора ўрывац, стылізаваны пад народную песню, – галашэнне, з тыповым для гэтага жанру зваротам да сіл прыроды.

*Ой, сасонка мая баравая,
ой, галоўка мая палавая!
Была маткай мне ночка глухая,
родным таткам быў сплаканы ветах,
выпраўлялі мяне браты-ветры,
галасілі па мне сёстры-зоры.* [1, с. 52]

Выкарыстанне аўтэнтчнага тэксту народнай песні назіраем у вершы «Лявоніха». Гэты твор па часе напісання належыць да эмігранцкага перыяду жыцця і творчасці паэткі. У Равенсбургу, далёка ад радзімы, усё нагадвае ёй пра родныя мясціны. Кружэнне восеньскай лістоты выклікае асацыяцыі з беларускім народным танцам «Лявоніха». І вось, здаецца, мы ўжо чуем гарэзную, жартаўлівую прыпеўку:

*Ой, Лявон Лявоніху
маладую,
сваю ўцеху – сонейка,*

не шкадуе,
як прыцісне пруткую,
пойдзе ў скокі,
вірам хата круціцца
сінявокай! [1, с. 172]

Цікавым з пункту погляду звароту да фальклорных сродкаў з'яўляецца верш «Песні». У аснову твора пакладзены два элементы з народных казак. Першы элемент, даволі распаўсюджаны ў вуснай народнай творчасці, распавядае пра хлопчыка-асілка. У гэтай частцы праступае тыповая для народных казак такога тыпу гіпербала – хлопчык, як толькі нарадзіўся, пад'еў хлеба з соллю, апрануў сялянскую світку, лапці і пабег у лес. Нельга не заўважыць і выкарыстанне народнай сімволікі лічбаў – бабка тройчы кладзе крыж, хлопчык нарадзіўся сёмым у сям'і. Вядома, што лічбы тры і сем шырока выкарыстоўваліся ў народных магічных абрадах, замовах, нагаворах і г.д.

Другі элемент сюжэта – пра музыку, які здолеў падначаліць сабе сілы прыроды і разам з імі нясе ў сваіх песнях людзям радасць і праўду. Гэты сюжэт таксама з'яўляецца тыповым для беларускіх народных казак.

Такім чынам, няцяжка заўважыць, што ў творчасці Уільяма Батлера Йейтса фальклорны ўплыў рэалізуецца на аснове як мясцовага матэрыялу, так і класічных міфаў і праяўляецца пераважна праз пэўную тэматыку і кола вобразаў. Наталля Арсеннева выкарыстоўвае выключна фальклор свайго народа, прычым не толькі кладзе ў аснову сваіх твораў фальклорныя сюжэты і вобразы, але і прытрымліваецца традыцыйных жанраў і, адпаведна, пэўнага кола мастацкіх сродкаў. Асаблівасцю беларускай паэзіі з'яўляецца і апора на песенны фальклор, што знаходзіць сваё адлюстраванне ў асаблівасцях метрычнай будовы асобных твораў.

КРЫНІЦЫ:

1. *Арсеннева, Н.* Яшчэ адна вясна / Н. Арсеннева. – Мн.: Маст. літ., 1996. – 271 с.
2. *Kiberd, D.* *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation.* / D. Kiberd. L.: Vintage, 1996. – 719 pp.
3. *Poems of W. B. Yeats. A New Selection.* Ldn.: Macmillan, 1988. – 428 pp.

У ЧАКАННІ ВАРВАРАЎ: РЭЦЭПЦЫЯ ГІСТОРЫІ Ў ДЖ. М. КУТЗЭЕ І Ю. СТАНКЕВІЧА

Творчасць англамоўнага афрыканскага пісьменніка Дж. М. Кутзэе¹ (J. M. Coetzee, нар. 1940), двойчы лаўрэата Букераўскай прэміі (1983 і 1999 гады), у 2003 годзе – лаўрэата Нобелеўскай прэміі, і беларускага пісьменніка Ю. Станкевіча² (нар. 1945) раздзяляюць вельмі адрозныя адна ад адной літаратурныя традыцыі (паўднёваафрыканская і беларуская), у межах якіх працуюць пісьменнікі. Аднак да асобных твораў гэтых пісьменнікаў у іх краінах крытыкі ставяцца амаль аналагічна – абодвух абвінавачваюць у некарэктнасці і змрочнасці, згущэнні фарбаў і занадта песімістычным адлюстраванні рэчаіснасці (тым не менш, абвінавачванні не перашкодзілі Дж. М. Кутзэе стаць лаўрэатам прэстыжных літаратурных прэмій). Тое, што творы ўспрымаюцца аналагічна, у значнай ступені абумоўлена іх стылёвым і тэматычным падабенствам – у творах абодвух пісьменнікаў прысутнічаюць жорсткія натуралістычныя сцэны, абодва закранаюць пытанні супрацьстаяння розных рас (нацый), канфрантацыі асобы і грамадства, пратэсту супраць гвалту над асобай.

Аб’ектамі даследавання для дадзенага артыкула былі абраныя раманы «У чаканні варвараў» (*Waiting for the Barbarian*, 1980) Дж. М. Кутзэе і «Любіць ноч – права пацукоў» (1998) Ю. Станкевіча. Апроч літаратурнай традыцыі, гэтыя два раманы раздзяляе часавы прамежак у 18 год. У рамане Дж. М. Кутзэе асэнсоўваецца супрацьстаянне Імперыі, створанай прышлымі каланістамі, і аўтахтонных жыхароў, варвараў. У рамане «Любіць ноч – права пацукоў» разглядаецца праблема ўзаемаадносін паміж мясцовымі жыхарамі правінцыйнага гарадка Янаўска і прышлымі, бежанцамі, прадстаўнікамі чужога народа, якія, апынуўшыся ў гэтым гарадку, паступова падпарадкоўваюць яго сабе, а праз гэтую праблему – і лёс беларускай нацыі. У абодвух раманах адбываецца асэнсаванне гісторыі праз даследаванне стасункаў людзей розных нацый (рас), аднак у рамане Дж. М. Кутзэе акцэнт робіцца на прыкмеце спрычыненасці да ўлады: імперцы (заваёўнікі) – варвары (ахвяры), у рамане Ю. Станкевіча – на прыкмеце «тутэйшасці»: свае (мясцовыя жыхары) – чужыя

¹ Усе 10 раманаў Дж. М. Кутзэе перакладзеныя на рускую мову: «Змрочная зямля» (*Duskland*, 1974, пер. у 2005 г. А. Фрадкіна), «У сэрцы краіны» (*In the Heart of the Country*, 1977, пер. у 2005 г. А. Фрадкіна), «У чаканні варвараў» (*Waiting for the Barbarians*, 1980, пер. у 1989 г. А. Міхалёў), «Жыццё і час Міхаэла К.» (*Life and Times of Michael K*, 1983, пер. у 1989 г. А. Міхалёў), «Містэр Фoe» (*Foe*, 1986, пер. у 2004 г. А. Файнгар), «Жалезнае стагоддзе» (*Age of Iron*, 1990, пер. у 2005 г. М. Собалева), «Восень у Пецярбурзе» (*The Master of Petersburg*, 1994, пер. у 1999 г. С. Ільін), «Ганьба» (*Disgrace*, 1999, пер. у 2001 г. С. Ільін), «Элізабэт Кастэла» (*Elisabeth Costello*, 2003, пер. у 2004 г. Е. Брасаліна, Ж. Грушанская), «Марудны чалавек» (*Slow Man*, 2005, пер. у 2006 г. А. Фрадкіна).

² Ю. Станкевіч – аўтар трох раманаў: «Любіць ноч – права пацукоў» (1998), «Ліст у галактыку “Млечны шлях”» (2002) і «Пятая цэнтурыя, трыццаць другі катрэн» (2003).

(прыхадні-бежанцы). Мэта дадзенай працы – выявіць агульнае і адметнае ў рэцэпцыі гісторыі¹ ў абодвух раманах.

У рамане Дж. М. Кутзэе «У чаканні варвараў» прысутнічае і лінейнае, і цыклічнае ўспрыняцце гісторыі. Лінейная гісторыя – гэта гісторыя Імперыі, дакладней – гісторыя, напісаная Імперыяй і ўвасобленая в вобразе Імперыі. Яна супрацьпастаўлена натуральнаму, цыклічнаму ходу часу: «яна стварыла асаблівы час – гісторыю. Таму часу, што плаўна цячэ па коле нязменным шэрагам вясны, лета, восені і зімы, Імперыя аддала перавагу гісторыі, часу, які кідаецца зігзагамі, складаецца з узлётаў і падзенняў, з пачатку і канца, з супярэчлівасцяў і катастроф» [1, с. 211-212]. Паводле Д. Атвэла, «як Гісторыя, ці гісторыя-як-міф, гісторыя стаецца своеасаблівым, інфарматыўным наратывам самой Імперыі, часткова сцвярджаючы і легітымизуючы імперскі тэарызм»² [3]. Гэтая гісторыя ствараецца ў адпаведнасці з ідэалагічнымі запатрабаваннямі Імперыі, яна абумоўленая існуючым ладам і цалкам пабудаваная на прычынна-выніковых сувязях: паколькі варвары рыхтуюць паўстанне, неабходна правесці карную аперацыю, а калі варвары будуць пераможанымі, Імперыя сцвердзіць сваю моц і будзе існаваць далей, непарушная і маналітная. Адпаведна ствараецца вобраз варвараў як ворагаў Імперыі, чыя прысутнасць пагражае гэтай непарушнасці і маналітнасці, аднак такіх варвараў – як дзейснай сілы гісторыі – няма на старонках рамана. Яны з'яўляюцца толькі як палонныя, пабітыя і закатаваныя, ці як здані – армія Імперыі бачыць іх падчас свайго паходу і не можа падысці бліжэй. Такія варвары – гэта імперскі сімулякр, і барацьба з імі – міф, які свядома ствараецца ў межах імперскага дыскурсу. Ва ўяўленні людзей існуе абагулены абстрактны вобраз варвараў як нечага жахлівага, таго, што нясе разбурэнне і смерць: «А тое, што ён варвар, яны зразумелі, бо ён быў вельмі брыдкі» [1, с. 195].

Гісторыя Імперыі ствараецца наступным чынам – у памежную зону ў сувязі з надзвычайным становішчам у Імперыі прыязджае палкоўнік Джол. Ён вядзе допыт выпадковых палонных – дзеда і хлопчыка, якія ідуць у горад. Пасля з'яўляюцца новыя палонныя і на аснове звестак, атрыманых пад катаваннем (такія ж аперацыі праводзяцца ва ўсёй памежнай зоне) робяцца высновы пра падрыхтоўку паўстання. Імперыя высылае войскі для яго падаўлення. Аднак варвары ламаюць імперскі наратыв гісторыі – яны паводзяць сябе неадпаведна схемам, у якія спрабуе ўкласці іх Імперыя. Яны нібыта знікаюць з гэтага наратыву, гэтым самым разварочваюць увесь ход створанай гісторыі (непераможнае войска гіне ў пустэльні і гарах ад голаду і холаду) і ствараюць уласны наратыв новай гісторыі, сцвярджаючы сваю прысутнасць у адзінкавых дзеях – паасобку

¹ Пытанне напісання гісторыі (*The Writing of History*) і суб'екту гісторыі (*The Subject of History*) у рамане «У чаканні варвараў» разглядаецца ў адпаведных раздзелах манаграфіі Дэвіда Атвэла (*David Attwell*) «J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing» [3].

² Тут і далей пераклад з англійскай мовы мой – Г. Я.

вырэзваюць адсталых салдат, адпраўляюць у горад мёртвага салдата, прывязанага да каня.

Імперскі наратыў гісторыі выяўляе сябе фіктыўным, і яго адмаўленне сведчыць пра канец Імперыі як ідэалагічнага ўтварэння, што трымалася на міфе пра варвараў. Войска і частка жыхароў пакідаюць горад, які, магчыма, праз некаторы час канчаткова апусцее – вада з бліжэйшага возера, без якой горад не зможа існаваць, паступова становіцца салёнай. Перад тымі, хто застаўся, узнікаецца праблема выжывання – горад жыве не толькі ў чаканні варвараў, але і ў чаканні голаду і зімовых халадоў.

Гісторыя, якая існуе па-за імперскім дыскурсам, успрымаецца цыклічна. Да такога разумення гісторыі набліжаецца галоўны герой рамана, гарадскі суддзя (Magistrate), які ведае, што чуткі пра нашэсце варвараў з'яўляюцца кожныя 30 – 40 год. З гісторыяй звязана захапленне суддзі археалогіяй, і ідэя цыклічнай гісторыі ўвасоблена ў рамане пры дапамозе сімвала руінаў. Дзякуючы раскопкам і вывучэнню старажытнае варварскае цывілізацыі суддзя пачынае пановаму глядзець на гісторыю. Руіны былога паселішча дапамагаюць яму спасцігнуць гісторыю варвараў да Імперыі і ўспрыняць імперскі наратыў як частку наратыву ўсеагульнага, што значна шырэй за яго. Імперыя павінна прайсці праз тое ж кола пераўтварэнняў, праз якое прайшла загінулая цывілізацыя варвараў, і нарэшце апынуцца занесенай пяском. Сама рэчаіснасць патрабуе ажыццяўлення гэтага закона – возера становіцца салёным, што калі-небудзь прымусіць каланістаў пакінуць гэтыя мясціны.

Часавая працягласць гісторыі лінейнай і цыклічнай не супадаюць: лінейная гісторыя – гэта толькі адзін з віткоў гісторыі цыклічнай, які імперцы выцялі з агульнага ходу падзей і надалі яму статус магістральнага і вектарнага. Паколькі тое, што адбывалася на землях Імперыі да іх, ім невядома, яны выбудоўваюць свой наратыў з нуля. Канец Імперыі – гэта толькі канец лінейнай гісторыі, цыклічная ж будзе мець працяг, паколькі Імперыя – утварэнне, чужое для гэтых земляў.

У рамане Ю. Станкевіча гісторыя таксама мае два вымярэнні – лінейнае і цыклічнае. Лінейнасць гісторыі звязаная з агульным ходам падзей, якія маюць у сваёй аснове тыя ж прычынна-выніковыя сувязі. Агульны стан нацыі і грамадства, які характарызуецца ў рамане, абумоўлены тымі падзеямі, што адбываліся ў мінулым, а таксама стасункамі людзей у грамадстве: «Чаму гэтыя бежанцы прыйшлі менавіта да нас, а не да літоўцаў, прыкладам, чачэнцаў ці да эстонцаў? а таму, што іх адразу б вытурылі» [2, с. 272], «яны адзін аднаго жаруць, жор навокал стаіць» [2, с. 274]. Чужынцы аказваюцца апошнім інструментам гісторыі, які завяршае працэс распаду нацыі – адносна мірны захоп земляў абумоўлены няздольнасцю людзей абараніць сябе. Такім чынам, чужынцы спрычыняюцца да набліжэння канца гісторыі як канца нацыі, дэтэрмінаванага спосабам існавання людзей у грамадстве і іх шляхах да выжывання. Такая гісторыя ўвасабляецца ў рамане пры дапамозе метафары плыні, што прарвалася

праз плаціну, «пераплюхнула цераз дамбу» [2, с. 311], калі спробы змяніць сітуацыю не маюць плёну: «мы сапраўды мусім дарэмна затыкаць гэтую плаціну, якую ўжо прарвала, і ваду назад не вернеш, праўда, а варта, можа, толькі сябе ратаваць» [2, с. 319].

У той жа час гісторыя мае цыклічны характар – падзеі, не звязаныя паміж сабой, паўтараюцца праз пэўны час. Гісторыя рухаецца ад катастрофы да катастрофы: рэпрэсіі савецкай эпохі (пра іх узгадваецца ў дачыненні да біяграфіі Антона Кнігі, былога палітвязня, які правёў 25 год у лагерах за ўдзел у атрадзе самааховы) – Чарнобыль (трагедыя, якая стала прычынай нараджэння хлопчыка-даўнёнка) – чужынская навала. Рух гэты ідзе па спіралі, дзе кожны новы віток перакрывае папярэдні і прыводзіць да ўсё больш трагічных падзей. Памяць пра мінулае сціраецца, паколькі на першы план выходзіць праблема выжывання, і гэта стаецца адной з прычын набліжэння канца. У святле новых падзей змяняецца рэцэпцыя падзей папярэдніх, у прыватнасці, Чарнобыля: «каб не той Чарнобыль, то нам ужо даўно б гамон быў; панаехалі б з усіх бакоў прыхадні, < ... > а так – каму з іх асабліва ахвота ў радыяцыю лезці, а хто лезе – тыя зусім ужо набрыдзь, смецце» [2, с. 319].

У адрозненне ад рамана Дж. М. Кутзэе, у рамане «Любіць ноч – права пацукоў» часавая працягласць гісторыі лінейнай і цыклічнай супадаюць. Канец нацыі ў дадзены выпадку абазначае канец і гісторыі лінейнай, і гісторыі цыклічнай, пасля якога магчымае стварэнне толькі новага, чужынскага, наратыву.

Спазнанне гісторыі з’яўляецца адной з тэм абодвух раманаў. У рамане Дж. М. Кутзэе гістарычнымі даследаваннямі апантаны суддзя. У яго калекцыі старажытнасцяў асаблівае месца займаюць гліняныя таблічкі, спісаныя нерасчытанымі сімваламі загінулай цывілізацыі. Суддзя спрабуе іх расшыфраваць і скласці ў адно, каб атрымаць суцэльны тэкст альбо карціну, якая адкрые яму таямніцу старажытных надпісаў, аднак усе яго спробы не маюць ніякага рэзультата. Гэтаксама – праз звязанне адасобленых падзей ў адно – спрабуе суддзя зразумець і гісторыю, і параза такіх спробаў сведчыць пра немагчымасць спасцігнуць яе як цэласную карціну, што зробіцца зразумелай, як толькі будзе падабраны адпаведны код. Аднак пазней, падчас спантаннага тлумачэння палкоўніку Джолу сэнсу таблічак, суддзя адкрывае новы спосаб спасціжэння схаванага ў іх сэнсу – ён сцвярджае, што кожны надпіс мае не адно значэнне: «Разам яны ўтвараюць нейкую алегарычную мазаіку. Чытаць іх можна ў любым накірунку. Больш за тое, кожную асобную таблічку можна шматкроць чытаць па-рознаму» [1, с. 179]. Д. Атвэл зазначае, што «калі суддзя “інтрэпрэтуе” таблічкі Джолу, ён не толькі спрабуе пераканаўча абараніць выяўленне пункту погляду варвараў, але і сцвярджае адкрытую неабмежаванасць тлумачэння сэнсаў тэксту» [3]. Так суддзя адмаўляе імперскі дыкурс, аднак спазнаць законы гісторыі па-за ім ён не можа. З прачытаннем гісторыі па гліняных таблічках Д. Атвэл звязвае прачытанне яе на целе дзяўчыны,

якую катавалі людзі палкоўніка Джола. Суддзя, апантаны дзяўчынай, а дакладней, тымі знакамі, што наклала на яе Імперыя, спрабуе аднавіць ва ўласным уяўленні тое, што адбывалася падчас допытаў ў казармах, абсталяваных пад вязніцу. Гісторыя для суддзі, такім чынам, стаецца таямніцай, якую неабходна разгадаць, а без гэтага немагчыма ні спазнаць сябе, ні асэнсаваць сваю ролю ў тых падзеях, што адбываюцца на ўскрайку Імперыі.

У рамане Ю. Станкевіча гісторыя, якая працякае перад вачыма герояў, таксама патрабуе спазнання сваіх законаў, паколькі прыняць існуючы лад галоўныя героі не могуць. Яны адмаўляюць рацыянальнасць і справядлівасць таго, што адбываецца (прышэсце чужаніцаў і захоп імі нефармальнае ўлады), аднак знаходзяць тлумачэнне для ўсіх падзей – тэорыя пасіянарнасці Л. Гумілёва [2, с. 273], а таксама мінулае знішчэнне генафонда народа. Тэорыя пасіянарнасці прадугледжвае цыклічнасць існавання нацыі і такім чынам дэтэрмінуе яе заняпад, тлумачыць усе ўзніклыя супярэчлівасці і робіць канфлікты заканамернымі і неабходнымі – іх немагчыма папярэдзіць і пазбегнуць. Асэнсаванне гісторыі, якое адбываецца шляхам аналізу сітуацыі, што склалася ў краіне, стаецца ў рамане спробай растлумачыць прычыны чужынскага ўварвання. Тлумачэнне падзей можа даць магчымасць прымірыцца з сітуацыяй, што склалася ў Янаўску, аднак герояў не задавальняе такое тлумачэнне, і яны шукаюць прычыны таго, што адбываецца, у ментальнасці людзей, у іх здольнасці да супраціву і ў спосабе барацьбы за выжыванне. Такім чынам, спазнанне гісторыі ў рамане Ю. Станкевіча – гэта не спроба спазнаць сябе, а спроба зразумець сваю нацыю, пры гэтым не асэнсоўваючы сваю ролю ў апошніх падзеях.

У выніку сваіх даследаванняў гісторыі героі абодвух раманаў спазнаюць некаторыя яе заканамернасці, аднак, вызначыўшы вектар скіраванасці, самі спрабуюць ісці супраць яго. Гарадскі суддзя, пакутуючы ад пачуцця віны перад варварскай дзяўчынай, разрывае стасункі з Трэцім аддзелам і спрабуе вызваліцца ад улады імперскага дыскурсу, нарэшце, сам сядзе пісаць гісторыю горада. Аднак, па вызначэнні Д. Атвэла, яго спроба «ідзе не далей за паўтарэнне некаторых двудушных формулаў каланіяльнай ідылічнасці» [3], у сваёй працы над новым наратывам ён не можа выйсці за межы імперскага дыскурсу, і спадзяецца, што ўсё зменіцца, калі ён пройдзе апошнія выпрабаванні, што абяцае новая зіма – магчыма, пасля гэтага ён зможа «пачаць пісаць праўду» [1, с. 244]. І адзінае, што робіць суддзя – вяртае гліняныя таблічкі на месца, каб захаваць іх для наступных пакаленняў. Ён не мае сілы спасцігнуць гісторыю, адпаведна, не можа напісаць яе нанова.

Антон Кніга і Даніла Прусак таксама спрабуюць ісці супраць ходу гісторыі, і гэта выяўляецца ў адкрытым супрацьстаянні навалі: «потым будзем разважаць, а сёння ноччу мы павінны іх адолець» [2, с. 319]. Калі суддзя, асэнсоўваючы гісторыю, прыходзіць да разумення сваёй у ёй ролі, не выносіць сябе за яе межы («Я быў увасабленнем усёй той хлусні, якой Імперыя забаўляе сябе, калі на небе

няма ні хмурынкі» [1, с. 215]) і бачыць сваё існаванне ўплаўленым у той працэс, які ён сам імкнецца спасцігнуць, то ўсе разважанні герояў Ю. Станкевіча адносна нацыі не закранаюць іх непасрэдна. Герой Дж. М. Кутзэе не здольны стварыць новы наратыў па-за пануючым дыскурсам, героі Ю. Станкевіча выбудоўваюць уласны наратыў і самі ж імкнуцца выйсці за яго межы, зняпраўдзіць яго (і апынуўшыся па-за ім, маюць шанец на лакальную перамогу). Аднак яны, як і герой Дж. М. Кутзэе, не дасягаюць поўнай перамогі, то бок не пазбаўляюцца цалкам ўлады таго дыскурсу, што пануе ў свядомасці.

Такім чынам, у рэцэпцыі гісторыі ў рамане Дж. М. Кутзэе «У чаканні варвараў» і рамане Ю. Станкевіча «Любіць ноч – права пацукоў» можна вылучыць наступныя моманты:

1. Успрыняцце гісторыі як лінейнага і як цыклічнага працэсу, аднак у рамане Дж. М. Кутзэе лінейная гісторыя – гэта толькі асобны віток гісторыі цыклічнай, а ў рамане Ю. Станкевіча яны супадаюць па часавай працягласці.

2. Усведамленне канца гісторыі (лінейнай) як гісторыі Імперыі (у рамане Дж. М. Кутзэе), і канца гісторыі (лінейнай і цыклічнай) як гісторыі нацыі (у рамане Ю. Станкевіча).

3. Асэнсаванне гісторыі стаецца адной з тэм абодвух раманаў: у рамане «У чаканні варвараў» спазнанне гісторыі, якое адбываецца праз спробы расшыфраваць знакі на старажытных гліняных таблічках і на целе дзяўчыны, з'яўляецца неабходным для спазнання сябе, сваёй ролі ў падзеях, што адбываюцца ў Імперыі, і свайго прызначэння; у рамане «Любіць ноч – права пацукоў» асэнсаванне гісторыі адбываецца праз аналіз падзей у Янаўску і стаецца спосабам спазнання сваёй нацыі.

4. Героі абодвух раманаў спрабуюць ісці супраць ходу гісторыі, аднак гарадскі суддзя ў рамане Дж. М. Кутзэе, у адрозненне ад герояў Ю. Станкевіча, не выносіць сябе за межы пануючага дыскурсу.

КРЫНІЦЫ:

1. *Кутзэе, Дж. М.* В ожидании варваров / Дж. М. Кутзэе // В ожидании варваров: Романы. – СПб.: Амфора, 2004. – С. 7 – 246.

2. *Станкевіч, Ю.* Любіць ноч – права пацукоў / Ю. Станкевіч // Апладненне ёлупа: раманы, аповесці, апавяданні. – Мн.: Рэд. газ. «Настаўн. газ.», 2005. – С. 236 – 326.

3. *Attwell, David.* J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing [Электронны рэсурс] / David Attwell. – Berkley Cape Town: University of California Press David Philip, 1993. – Рэжым доступу: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5k4006q3/>. – Дата доступу: 20.04.2007.

**КРИТИКА
И
КРИТИКИ**

АРХЕТИПНАЯ КРЫТЫКА НОРТРАПА ФРАЯ

У кнізе «Анатомія крытыкі» (*Anatomy of Criticism*, 1957), якая з'яўляецца праграмай працы рытуальна-міфалагічнай школы літаратурнай крытыкі і ўдалай спробай распрацоўкі літаратурнай антрапалогіі, канадскі прадстаўнік міфакрытычнай школы ў літаратуразнаўстве Герман Нортрап Фрай разглядае і дае рацыянальную ацэнку некаторым структурным прынцыпам заходняй літаратуры ў кантэксце класічнай і хрысціянскай спадчыны. Праца складаецца з чатырох частак: «Гістарычная крытыка: тэорыя модусаў» (*Historical criticism: theory of modes*), «Этычная крытыка: тэорыя сімвалаў» (*Ethical criticism: theory of symbols*), «Архетыпная крытыка: тэорыя міфаў» (*Archetypal criticism: theory of myths*) і «Рытарычная крытыка: тэорыя жанраў» (*Rhetorical criticism: theory of genres*). У дадзеным артыкуле разглядаецца трэцяя частка згаданай працы – «Архетыпная крытыка: тэорыя міфаў». Н. Фрай прапануе ўжываць тэрмін «міф» у дачыненні да аповеду, прычым карыстаецца ён гэтым тэрмінам у выглядзе грэцкага *mythoi*, а тэрмін «архетып» – у дачыненні да значэння.

Н. Фрай выдзяляе тры арганізацыі міфаў і архетыпных сімвалаў у літаратуры:

1. Першая арганізацыя – нязмешчаны, недэфармаваны міф, які звычайна звязаны з багамі ці дэманамі і які прымае форму двух супрацьлеглых светаў, падобных у метафорыцы – пажаданага і непажаданага. Згаданыя светлы часта асацыююцца з экзістэнцыйнымі нябёсамі і пеклам рэлігій, сучасных гэтай літаратуры. Такія дзве формы метафарычнай арганізацыі Фрай называе апакаліптычнай і дэманічнай адпаведна.

2. Другая арганізацыя – гэта агульная тэндэнцыя, якую можна назваць рамантычнай, тэндэнцыя, якая выяўляе міфічныя ўзоры ў свеце, больш шчыльна звязаным з чалавечым досведам.

3. Трэцяя арганізацыя – гэта тэндэнцыя рэалізму, які ў большай ступені акцэнтуюе змест і адлюстраванне жыцця, чым форму аповеду.

Н. Фрай выдзяляе чатыры асноўныя сюжэтныя схемы, дажанравыя элементы літаратуры, паводле якіх арганізавана заходняя літаратура, і якія ён называе міфамі (*mythoi*) – *камедыю, трагедыю, рыцарскі раман, іронію і сатыру*, кожны з якіх разглядаецца Н. Фраем у адпаведнасці з іх вобразнасцю (статыка) і рухам да суседніх міфаў (дынаміка).

Вобразнасць міфаў

Даследчык кажа пра чатыры тыпы вобразнасці міфаў: два асноўныя (апакаліптычны і дэманічны) і два пераходныя (высока пераймальны, нізка

пераймальны). Кожны з гэтых тыпаў разглядаецца ў межах боскага, чалавечага, жывёльнага, расліннага і мінеральнага светаў.

Апакаліптычная вобразнасць:

а) характарызуецца атаясамленнем свету з экзістэнцыйнымі нябёсамі і пажаданым светам, які можа атрымацца праз чалавечую дзейнасць;

б) мае наступны выгляд: чалавечы і боскі свет злучае асоба Хрыста ў Бібліі; жывёльны свет – хатнія жывёлы (авечка), голуб; раслінны свет – сад, ружа; мінеральны свет – горад, шлях.

Дэманічная вобразнасць:

а) атаясамліваецца з экзістэнцыйным пеклам;

б) з'яўляецца пародыяй і супрацьлегласцю апакаліптычнай вобразнасці, непажаданым светам, які застаецца без уздзеяння чалавека;

в) мае наступны выгляд: боскі свет – кола лёсу, непазбежнасць; чалавечы свет – грамадства з лідэрам-тыранам і ахвярай; жывёльны свет – свет пачвараў, драпежнікаў (воўк, тыгр, грыф, змяя); раслінны свет – жахлівы лес, запаленае дрэва; неарганічны свет – бясплодная зямля, пустэчы.

Вобразнасць высока пераймальнага модусу:

а) мае за арганізуючыя ідэі каханне і форму;

б) называецца аналогіяй прыроды і розуму;

в) мае наступны выгляд: чалавечы свет – свет каралёў і каралей; жывёльны свет – прыгожыя і высакародныя прадстаўнікі фаўны (арол, леў і г.д.); раслінны свет – пастаральныя сады; неарганічны – горад як сталіца каралеўства.

Вобразнасць нізка пераймальнага модусу:

а) за арганізуючыя ідэі мае генэзіс і працу;

б) набліжаецца да дэманічнай вобразнасці;

в) называецца аналогіяй досведу;

г) мае наступны выгляд: чалавечы свет – вобразы з досведу, «з жыцця»; жывёльны свет – малпа, тыгр; раслінны – фермы; мінеральны свет – сучасныя метраполіі.

Сутнасць і дынаміка міфаў.

Н. Фрай вызначае дзве крайнасці ў літаратуры: міф – гэта адна мяжа літаратуры, натуралізм – другая, і паміж імі знаходзіцца поле рыцарскага раману як тэндэнцыя пасунуць міф у кірунку да чалавека і, у адрозненне ад рэалізму, канвенцыялізаваць змест, досвед у кірунку ідэалізацыі. Іранічная літаратура пачынаецца з рэалізму і рухаецца да міфу, і яе міфічныя ўзоры, як правіла, бяруцца з дэманічнага свету, хаця часам проста працягваюць рамантычную традыцыю стылізацыі [1, с. 141].

Камедыя.

Развіццё падзей у камедыі атаясамліваецца з рухам ад існага да лепшага грамадства, якое ўключае ў сябе ўсіх персанажаў, як станоўчых, так і адмоўных.

Структура камедыі сцвярджае тры этапы развіцця грамадства: да падзей, падчас падзей, напрыканцы камедыі. Канфлікт камедыі – паміж жаданнямі бацькі і сына (паміж двума тыпамі грамадства – старым і новым). Аснову дзеяння складаюць перашкоды на шляху героя. У сістэме персанажаў галоўны герой ці гераіня – фармальны вобраз, больш распрацаванымі з’яўляюцца персанажы, якія перашкаджаюць (*blocking characters*), і галоўнай рысай якіх з’яўляецца апантанасць гуморам. Тып характара, персанажа залежыць ад функцыі і структуры п’есы. Н. Фрай выдзяляе чатыры тыпы камічных характараў:

а) *alazon*, або выхвалякі (цэнтральны персанаж – гняўлівы стары, цяжкі бацька; людзі слова, а не справы);

б) *eiron*, ці самаахвярнікі (хітры служка, які дапамагае герою, або старэйшы чалавек);

в) *bomolochoi*, ці блазны (галоўная рыса – узмацненне вясёлага настрою камедыі);

г) *agroikos*, ці праставатыя (сквапныя, педантычныя персанажы).

У межах камедыі адзначаецца разнастайнасць камічных структур і выдзяляецца шэсць этапаў, якія параўноўваюцца з этапамі жыцця грамадства і якія жанрава судакранаюцца з суседнімі міфамі (тры першыя этапы – з іроніяй і тры апошнія – з рыцарскім раманам):

а) перамога гумарыстычнага грамадства над героем;

б) уцёкі героя з камічнага грамадства;

в) камедыя з цяжкім бацькам;

г) драма зялёнага свету (перамога лета над зімой);

д) камедыя з уключанай у яе трагедыяй;

е) разбурэнне камічнага грамадства (свет таямнічасці і загадкавасці).

Рыцарскі раман.

Цэнтральным сюжэтным элементам рыцарскага рамана з’яўляюцца прыгоды, кульмінацыяй якіх ёсць заданне (*quest*) – бойка з драконам. Канфлікт сына і бацькі, які прысутнічае і ў рамане, выяўляецца ў ступені выкананасці задання: сын давяршае тое, што не змог здзейсніць бацька.

Форма рыцарскага рамана мае чатырохчасткавую структуру:

а) небяспечная вандроўка (*agon, conflict*);

б) вырашальная бітва (*pathos, death-struggle*);

г) раздзіранне героя на кавалкі (*sparagmos*);

д) узнясенне, уваскрэсенне героя (*anagnorsis, discovery*).

Палемічная структура рыцарскага рамана прадугледжвае кантрастную вобразную сістэму, якая будуецца на канфлікце пратаганіста і антаганіста (героя і яго ворага), якія набываюць міфічныя і дэманічныя якасці адпаведна. Супрацьпастаўленне героя і яго ворага атаясамліваецца са зменамі ў прыродным цыкле і суадносіцца з вобразнасцю сальярнага міфа: пратаганіст – вясна,

урадлівасць, маладосць; антаганіст – зіма, бясплоднасць, старасць. У суаднесенасці з гэтым усе астатнія персанажы падзяджаюцца на тых, хто за героя, і на тых, хто яму перашкаджае (спадарожнік героя – здраднік, жывёлы-памочнікі – дракон). Акрамя таго, існуе група «нейтральных» персанажаў (духі прыроды). Такім чынам, выдзяляецца чатыры полюсы сістэмы персанажаў, якія супастаўляюцца з падобным падзелам у камедыі:

- а) *eiron* – герой;
- б) *alazon* – вораг;
- в) *bolomochoi* – духі прыроды;
- г) *agroikos* – блазны з рэалістычнымі рысамі.

Шэсць этапаў рыцарскага рамана суадносяцца з этапамі жыцця героя:

- а) міф пра нараджэнне героя з загадкавым паходжаннем;
- б) цнатлівая маладосць героя (пастаральны свет);
- в) выкананне героем задання;
- г) захаванне цнатлівага свету ад непажаданых падзей;
- д) ідылічны погляд на падзеі;
- е) назіральны этап, аповед у двукоссі.

На жанравым узроўні этапы рыцарскага рамана суадносяцца з апошнімі трыма этапамі камедыі з аднаго боку і з трыма першымі этапамі трагедыі – з другога.

Трагедыя.

Трагедыя сканцэнтравана на індывіду, і тыповы трагічны герой – вобраз пасярэдні паміж боскім і чалавечым: мацнейшы ў параўнанні са звычайным чалавекам і слабейшы ў параўнанні з лёсам, конам ці законам. Цэнтральным структурным элементам трагедыі з’яўляецца трагедыя помсты: герой правакуе варожасць або атрымлівае варажнечу ў спадчыну, а выкананне помсты і вядзе да катастрофы. Асноўны пафас трагедыі – непазбежнасць парушэння героем раўнавагі ў свеце і ўсведамленне непазбежнасці плыні часу. Трагедыя пазбягае супрацьпастаўлення маральнай адказнасці і волі лёсу, як і супрацьпастаўлення добрага і зла. Сістэма персанажаў у трагедыі прадстаўлена наступнымі тыпамі:

- а) *eiron* – бог, які актыўна удзельнічае ў дзеянні, прадказальнікі;
- б) *alazon* – трагічны герой;
- в) *botolochoi* – бядняк, жабрак, асобы, якія страцілі былую веліч;
- г) верны сябра героя.

Этапы развіцця трагедыі параўноўваюцца Н. Фраем з увасабленнем волі да ўлады, з рухам героя ад трагічнага да іранічнага і маюць наступны выгляд:

- а) трагедыя жанчыны, у законнасці дзіцяці якой сумняюцца;
- б) трагедыя кароткага жыцця;
- в) перамога героя (двайная перспектыва дзеяння);
- г) падзенне героя праз жарсць;

д) змяншэнне асабістай свабоды героя праз фаталізм, трагедыя страчанага кірунку;

е) з'яўленне дэманічнага свету.

Першыя тры этапы трагедыі жанрава спалучаюцца з апошнімі трыма рыцарскага раману, а тры апошнія – з трыма першымі этапамі іроніі і сатыры.

Іронія і сатыра.

Галоўным адрозненнем іроніі ад сатыры ёсць тое, што сатыра – гэта ваяўнічая іронія: яе маральныя нормы адносна відавочныя і яна вызначае крытэры, паводле якіх вымяраюцца гратэск і абсурд. Іронія прадугледжвае цалкам рэалістычны змест і адсутнасць выяўленага стаўлення з боку аўтара.

Цэнтральным прынцыпам іранічнага міфу з'яўляецца пародыя на рыцарскі раман (рамантычныя формы з рэалістычным зместам). Н. Фрай выдзяляе наступныя этапы міфу іроніі і сатыры:

а) сатыра нізкай нормы (*the satire of the low norm*) – трыумф гумарыстычнага грамадства, свет анамальных з'яў, несправядлівасці. *Eiron* на гэтым этапе валодаюць гнуткім прагматызмам; *alazon* – персанажы, якія кіруюць грамадствам у творы;

б) уцёкі героя ў больш прыдатнае грамадства – сатыра *ingenu* (пікарэскныя навэлы), чыёй роляй ёсць разбурэнне стэрэатыпаў;

в) сатыра высокай нормы (*the satire of the high norm*) – абарона прагматызму ад дагматызму;

г) этап шчырага і відавочнага рэалізму;

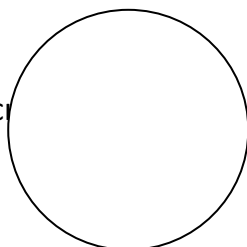
д) непазбежны рух кола лёсу;

е) чалавечае жыццё ў рабскай залежнасці: жахі сацыяльнай тыраніі (галоўны тып персанажаў – пакутнікі, вар'яты), дэманічная вобразнасць;

Разгледзеўшы паасобна міфы: камедыю, трагедыю, рыцарскі раман, іронію і сатыру, мы атрымліваем кола з чатырох міфаў (*mythoi*), фазы якіх судакранаюцца:

Камедыя

Іронія і сатыра рыцарс



Трагедыя

Тры фазы аднаго міфа супадаюць ці набліжаюцца да трох фаз суседняга міфа: напрыклад, тры фазы трагедыі супадаюць, з аднаго боку, з трыма фазамі рыцарскага раману і трыма фазамі іроніі і сатыры, – з другога. Акрамя таго, камедыя супрацьпастаўляецца трагедыі, а рыцарскі раман – сатыры і іроніі.

Паколькі галоўнай рухальнай формай для Н. Фрая ёсць цыклізм, то робіцца зразумелым менавіта такое размяшчэнне міфаў.

Спецыфічнай рысай працы Н. Фрая з'яўляецца звязанне літаратурных твораў да міфаў, прычым міфы (*mythoi*) тут разумеюцца як дажанравыя аповеды, якія як першабытныя формулы знаходзяцца ў творах класікаў літаратуры; вельмі актыўна класікамі ўзнаўляюцца; вызначаюць не толькі вобразную сістэму, але і жанр твораў.

КРЫНІЦЫ:

1. *Frye, N. Anatomy of criticism: four essays / N. Frye. — Princeton: Princeton university press, 2000. — 383 pp.*

ДЖОН ЭШБЕРИ И НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ШКОЛА ПОЭЗИИ

Анализ имеющихся публикаций по вопросу творчества Нью-Йоркской школы поэзии свидетельствует о противоречивости взглядов исследователей. Изучению творчества школы посвящены труды Г. Блума, Д. Легмана, М. Перлов, Л. Симпсона, Дж. Саймона, Дж. Шоптоу и др. В отечественном литературоведении произведения поэтов школы фактически не изучены. В работе подвергнута анализу ранняя поэзия Джона Эшбери на фоне творчества представителей Нью-Йоркской школы.

В 50-х гг. поэтический истеблишмент в Америке продолжали составлять «новые критики»: А. Тейт, Дж. К. Ренсом, К. Брукс. Несмотря на то, что американская поэзия 1945 – 1955 гг. переживала период спада, события общественной жизни привели к возникновению многих неакадемических поэтических групп. Они выступили против «закрытого» искусства, традиционной версификации и начали создавать поэзию, которая «просто есть», взамен стихов «о том-то и о том-то» [2, с. 280]. Фиаско маккартизма повлекло за собой развитие демократического движения.

Значительным событием в обновлении поэтического искусства стало издание первой послевоенной антологии «Новая Американская поэзия» (1945 – 1960) Дональда Аллена. Среди пяти представленных в сборнике групп была Нью-Йоркская школа поэзии (50 – 60-е гг.). Ядро её составили Джон Эшбери (1927), Фрэнк О'Хара (1926 – 1966), Кеннет Кох (1925 – 2002), Джеймс Скайлер (1923 – 1991) и Барбара Гест (1920 – 2006). Поэты встретились в Нью-Йорке в начале 50-х гг. Группы можно обозначить по локальному признаку или общей философской, идеологической, социальной платформе. Определение локальной принадлежности Нью-Йоркской школы относительно. Каждый из поэтов прожил определённый период за пределами города и страны. Джон Эшбери провёл во Франции десятилетие (1955 – 1965); его переезд был инициирован общественными событиями, опасениями призыва на войну, тяжёлым материальным положением. Поэт изучает французскую литературу, пишет критические статьи для «Нью Йорк Геральд Трибюн», «Арт Интернешнл», «Арт Ньюс». Позже вместе с К. Коком, Дж. Скайлером и Г. Метьюзом начинает издавать журнал «Локус Солюс» (*Locus Solus*). Дж. Скайлер двенадцать лет прожил на острове Мэйн (1961 – 1973). К. Кок путешествовал по Европе в начале 50-х гг.

По окончании Гарварда в 1950 году Фрэнк О'Хара переезжает в Нью-Йорк и получает работу в Музее современного искусства. Первый сборник *A City Winter* вышел в 1952 году и был замечен читательской аудиторией. Сборник был

издан галереей «Тибор де Нажи», он состоял из тринадцати стихов и иллюстраций Ларри Риверза. Ф. О'Хара является автором поэтических сборников, пьес, искусствоведческих трудов. Известность ему принес сборник 1956 года *Meditations in emergency*. Ф. О'Хара был вдохновителем группы. Кеннет Кох познакомился с Фрэнком О'Харой и Джоном Эшбери еще во время учебы в Гарварде. В конце 40-х гг. он тоже находился в Нью-Йорке, но не писал для журналов. Барбара Гест живет в Нью-Йорке также с начала 50-х гг. Там она начинает писать критические статьи для журнала «Арт Ньюс». Сборник *The Location of Things* (1960) выходит под грифом уже упомянутой галереи. Там же с ними встречается Джеймс Маркус Скайлер. Основным его занятием в мегаполисе была работа в Музее современного искусства (1955 – 1961).

Употребление термина «основание» относительно Нью-Йоркской школы не представляется целесообразным, поскольку название возникло благодаря критикам. Название впервые было употреблено Дж. Б. Майерсом в 1961 г. Им поэты обязаны Нью-Йоркской художественной школе, объединившей абстрактных экспрессионистов и других художников, которые использовали технику живописи действия. Термином «абстрактный экспрессионизм» Роберт Коутс в 1946 году назвал доминирующее направление послевоенной американской живописи. Представители направления: Дж. Поллок, В. де Кунинг, М. Ротко, Ф. Гастон, Р. Мазервел, А. Горки. Характерным для их картин было стремление передать силу эмоций через полотна больших размеров и чувственные качества красок, значение имел сам процесс создания, а не конечный результат. Представители направления отбрасывали тематический, натуралистический метод изображения.

Сотрудничество поэтов и художников имело различные проявления: портреты Дж. Эшбери, написанные Дж. Фрейличер и А. Кацом, иллюстрации к книгам. Ф. О'Хара и Дж. Скайлер работали в Музее современного искусства, где выставлялись работы художников. Влияние художников на поэтическую школу проявилось также в утверждении ими принципа самоценности процесса творчества. Стихотворение постепенно приобретало новый статус, становилось хроникой акта его же создания. Влияние живописи выражалось в тематике произведений.

Общими для поэтов Нью-Йоркской школы были увлечение европейской литературой (сюрреализмом, дадаизмом), недовольство истеблишментом, склонность к экспериментам с формой. Представители школы не соответствовали национальному контексту протеста. В отличие от поэтов, отвечающих общественному запросу борьбы, представители Нью-Йоркской школы не выражали протестов, они не «перешли из журналов на трибуну» [1, с. 224]. Позиция группы проявилась в установке на «взрыв» устарелых языковых

структур, что было свойственно и другим поэтам времени: Р. Крили, Ч. Олсону, А. Гинзбергу [4, с. 358].

Поэты не объявляли себя школой, причиной их объединения в единство послужили не только поэтические техники, но и мировоззрение в широком смысле. Джон Эшбери отрицал свою принадлежность к какому бы то ни было объединению. В лекции «Невидимый авангард» (1968) поэт говорил: «В искусстве и в жизни мы подвергаемся опасности заменить одно подчинение на другое. <...> У нас в Америке возникает чувство, что мы должны присоединиться к чему-то, поскольку наши жизни бесцельны, пока мы не становимся частью группы, клана, идеи, отличных от европейских»¹ [11, с. 88]. Поэты не ознаменовали появления общности коллективной акцией или произведением. Нью-Йоркская школа поэзии не заявила о себе программным произведением или манифестом. Единственным манифестом стало произведение Фрэнка О'Хары «Персонизм» – пародия на поэтические манифесты (возможно на «Прожективную поэзию» Ч. Олсона). В нем поэт заявил об изобретении персонизма – нового направления в поэзии, благодаря которому стихотворение оказывается между писателем и читателем, а не между двух страниц. Поэт выдумал его после встречи с Лероем Джонсом в 1959 году. Ф. О'Хара самоиронизирует, обращая внимание читателя на то, что вместо признания в любви на бумаге, он мог воспользоваться телефоном [8, с. 498 – 500].

Эклектичность стиля школы не отрицает целостности понятия, а выступает одной из его черт. Проблема разностильности рассматривается и в пределах творчества одного поэта (ранний, зрелый период). Поэтому целесообразным является анализ стилевых особенностей сообщества творческих личностей.

Джон Эшбери определил особое положение Фрэнка О'Хары между мейнстримом и авангардом, которое объясняется отсутствием в тематике произведений поэта общих сюжетов: пропаганды наркотиков как панацеи от всех бед человечества, протестов против войны, защиты гражданских прав, критики истеблишмента. Всё вышесказанное касается и других представителей школы. Критик и поэт Луис Симпсон обвинил Дж. Эшбери в переоценке достижений коллеги, поскольку творчество поэта нельзя оценить по тому, что не написано. Джон Эшбери ответил ему на страницах журнала «Нейшн»: «Любая поэзия против войны и в защиту жизни. <...> Поэзия – это поэзия. Протест – это протест. Я верю в обе формы действия» [11, с. 87 – 86].

Культурная среда современного Нью-Йорка оказывала на деятельность школы значительное влияние. Благодаря прогрессивному развитию американской живописи и музыки мегаполис опередил европейский культурный центр – Париж. Творческая среда предполагает существование

¹ Здесь и далее перевод автора статьи – Е. П..

традиции, влияний. Каждый из поэтов школы искал учителей в предшествующих поколениях. Для Джона Эшбери влияние музыки Дж. Кейджа и полотен Дж. Поллока, А. Горки, Р. Мазервела было большим, чем поэзия прежних лет. Поскольку каждый из представителей школы провел некоторое время в Европе, их взгляды формировались под влиянием как американской (поэзия У. Уитмена, У. К. Уильямса, У. Стивенса), так и европейской традиции (А. Рембо, Г. Аполлинер, В. Маяковский, Б. Пастернак). Влияние метода свободных ассоциаций сюрреализма и дадаизма ощутимо уже в ранних произведениях Джона Эшбери.

Первый сборник Джона Эшбери *Turandot and Other Poems* был издан в 1953 году под грифом галереи «Тибор де Нажи» и с помощью её руководителя Дж. Майерса. Количество копий не превышало трёхсот. Сборник не имел успеха, многие стихи вошли в следующую книгу поэта. Второй сборник Дж. Эшбери – *Some trees* (1956) – можно по праву назвать началом творческого пути автора. У. Х. Оден избрал сборник для издания в «Йельской поэтической серии». Автор возлагал большие надежды на работу, но критика не заметила сборника. Поэзия сборника представила автора экспериментатором в плане формы, поскольку в него вошли секстины, пантум, эклога, сонеты, гимн. Произведения соответствуют заглавиям формально («Эклога», «Сонет», «Пантум», «Секстина»), но не с содержательной точки зрения. Исследователь Линн Келлер определяет влияние на раннее творчество Дж. Эшбери первого сборника У. Стивенса «Фисгармония» (1923). Он доказывает, что Дж. Эшбери заимствует заглавия, рифмы, тематику У. Стивенса. [10, с. 15 – 23]. Именно благодаря творчеству У. Стивенса поэт обнаружил экспериментальные возможности языка и начал «соревноваться» с поэтами-современниками [7, с. 31]. Одноименное стихотворение *Some trees* иллюстрирует те особенности поэтики, которые характерны для раннего творчества поэта: нарушение логических и грамматических связей, взаимозаменяемость местоимений, ассоциативность, отсутствие знаков препинания:

*To meet as far this morning
From the world as agreeing
With it, you and I
Are suddenly what the trees try* [6, с. 51].

За десять лет пребывания в Европе, возвращаясь в США с кратковременными визитами, Джон Эшбери выпустил в свет следующие сборники: *Some trees* (1956), *Three poems* (1957), *The Tennis Court Oath* (1962). На последний сборник появились в основном отрицательные отзывы. Объёмные коллажи-ассоциации, касающиеся философских проблем памяти, ностальгии, времени, непредсказуемы. Отсутствие знаков препинания не прерывает течение

мысли. После уничижительной критики первых произведений автор намеревался отказаться от издания своих стихов.

Когда поэт вернулся на родину, экспериментальная поэзия была воспринята благодаря выступлениям и чтениям битников. В 1966 г. сборник «Реки и горы» был номинирован на получение Национальной премии критики.

В целом идеология Нью-Йоркской школы философская, что предполагает интерес поэтов к определённой тематике: течению времени, эфемерности жизни, памяти, ностальгии, смерти. Для творчества представителей группы характерно центрирование чувства, а не раскрытие темы или образа, в стиле абстрактного экспрессионизма. В круг разрабатываемых проблем вошли типические мотивы: зарубежные и отечественные новости культуры (в частности, живописи), мифология [2, с. 281]. Поэты начинают работать над философской тематикой. Одной из сквозных тем поэзии Дж. Эшбери является интерпретация понятия времени, анализ разных концепций данного понятия, причем автор видит свою задачу в воплощении чувства, а не его описании.

Поэзия школы аполитична, лишена социальной, религиозной, морально-эстетической проблематики. Вопросы, касающиеся политики, расизма, войны во Вьетнаме интересовали поэтов, но они не считали необходимым вовлечение их в творчество. Дж. Эшбери участвовал в антивоенной демонстрации, но в произведениях он старался избегать биографических мотивов. Опыт читателя интересует поэта больше, чем события собственной жизни [9, с. 10 – 11]. Несмотря на это, биографические мотивы присутствуют в его стихах. Например, в стихотворении *The picture of little J. A. in the prospect of flowers* поэт изображает себя цветком с большой головой, имея в виду свои умственные способности. В детстве Эшбери участвовал в интеллектуальных конкурсах:

*Yet I cannot escape the picture
Of my small self in that bank of flowers:
My head among the blazing phlox
Seemed a pale and gigantic fungus* [5, с. 12 – 14].

Нью-Йоркскую школу поэзии называют урбанистической. На наш взгляд, это верно с точки зрения локальности группы, но не совсем оправдано с точки зрения тематики произведений. Образ города в произведениях поэтов воссоздан фрагментарно, с помощью «синкопированных» ассоциаций, обнажения «механики». Е. И. Ветрова связывает это с влиянием «психологии» города на личность [3, с. 235].

В сборнике «Деревья» Дж. Эшбери образ города появляется в двух стихотворениях: *The Instruction Manual* и *Illustration*. В первом произведении лаконичный образ города выступает фоном для трагического события – самоубийства. Во втором, вышыланный, гиперболизированный светлый город Гвадалахара является альтернативой рутинной работы в офисе. Можно отметить

также наличие автобиографических мотивов. Стихотворение *Illustration* было написано в то время, когда поэт работал копирайтером в издательстве и мог только мечтать о путешествиях. Большинство стихов этого периода написаны в Нью-Йорке, но образ города не находит в них отображения.

Объектом творчества поэтов Нью-Йоркской школы могло стать все, что отвергалось академическими поэтами. Наиболее рельефно это проявилось в «разговорной» поэзии Фрэнка О'Хары. От поэтической традиции У. К. Уильямса и стихов-прогулок Г. Аполлинера берут начало стихи, получившие название «я делаю то и то» (*I do this, I do that*). Индивидуальным стилем Ф. О'Хары является воссоздание городской жизни простым, свободным языком. Тематикой таких стихотворений становились звонки друзей, встречи, мультфильмы, сплетни о жизни звёзд, новости, вечеринки, иронический юмор на тему гомосексуальности.

Стихи Дж. Эшбери отличаются в этом плане, их нельзя назвать близкими каждому читателю, они воссоздают вымышленную автором реальность идей, а не событий. Стихотворение *Chaos* выражает идею противостояния белого (добра) и чёрного (зла). Каждому из них соответствует определённый пейзаж, в движении мысли ощущим сюрреалистический автоматизм:

*Don't ask me to go there again
The white is too painful
Better to forget it
the sleeping river spoke to the awake land* [6, с. 38].

Стихи Ф. О'Хары, напротив, близки читателю благодаря простоте языка и формальному сходству с дневником. Сборник *Lunch poems* воссоздаёт панораму жизни в мегаполисе. Такая поэзия на долгое время стала традиционно Нью-Йоркской [2, с. 278]. Большой город захватывает лирического героя. Он поглощён обычными делами, такими, как покупка сигарет и стихов П. Верлена. Только неординарное происшествие может вырвать его из рутины: например, сообщение о смерти Билли Холлидей в газете. Об этом повествует стихотворение «День смерти Леди День». В «обеденных поэзиях» лирический герой рассказывает о событиях, происходящих за время обеденного перерыва. Стихотворение «Шаг от них» (*A step away from them*) построено таким же образом. Несмотря на содержательную сторону произведений такого типа, образ города не обретает полноты изображения.

В тематике поэзии школы обнаружилось влияние современной живописи. Ф. О'Хара посвящал произведения художникам-современникам: Л. Риверзу, М. Голдбергу, Дж. Поллоку, Дж. Фрейlicher и их полотнам. Стихотворение Ф. О'Хары «Почему я не художник» содержит размышления о процессе создания картины художником Майклом Голдбергом. Лирическими адресатами

поэта выступают не только художники, но и музыканты (произведения *Chopiniana, Tschaikovskiniana*), поэты (*Answer to Voznesensky and Evtushenko*).

Джон Эшбери обращается к проблеме живописи в произведениях «Художник», «Клятва на поле для игры в мяч», «Весеннее сновидение для двоих», «Автопортрет в выпуклом зеркале». Заглавие «Клятва на поле для игры в мяч» происходит от названия картины Жака-Луи Давида 1791 г. Она изображает ключевой момент перед началом Французской революции. Работа над картиной не была завершена. «Автопортрет в выпуклом зеркале» – лиро-эпическая поэма, название которой восходит к фреске Франческо Пармиджанино, изобразившего себя в выпуклом зеркале парикмахера. Секстина «Художник» написана в 1949 г. во время учёбы в Гарварде. Это своеобразный ответ на стихотворение У. Х. Одена «В музее изобразительных искусств». Главная проблема произведения – отношение социума к художнику, связь художника и изображаемого объекта. Форма секстины требует значительного поэтического мастерства; опорными словами рифмы становятся слова: портрет, предмет, кисть, полотно. Но увлечение живописью отразилось не только в тематике произведений представителей школы. Опыт У. К. Уильямса свидетельствует о возможности влияния живописи и на поэтическую технику. Его стихам свойственны поэтические «мазки», «выписывание деталей» [3, с. 237 – 238]. Это влияние реализуется и в поэтической технике. Простыми фразами стихи Дж. Скайлера создают картины. Художник Ф. Портер считал произведения Дж. Скайлера более «визуальными» чем свои картины [12, с. 2]. Тематические сдвиги, нарушения логических связей сближают стихи Дж. Эшбери с немиметическим искусством, что в свою очередь роднит их с абстрактной живописью.

Таким образом, культурная среда оказала влияние на формирование взглядов Дж. Эшбери. Каждый из поэтов Нью-Йоркской поэтической школы обладает особой поэтической техникой, но общие черты их творчества проявились в тематике, эйдологии. Главные атрибуты – отсутствие протеста в произведениях, социальных и политических тем, философская проблематика, фрагментарный образ города.

ИСТОЧНИКИ:

1. Американская литература и общественно-политическая борьба в 60-х – нач. 70-х гг. XX века / отв. ред. А. С. Мулярчик. – М.: Наука, 1977. – 240 с.
2. Вайнбергер, Э. Американская поэзия с 1950 года: краткий обзор / Э. Вайнбергер; пер. В. Месяца // Урал. – 1993. – № 8. – С. 275 – 289.
3. Ветрова, Е. И. Традиции Уитмена в поэзии США 60-х годов / Е. И. Ветрова // Проблемы новейшей литературы США / под ред. К. А. Шаховой. – Киев: Вища школа, 1981. – С. 215 – 238.
4. Зверев, А. М. Поэзия / А. М. Зверев // Основные тенденции развития современной литературы США; редкол.: М. О. Мендельсон, А. Н. Николюкин, Р. М. Самарин. – М.: Наука, 1973. – С. 320 – 363.

5. *Ashbery, J. Selected poems* / J. Ashbery. – Penguin books, 1986. – 368 pp.
6. *Ashbery, J. Some trees* / J. Ashbery. – NY: The Ecco Press, 1978. – 75 pp.
7. *Cane, D. What is poetry: Conversations with American Avant-Garde* / D. Cane // Teachers and writers collaborative, 2003. – 200 pp.
8. *Collected poems of F. O'Hara*. – University of California Press, 1995. – 586 p.
9. *Interview with John Ashbery* // *American poetry observed, poets on their work*; ed. Joe D. Bellamy. – University of Illinois press, 1984. – P. 9 – 21.
10. *Keller, L. «Thinkers without final thoughts»: the continuity between Stevens and Ashbery* / L. Keller // *Re-making it new. Contemporary American poetry and modernist tradition*. – Cambridge University Press, 1987. – P. 5 – 70.
11. *Longenbach, J. John Ashbery's individual talent* / J. Longenbach // *Modern Poetry after Modernism*. – New York: Oxford University Press, 1997. – P. 87 – 104.
12. *Ward, G. Statues of liberty: The New York School of poetry* / G. Ward. – New York: Palgrave. – 226 pp.

THE POLITICS OF CONSTRUCTING EUROPEAN OTHER IN THE EUROPEAN LITERARY DISCOURSE

Though labelled by a unifying title «the West», Europe is not a homogeneous place with a single ideology of literary representation. It is rather a contentious space with differences, borders, and controversies. Different terminologies, used to modify what is known to be the West, highlight its diversity: «Western Europe», «Eastern Europe», «Central Europe», «East Central Europe», «Southern Europe», «Baltic Region», and «the Balkans» – all communicate unequal political, economic, and cultural status of its parts. Multidimensionality of Europe/West is manifested in the existence of the Other within its body. Otherness reveals further heterogeneity of the European literary discourse and cultural space. Although modern criticism does not frequently treat Eastern Europe as an alien part in respect to the West, the analysis of the literary heritage of the post-communist era reveals that the issue does occupy a significant place in the realm of European culture. The choice of topics of essays on Eastern Europe in *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism* edited by Foster and Froman allows us to conclude that writers as well as literary critics are preoccupied with the position of East European literature and art as the Other. The authors pay special attention to the political and social context of the development of literary discourse, which, in its part, was exploited to assert or erase the Otherness. The notion of the East European Other resembles the Otherness theorized in postcolonial theory. It is expressed in the representation of post-communist cultural space simultaneously as the discourse of the Other that strives to be included in the European master discourse and the communist master discourse itself that silences its dissent intelligentsia. The European literary discourse uses postcolonial practices of representing Eastern Europe as the Other through the use of literary imagination, dominant language, and the politics of Orientalization.

The legacy of the communist past divides Europe into Eastern and Western parts. Acknowledging the difference between both parts of Europe, John Burt Foster remarks that the title «Eastern Europe» «is no tribute to the communist past; it is rather a way to highlight some cultural tensions in this area's relations with the West after communism» [3, p. 133]. However, «Eastern Europe» does speak about its communist past in the literary discourse. It is Eastern Europe that is separated from the West and positioned as the Other within the European discourse due to a long experience of the influence of communism that penetrated deeply in its cultural space and literary discourse. Differing politically and historically from the rest of the continent, Eastern Europe asserts its Otherness through the literary discourse. To understand the role of literature in the construction of Otherness, it is necessary to

remember that literature is an essential part of ideology. Speaking about the development of English literature, Terry Eagleton states that «literature... is an ideology. It has the most intimate relations to questions of social power» [2, p. 44]. Moreover, literature cooperates with political and cultural imagination to promote a certain system of ideas and to construct a national/cultural identity [1, p. 143]. Thus, East European writers and artists use literature both to foster Otherness and to cross over the metaphorical border that separates Western and post-communist Europe.

In his essay, Tomislav Longinović talks about the phenomenon of Slovene national identity asserted to «escape from the Balkans, towards the promise of *Mitteleuropa*... of Western Europe or Europe itself» [4, p. 146]. Hence the Slovene national identity is an ideology directed to erase the Otherness displayed in relation to the European identity in order to reach political and metaphoric inclusion in Western Europe. It is a vivid example of how Slovenes perceived their peripheral position of exclusion from the Western cultural domain. T. Longinović mentions the book *The Indivisible Remainder* by Slavoj Žižek who affirms the Slovene identity. Equally, the new national identity was promoted through a purposefully organized artistic movement *Neue Slowenische Kunst (New Slovenian Art)*. The title of the movement is in German that indicates that Slovene artists use the language of the master discourse which is at the same time the language of Germans, a powerful West European nation, with the intention of declaring the place of Slovenes in the West European community. In a larger European context, the position of incipient Slovene post-communist literature is challenged by the status of a minor literature, even minor culture. Paradoxically, the use of the German language gives grounds to treat it as a minor literature within the larger European literary discourse. David H. Richter identifies the main characteristic of a minor literature as the usage of «the language of the oppressors [Germans] to speak for the oppressed [Slovenes]» [9, p. 115]. Hence trying to break the ties with the Yugoslav identity, Slovenian literature acquires the traits of a minor literature that is traditionally viewed as the voice of the Other/outsider/inferior. The example of Slovenia indicates that the crossing of the border of Otherness takes the form of a literary discourse and is articulated through the language of the master discourse, but, concurrently, reiterates its Otherness in relation to Western Europe.

Literary imagination is another practice of constructing East European Otherness in the literary discourse. This practice relates to the function of literary imagination in creating what Toni Morrison calls «Africanism». Imagination serves to «imagine» the «fabricated brew of darkness, otherness, alarm, and desire that is uniquely American» [6, p. 38]. Likewise, imagination operates to create the Otherness of Eastern Europe. This Otherness can be communicated only through imagination which is capable of performing reification of abstract ideas and spreading ideology. Similar to the theory of African American criticism, imagination in Eastern

Europe creates symbolic «blackness» of the Eastern part and «whiteness» of the West. T. Longinović claims that the «new [Slovene] identity is defined by the desire for inclusion into the symbolic realm of European “whiteness” which is manifested in the presence of abjective “turbo” in the name of musical genre» [4, p. 157]. Moreover, the etymology of the word «Serb» refers to Latin «servus», meaning servant. The Latin root of the word brings connotation of inherited symbolic inferiority. T. Longinović concludes, «This abject position makes them [Serbs] “black” despite their genetic “whiteness” in the eyes of the West» [4, p. 157]. Therefore, the Serbs experience double alienation: otherness and «blackness». The symbolic dichotomy of «blackness» / abjection / exclusion and «whiteness» / supremacy / inclusion, which is a traditional binary opposition in the master – slave discourse, further emphasizes unequal position of East Europeans, their Otherness being uttered in symbolic «blackness».

The resistance literature that originated in the late 80s employs imagination as a public domain by connecting literary, political, and cultural imagination. Literary imagination as public imagination permits people to imagine and evaluate their lives as well as to project their collective hopes and national aspirations [8, p. 358 – 365]. This function was widely used by both resistance movement and the communist regime. The first can be analyzed as a force that employs literary discourse to create «a dialogic context» in East European cultures and to establish bonds between East European writers. Moreover, as M. Cornis-Pope remarks, «Literature and critical thought provided almost the only available forms of oppositional discourse also in Czechoslovakia, East Germany, and to some extent in the Soviet Union» [1, p. 139]. Romanian writer Eugène Ionesco, Czech Milan Kundera, Polish Sławomir Mrożek, Russian Anatoly Rybakov, and Czech Vaclav Havel can be named among the writers promoting the oppositional discourse that attempted to erase the Otherness fostered by belonging to the communist / post-communist cultural space. In Bulgaria, communication with the opposite side of the East European border was represented in the interest for Western literary scholarship [7, p. 182]. In the case of Slovene art movement, imagination is an indispensable tool in promoting the agenda of the national European identity. On the contrary, the communist discourse «colonized the political imagination of its people» [1, p. 139]. Thus, two forces affect East European literary discourse: from one side, the force initiating the crossing of the metaphorical border of otherness, and, from the other, communist colonizing power that polices literary imagination and expression.

Likewise, Orientalization presents another postcolonial practice employed in the construction of Otherness in Eastern Europe. In his essay *Orientalism*, E. Said discusses how the West represents its knowledge about the Orient. Though his theory is applied to the Orient, partial belonging to the Orient is found in Europe insofar as cultural influence of the East, predominantly as the legacy of the Ottoman

Empire, in the Balkans is concerned. E. Said defines the Orient as Europe's «cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other» [10, p. 68]. Representation of the Southern Slaves according to the model of Orientalism is frequent in the European discourse. Since some ethnic minorities in the Balkans practise Islam, they are treated as the Oriental Other and disclose «a European fear of contamination by an alien, “oriental” civilization» [4, p. 157]. The example of Serbian literature demonstrates that even within the Slav community of the former Yugoslavia Oriental influence was resisted. Concurrently, it was appropriated during the post-communist era as a metaphoric colonial power, remnant of the Ottoman Empire, in order to assert symbolic colonial control over other Yugoslav ethnic groups [4, p. 158]. Thus, Oriental heritage allows the practice of Orientalization of some East European ethnic groups that further emphasize the notion of Otherness of both Eastern Europe and some ethnic groups within the Balkans.

In order to provide a complete picture of the functioning of the Orientalization, it is necessary to connect the literary discourse with the political one. The process of the construction of the West European identity in the second half of the XX c. is marked by self-identification against the communist camp. The communist countries of Eastern Europe represent an alterity for the rest of the European community. Ideological difference of capitalist and communist polities create not just political confrontation but also the notion of the Other. If this period of European history is interpreted as a tendency to the construction of boundaries, which is the project of modernity, we are able to define the discourse of Otherness as a strategy to establish order in Europe [5, p. 38]. A sociologist scholar Vince Marotta argues that modernity's «search for order is associated with the suppression and exclusion of strangers. The Other or the stranger, from the perspective of the will-to-order, epitomizes chaos and thus is a potential threat to the stable and fixed boundaries modernity has established» [5, p. 38]. Literary discourse of the communist realm of Eastern Europe is precisely the Other that the dominant discourse of the West is looking to eliminate. To confront the threat and ambiguity that the literary heritage produced from the communist countries, Western Europe establishes a metaphor of the border – alterity that penetrates in the literary discourse. In other words, it is politics generating alterity that later is appropriated by literature. Combined with the politics of representation through Orientalization, the European Other functions both to define the proper Self of the Western European identity and to guard the coherence of that Self through the exclusion of the European Other from the dominant discourse.

As a result, the West finds the Other within its geographic premises thus revealing its heterogeneity. Appropriating the discourse of postcolonial theory and criticism, Western Europe positions itself as «whiteness» that makes the eastern Europeans inherit symbolic blackness and be abjectified. These practices of defining

Otherness within Europe become possible through literary imagination and the function of literature as ideology. Equally, the use of the language of the dominant discourse serves to assert the West European identity and to erase the border of Otherness. Orientalization is another practice of the literary discourse borrowed from postcolonial theory of Orientalism that manifests the position of the Other of the East Europeans with the Oriental cultural heritage. Communist cultural heritage and history of Eastern Europe by the same token identify its Otherness in relation to the West.

WORKS CITED:

1. *Cornis-Pope, Marcel*. Creator Versus Conspirator in the Postcommunist Revolutions / M. Cornis-Pope // *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*; eds. J. Foster and W. Froman. – New York: Continuum, 2002. – P. 137 – 145.
2. *Eagleton, Terry*. The Rise of English / T. Eagleton / *Falling Into Theory: Conflicting Views on Reading Literature* / ed. David H. Richter. – Boston: Bedford, 1990. – P. 44 – 54.
3. *Foster, John and Froman, Wayne*. *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism* / J. Foster and W. Froman. – New York: Continuum, 2002.
4. *Longinović, Tomislav*. Yugoslavism and Its Discontents / T. Longović / eds. J. Foster and W. Froman. *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*. – New York: Continuum, 2002. – P. 146 – 158.
5. *Marotta, Vince*. Zygmunt Bauman: Order, Strangerhood and Freedom / V. Marotta. – Thesis Eleven, Number 70, August 2002. – P. 36 – 54.
6. *Morrison, Toni*. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* / T. Morrison. – Vintage, 1992.
7. *Nankov, Nikita*. Cultural Co-Ordinates of a Bulgarian Art-Hoax / N. Nankov / *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*. – New York: Continuum, 2002. – P. 170 – 185.
8. *Nussbaum, Martha Craven*. *Falling Into Theory: Conflicting Views on Reading Literature* / M. C. Nussbaum. – Boston: Bedford, 1997. – P. 356 – 365.
9. *Richter, David H*. *Falling Into Theory: Conflicting Views on Reading Literature* / D. H. Richter. – Boston: Bedford, 1990.
10. *Said, Edward*. *The Edward Said Reader* / E. Said; eds. M. Bayoumi and A. Rubin. – London: Granta Books, 2001.

**ПЕРВЫЙ ШАГ
В
НАУКУ**

ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ»

Многие исследователи упрощают проблему времени в романе В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» (*Mrs. Dalloway*, 1925) либо вообще не рассматривают этот аспект произведения, игнорируя тот факт, что первоначальное название романа было «Часы» (*Hours*). Так В. В. Ивашева утверждает, что для В. Вулф время не имеет ни малейшего значения так же, как и место действия [9, с. 59]. Д. Г. Жантиева рассматривает время в романе как субъективную бергсоновскую «чистую длительность» [7, с. 69]. Н. Ю. Жлуктенко отмечает только то, что герои «Миссис Дэллоуэй» заглядывают в пропасть времени, что и порождает их самоанализ [8, с. 110].

Майкл Каннингем в 1998 году пишет роман по мотивам творчества В. Вулф (главным образом, по мотивам «Миссис Дэллоуэй») и называет его «Часы». Н. Поваляева видит в этом своеобразный парадокс и элемент игры и обращает внимание на то, что проблема времени остается одной из основных, однако время уходит в сюжетный подтекст, не являясь здесь главным героем и сюжетной доминантой [10, с. 34].

Обращаясь к проблеме времени в романе «Миссис Дэллоуэй», следует обратить внимание на полифоничность произведения, что поможет избежать неправильной трактовки рассматриваемой проблемы и увидеть, что своеобразие изображения времени у В. Вулф позволяет рассматривать его как полноценный художественный образ, что и является целью данной статьи.

В романе «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф пытается передать текучесть времени, его падение капля за каплей. Это ярко отражается в эпизоде романа, где Клэрисса Дэллоуэй спешит поймать на ладонь эту падающую каплю: «она еще не старая. Она только вступила в свой пятьдесят второй год, впереди пока целых месяцы. Июнь, июль, август! Все еще почти непочатые» [3, с. 41]. Капля упала на ладонь Клэриссы – теперь это ее капля, «ее время». У каждого из персонажей «Миссис Дэллоуэй» есть это «свое время», время Клэриссы Дэллоуэй, время Питера Уолша, время Септимуса Смита, однако эти капли времени не разбросаны в беспорядке по страницам романа – они собираются в особое общее время полифонического романа.

В полифоническом романе нет твердых образов, что связано с множеством точек зрения персонажей, различными ракурсами видения. Застывшие характеристики не являются объектами внимания В. Вулф и в романе «Миссис Дэллоуэй» – для неё важен «последний итог сознания и самосознания героя» [2, с. 145], то есть одно особенное мгновение, так называемый «момент

видения» (определение Вирджинии Вулф). «Момент видения» – это момент пребывания в «целостном сознании». Вопрос о «целостном сознании» В. Вулф ставит в эссе «Своя комната» [5]. Сознание постоянно меняет фокус и показывает мир с разных точек зрения, оно пребывает в самых разных состояниях. В. Вулф отмечает, что «некоторые из этих состояний менее естественны, чем другие. В них приходится себя удерживать, пока не становится невмоготу. Но есть такие психологические состояния, в которых пребываешь без всяких усилий, легко и непринуждённо» [5, с. 130].

Рассмотрим следующий фрагмент романа: «Кларисса окунулась (перейдя к туалетному столику) в самую гущу происходящего, вся отдалась минуте – минуте июньского утра, вобравшего отпечатки уж стольких утров, и увидела, будто сызнава и впервые, как зеркало, туалетный столик, флакончики отражают всю её под одним углом (перед зеркалом), увидела тонкое, розовое лицо женщины, у которой сегодня приём; лицо Клариссы Дэллоуэй; своё собственное лицо»¹ [3, с. 52-53]. Кларисса не просто «словила» мгновение невероятной концентрации личного опыта, момент «сгущения» реальности, а «окунулась» (*plunged*) в него, «отдалась» (*transfixed*) ему. В этот миг она увидела всё «будто сызнава» (*afresh*), но это не просто взгляд под другим (новым) углом, а именно «она вся под одним углом» (*the whole of her at one point*). Главная героиня романа «чувствует себя бесконечно юной; одновременно невыразимо древней» [3, с. 32]. Питер Уолш сравнивает её с русалкой, которая «будто, косы разметав, качается на волнах» [3, с. 149]. Кларисса Дэллоуэй плывёт по волнам времени, сохраняя свой дар «быть», «существовать», «сосредоточить всё в той самой минуте». Но русалка сверкает уже не только своим серебристо-зелёным нарядом, но и торжественной сединой: «возраст коснулся её: так, вероятно, однажды ясным вечером провожает глазами русалка в своём зеркале укатывающее за волны солнце» [3, с. 149]. Кларисса признаётся себе, что боится времени, которое год за годом, минута за минутой отсекает от неё части её же самой: «остаточная часть теряет способность растягиваться и втягивать цвета и вкус и тонны бытия, как бывало в юности, когда она, входя, наполняла собой комнату, замирала на пороге, будто она – пловец перед броском, а море внизу темнеет, и оно светлеет, и волны грозят разверзнуть пучину, но только нежно пушатся по гребешкам и катят, и тают, и жемчугом брызг одевают водоросли» [3, с. 48].

¹ Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself» [1, c. 41-42].

В. Вулф играет со временем или время играет с В. Вулф? Ни то ни другое. Писательница страница за страницей убеждает читателя в том, что время – такая же относительная, субъективная категория, как и многие другие, в частности реальность. Время – это жизненный опыт, однако весь он может быть сосредоточен в одном мгновении, «моменте видения». Личный опыт и самосознание такой глубины делают человека свободным от всех иллюзий, но не от времени. Время в романе – это не мировая иллюзия, а «та река, что течёт, невидимая, рядом, через людской водоворот, выхватывая и затягивая людей» [5, с. 121]. Гуляя по Лондону, Питер Уолш отмечает про себя, что многое почему-то существенно изменилось: «люди иначе выглядят, газеты стали другие» [3, с. 76]. В романе «Миссис Дэллоуэй» время – это нечто физически ощутимое для многих персонажей. Так, Кларисса уже больше двадцати лет «ловит это особенное замирание, неописуемую, томящую тишину <...> перед самым ударом Биг-Бена» [3, с. 29-30]. Питера Уолша мучает вопрос: «И почему бой часов вдруг обдал меня счастьем? Но вот резкий последний удар вызвонил для меня смерть» [3, с. 62] (он подумал: «Она же (Кларисса) была больна. <...> Да, да что-то с сердцем» [3, с. 62]).

Таким образом, герои В. Вулф «чувствуют» время, и из их различных ощущений складывается настоящий образ Времени, который на страницах романа выступает наравне с другими образами: «Как женщина, сбросив затрапезное платье и беленький фартучек, надевает синее и жемчуга, всё плотное день сменял на дымчатое, наряжался к вечеру; и с блаженным выдохом женщины, скидывающей надоевшую юбку, день скидывал пыль, краски, жару; редело уличное движение. <...> Я ухожу, будто говорила вечерняя заря» [3, с. 89]. Здесь Время – это смена дня и ночи. Ещё Время – это лето, июнь, который «выпятил каждый листок на деревьях» [3, с. 140]. Время – это одиннадцать часов («по этой немыслимой тишине, по бледности и чистоте одиннадцать раз ударили колокола» [3, с. 57]), половина двенадцатого («сейчас половина двенадцатого, говорит она, и звон Святой Маргариты попадает в тайники сердца, и прячется, и уходит всё глубже и глубже, покуда кругами расходятся звуки» [3, с. 84]), это двенадцать («было ровно двенадцать; двенадцать по Биг-Бену, бой которого плыл над северной частью Лондона, сплавлялся с боем других часов, нездешне и нежно смешивался с облаками» [3, с. 92]), это половина второго («на части и ломти, на доли, дольки, дольки делили июньский день, по крохам разбирали колокола на Харли-стрит, <...> покуда вал времени не осел до того, что магазинные часы на Оксфорд-стрит возвестили, <...> что сейчас половина второго» [3, с. 99]). Тело Времени у В. Вулф – это века, годы, месяцы, дни, часы, минуты, секунды. Эти «части, ломти, доли, дольки, дольки» [3, с. 80] – мельчайшие клетки организма Времени.

Бессмертная душа Времени в романе В. Вулф – это вечная память: «Каким-то образом на лондонских улицах, в мчащемся гуле она (Кларисса) останется, и Питер останется, они будут жить друг в друге, ведь часть её – она убеждена – есть в родных деревьях; в доме-уроде, стоящем там, среди них, разбросанном и разваленном; в людях, которых она никогда не встречала, и она туманом лежит меж самыми близкими, и они поднимают её на ветвях, как деревья, она видела, на ветвях поднимают туман, но как далеко-далеко растекается её жизнь, она сама» [3, с. 33]. Памяти в романе можно дать множество определений: неумолимая, непостижимая, цепкая, избирательная, ассоциативная. В связи с этим интересны размышления Питера Уолша о власти воспоминаний после мучительной встречи с Клариссой Дэллоуэй: «Просто загадка какая-то. Тебе даётся маленькое, острое, колкое зёрнышко – свидание; частенько саднящее; и потом, далеко, в самых неподходящих местах, это зёрнышко вдруг и взойдет, обдаст ароматом и тронет, раскроется зрению, осязанию, вкусу, и чувствам, и мыслям – пролежав много лет неведомо где. Кларисса настигала его – на палубе, в Гималаях; совершенно необъяснимо, ни с того ни с сего» [3, с. 135]. Похожее ощущение испытывает и Кларисса при встрече с Питером. Хоть Питер Уолш – это пройденный этап в её жизни, он остался в её молодости, в Бортоне, тем не менее миссис Дэллоуэй постоянно ощущает его присутствие, спорит с ним, умоляет его: «Возьми меня с собой, вдруг подумала Кларисса, будто он вот сейчас тронется в дальний путь, и сразу же, через миг, словно пьеса, напряжённая и занимательная, кончилась, и за пять актов она прожила всю свою жизнь и сбежала, прожила жизнь с Питером, и всё теперь кончилось» [3, с. 60].

Ступая по улицам послевоенного Лондона, Кларисса рассуждает: «Война кончилась, в общем, для всех» [3, с. 30], однако В. Вулф даёт читателю повод в этом усомниться. Для Септимуса Смита война не закончилась, она продолжает преследовать его в воспоминаниях: «Со слова «время» сошла шелуха; оно излило на него свои блага; и с губ, как стружка с рубанка, сами собой, белые, твёрдые, нетленные, побежали слова, скорей, скорей занять место в оде Времени – в бессмертной оде Времени. Он пел. Эванс отзывался ему из-за вяза. Мёртвые в Фессалии, пел Эванс, среди орхидей. Там они выжидали конца войны. и вот теперь мертвецы, и сам Эванс...» [3, с. 75]. Погибший на войне Эванс – это то безжалостное воспоминание, которое привело Септимуса Смита к самоубийству.

Герои в романе «Миссис Дэллоуэй» проживают несколько жизней. Одна из них – это жизнь в пульсирующем ритме лондонских улиц, видимая жизнь на поверхности времени, скольжение по телу Времени. Другая – это жизнь в рваном ритме «всплывающих» воспоминаний, невидимая жизнь в тайниках времени, путешествие по душе Времени. Эта душа льётся старинной песней

перед станцией метро «Риджентс-парк»: «Этот май, этот доисторический май, когда она гуляла с любимым, эта старая, жалкая (ржавый насос) будет помнить и через десять миллионов лет и будет всё также стоять, простирая правую руку за медяками, а левую прижимая к груди, и петь, как гуляла когда-то по маю, там, где теперь разливается море» [3, с. 84].

Таким образом, Время – это один из образов романа «Миссис Дэллоуэй», который вместе с другими персонажами функционирует на двух уровнях: 1) событийная жизнь героев происходит вместе с внешней (тоже событийной) жизнью Времени, проявляющейся в беге минут; 2) жизнь героев на уровне собственного сознания и воспоминаний совпадает с насыщенной душевной жизнью Времени. Но это совпадение или «наложение» жизни остальных героев на жизнь Времени ни в коем случае не лишает его (Время) права на существование в романе наравне с другими и не превращает его исключительно в фон.

ИСТОЧНИКИ:

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
2. Вулф, В. Миссис Дэллоуэй / В. Вулф / Пер. с англ. Е. Суриц // Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орlando. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе: Сб.: Пер. с англ. / В. Вулф. – М.: НФ «Пушкинская библиотека»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 29 – 164.
3. Вулф, В. Из писательского дневника / В. Вулф // Всемирная литература. – 1997. – № 9. – С. 165 – 179.
4. Вулф, В. Своя комната / В. Вулф // Эти загадочные англичанки / Э. Гаскелл, В. Вулф, М. Спарк и др.; сост. Е. Ю. Гениева. – М.: Прогресс, 1992. – С. 81 – 154.
5. Вулф, В. Современная литература / В. Вулф // Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орlando. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе: Сб.: Пер. с англ. К. Атаровой / В. Вулф. – М.: НФ «Пушкинская библиотека»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 843 – 850.
6. Жантиева, Д. Г. Вирджиния Вулф / Д. Г. Жантиева // Английский психологический роман XX века. 1918 – 1939 гг. – М.: Наука, 1965. – С. 68 – 98.
7. Жлуктенко, Н. Ю. Импрессионизм в современном английском психологическом романе / Н. Ю. Жлуктенко // Английский психологический роман XX века. – Киев: Вища шк., 1988. – С. 104 – 120.
8. Ивашева, В. В. Вирджиния Вулф / В. В. Ивашева // Литература Великобритании XX века. – М.: Высш. Шк., 1988. – С. 58 – 66.
9. Поваляева, Н. С. Полифоническая проза Вирджинии Вулф / Н. С. Поваляева. – Минск: РИВШ БГУ, 2003. – 78 с.
10. Woolf, V. Mrs Dalloway / V. Woolf. – London: Penguin books, 1996. – 213 pp.

КИТАЙСКАЯ СИМВОЛИКА В РОМАНЕ ЭМИ ТАН «КЛУБ РАДОСТИ И УДАЧИ»

Эми Тан (*Amy Tan*) – американская писательница китайского происхождения. Родилась в 1952 г. в Окленде (Калифорния), в настоящее время живет в Сан-Франциско. Эми Тан занимает одну из ведущих позиций в современной американской литературе. Среди литературного наследия писательницы – романы «Клуб радости и удачи» (*The Joy Luck Club*, 1989), «Жена Кухонного Бога» (*The Kitchen God's Wife*, 1991), «Сто тайных чувств» (*The Hundred Secret Senses*, 1995), «Дочь костоправа» (*The Bonesetter's Daughter*, 2001), «Не дайте рыбке утонуть» (*Saving Fish from Drowning*, 2006), книга публицистики «По ту сторону судьбы» (*The Opposite of Fate*, 2003) и сборники рассказов для детей «Госпожа Луна» (*The Moon Lady*, 1992) и «Китайский сиамский кот» (*The Chinese Siamese Cat*, 1994). Романы Эми Тан переведены на 17 языков мира, в том числе китайский.

В американской истории существует несколько моделей культурной многосоставности, всегда являвшейся важным элементом для США. Творчество Эми Тан рассматривается в контексте азиато-американской литературной традиции. Исследованиям этнических литератур США, в том числе и китайско-американской, посвящены литературоведческие работы как американских (Э. Ким, Р. Ли, С. Вонг), так и белорусских и российских литературоведов (А. Бутырчик [2], Е. Бутениной [1], М. Тлостановой [4]). Среди писательниц, творчество которых рассматривается в русле китайско-американской литературы, – Эдит Мод Итон (*Edith Maude Eaton*), Дайана Чанг (*Diana Chang*), Максин Хонг Кингстон (*Maxine Hong Kingston*), Джен Гиш (*Jen Gish*).

Предметом исследования в данной работе является первый роман Эми Тан «Клуб радости и удачи» (1989). Цель работы – определить значение китайских символов в романе. Китайское мышление по своей природе ассоциативно, китайцы мыслят скорее образами, нежели конкретными предметами, поэтому в художественных произведениях символы играют исключительную роль.

Роман «Клуб радости и удачи» принес Эми Тан успех и признание. В 1996 году он частично был переведен на русский язык О. Савоскул и опубликован в журнале «Иностранная литература»¹. В 2007 году вышел полный перевод романа, сделанный этой же переводчицей².

¹ Частичный перевод на русский язык: Тан, Э. Клуб радости и удачи; пер. с англ. О. Савоскул / Э. Тан // Иностранная литература. – 1996. – № 9. – С. 108 – 181.

² Тан, Э. Клуб радости и удачи / Э. Тан; пер. с англ. О. Савоскул. – СПб.: Амфора, 2007. – 414 с.

По замечанию исследовательницы кросс-культурных связей М. Тлостановой, «эстетика китайско-американской литературы строится на обыгрывании современной американской действительности и традиционной китайской мифопоэтики, символики, метафорики» [4]. Замечание это в значительной степени можно отнести и к роману Э. Тан.

Клуб радости и удачи, заявленный уже в названии, является сюжетообразующей доминантой произведения. С рассказа об этом Клубе начинается повествование, главные героини делятся своими историями во время собрания Клуба, Клуб объединяет героев романа в некое сообщество «счастливых».

Четыре матери-китайки, Суюань У, Аньмэй Су, Линдо Чжун, Иннин Сент-Клэр, а также их дочери (первое поколение потомков китайских эмигрантов в Америке), Цзиньмэй У, Роуз Су Джордан, Уэверли Чжун, Лена Сент-Клэр, предстают главными героинями романа. Идея создания Клуба радости и удачи принадлежит Суюань У. Еще живя в Куэлине, в Китае, Суюань организовала такой Клуб во время войны с Японией. В основе задумки – понятие Клуба как общества, которое собирается в особом помещении для беседы и увеселений. Суюань хотела создать общество из четырех женщин для игры в маджонг, а также чтобы поделиться своими историями, тем, что наболело и что накопилось на душе. Чтобы скрасить горькие чувства, в дни собрания клуба одна из женщин – хозяйка – готовила особые, символические блюда. Для них это была роскошь, но она позволяла ощутить себя хоть на какое-то время «счастливыми».

Суюань эмигрирует в Америку. Здесь уже нет войны, но атмосфера в обществе подталкивает Суюань на создание аналогичного клуба для семей китайских эмигрантов – остальных героинь романа. Необходимость такого Клуба определяется китайским менталитетом, особенностями национального характера – для китайского народа большую значимость имеют межличностные связи: семейные, дружеские, связи по интересам. На протяжении всего романа идея взаимоотношений, уз находит воплощение в широком круге символов.

Китайские символы в романе связаны с национальными обычаями и традициями, кулинарным искусством и различными предметами-талисманами, оберегами. Последние, как правило, являются подарками матерей дочерям.

Так, из истории Линдо Чжун становится известным, что на свадьбу мама дарит ей ожерелье из красного нефрита. Здесь значение символа имеют ожерелье, нефрит, красный цвет. Символика уз находит воплощение в образе ожерелья. Подобно другим украшениям, изначально ожерелья предназначались для того, чтобы скреплять связь души и тела. Также они являлись атрибутом переходных обрядов. Бусины ожерелья, нанизанные на нить, иллюстрируют принцип единства в многообразии. *Нефрит*, один из священных символов Древнего Китая, считается средоточием космической

силы, энергии, власти, он выступает как символ совершенства и различных добродетелей (гуманности, справедливости, искренности, мудрости). В конфуцианстве глава небесной иерархии именуется Юй-хуан – Нефритовый император. Нефрит укрепляет силы, дает долголетие, носимый как талисман, отгоняет неудачи и несчастья. Цвет имеет большое значение в китайской символике. Красный – цвет, ассоциирующийся со свадебным обрядом, поэтому именно красное ожерелье подарено на свадьбу. Красное платье невесты, красная фата, красная свеча, представленная в романе, – символ священных уз брака. Во время бракосочетания фитиль зажигается с обоих концов. Если свеча сгорает равномерно, при этом ни один из фитилей не гаснет, то брак никогда не распадется.

Аньмэй Су получает от своей матери в подарок кольцо с прозрачным голубым сапфиром. «Это кольцо, сказала мама, отводит от женщин домогающиеся взгляды, но делает их невнимательным к детям, которых они так ревниво оберегают» [3, с. 178]. *Сапфир* – водный камень. Поэтому Аньмэй Су решает бросить кольцо в океан, в водах которого утонул ее сын Бин. Тем самым мать хочет задобрить Извивающегося дракона, чтобы тот вернул назад ее мальчика. В данном эпизоде отражена также и традиция воздаяния долга предков. Если в семье происходит какое-либо несчастье, то есть повод задуматься, не обидел ли кто из предков священное божество. Когда такой эпизод из семейной истории становится явным, то можно решить проблему, задоблив божество соответствующим образом.

Суюань У мама дарит золотой браслет и кольцо из нефрита. Затем Суюань в качестве подарка на Новый год преподносит своей дочери Цзиньмэй нефритовый кулон яблочно-зеленого цвета на золотой цепочке – «смысл жизни». Переход украшений от матерей к дочерям подчеркивает связь между поколениями, а также стремление матерей оградить дочерей от жизненных невзгод с помощью подарка-оберега.

Еда также выступает связующим элементом в романе. Совместный прием пищи символизирует доверие, приобщение к коллективу. Разделить пищу с кем-либо – значит, вступить с ним в особые, доверительные отношения. По случаю каждого собрания Клуба радости и удачи хозяйка готовит особенные блюда: пирожки в форме серебряных слитков (чтобы сохранить молодость и восстановить пошатнувшееся здоровье), длинную рисовую лапшу (она удлиняет жизнь), вареный арахис (чтобы зачинать сыновей). Подавались также апельсины – символ удачи и благосостояния, несущий в себе позитивную солнечную энергию.

Еда – значительный элемент китайской культуры, что прослеживается в романе. Важные, знаковые для героинь события часто происходят за едой и во время приготовления пищи, будь то семейный ужин, обед или вечеринка по

поводу какого-либо праздника. Так, действие развивается за обеденным столом, когда приехавшая издалека мать зовет Аньмэй Су к себе, а бабушка Попо и родственники противятся этому: «Мама продолжала звать меня к себе. Я видела ее лицо через стол. Между нами стояла супница, медленно раскачиваясь туда-сюда на своей тяжелой подставке с подогревом. И когда раздался очередной крик, она опрокинулась, и темный суп кипящим потоком хлынул через весь стол и ошпарил мне горло» [3, с. 56]. Затем, когда Попо находится при смерти, ее дочь (мать Аньмэй) варит магический суп, в который добавляет кусочек мяса от своей руки, «чтобы в самый последний раз постараться исцелить свою мать» [3, с. 58].

Линдо Чжун, попав в семью своего будущего мужа, вскоре осознает, что для нее нет большего счастья, чем «видеть, как все с жадностью заглатывают хрустящие грибы и бамбуковые ростки, которые она помогала готовить» [3, с. 71].

Иннин Сент-Клэр хранит воспоминания детства о празднике Луны, где она смогла загадать свое заветное желание, о том, что готовили в этот праздничный день, отправляясь на озеро Тай: *zong zi (танши)* – клейкий рис, завернутый в листья лотоса, с начинкой из жареной свинины или сладких семечек лотоса [3, с. 96].

Лена Сент-Клэр решает оставлять недоеденным в своей чашке все больше и больше риса, чтобы избежать пророчества своей матери. Однажды мама взглянула в ее чашку с рисом и сказала, что Лена выйдет замуж за плохого человека. Количество недоеденного риса, по мнению матери, будет соответствовать количеству оспин у будущего мужа ее дочери. Лена сразу же представляет себе в этой роли соседского мальчика Арнольда, у которого уже есть несколько оспин на лице. Но Арнольд неожиданно погибает, а мужем Лены становится Харольд – типичный американец, брак с которым оказывается неудачным для Лены.

Уэверли Чжун приводит своего друга Рича домой на праздничный обед по случаю отцовского дня рождения. Во время еды проверяются качества молодого человека. Для китайцев существуют неписанные правила этикета поведения за столом, и те, кто их не знает, подобно американцу Ричу, не смогут завоевать доверие и произвести хорошее впечатление.

Верность традициям свидетельствует о связи с прошлым, о многовековой связи между поколениями. Китайские традиции в романе реализуются в национальных блюдах, в одежде, а также в празднествах, среди которых праздник Луны.

В основе праздника Луны – мифологический сюжет о брачном союзе солнца и луны, выступающем в качестве священного брака (иерогамии). Во время праздника Луны в Китае широко используют в качестве декоративного

элемента изображение зайца, поскольку считается, что сочетание темных и светлых пятен, наблюдаемых на луне, образует рисунок, похожий на зайца. На праздник также едят пряники в виде лунного зайца. Заяц, обитающий на луне, символизирует циклическое обновление мира; согласно даосскому преданию, лунный заяц толчет в ступе снадобье бессмертия. В работе Дж. Фрэзера «Фольклор в Ветхом Завете» приводится несколько версий легенды древних племен о ложной вести, связанных с данным сюжетом. Так, исследователь пишет, что «намакуа, или готтентоты, связывают фазы луны с идеей бессмертия, принимая видимый ущерб и нарастание светила за реальный процесс поочередного и непрерывно повторяющегося разрушения и восстановления, упадка и развития. Даже самый восход и заход луны представляется им как ее рождение и смерть. Они рассказывают, что в стародавние времена луна захотела послать человечеству весть о бессмертии и заяц вызвался служить вестником. И вот луна поручила ему отправиться к людям и объявить им: «Подобно тому как я умираю и вновь возрождаюсь к жизни, так и вы будете умирать и вновь возрождаться к жизни». Заяц явился к людям, но потому ли, что ему изменила память, или же по злему умыслу, но он извратил слова послания и сказал: «Подобно тому как я умираю и не возрождаюсь вновь к жизни, так и вы умрете и не возродитесь вновь к жизни». Когда заяц вернулся к луне, она спросила его, что он передал людям; услышав, как он извратил ее слова, она так рассердилась, что бросила в него палкой, которая расщепила ему губу. Вот почему губа у зайца до сих пор остается расщепленной. А заяц убежал прочь и теперь еще продолжает бегать. Некоторые прибавляют еще, что прежде, чем убежать, он расцарапал лицо у луны, следы этих царапин можно видеть и сейчас в ясную лунную ночь» [5, с. 36].

Согласно китайскому мифу, богиня Чаннэ (в романе – госпожа Луна) съедает раздобытый мужем персик и оказывается на луне, где впоследствии превращается в жабу. Персик является одним из основных символов в китайской традиции, плодом, дающим бессмертие. Он растет в саду владычицы Западного края Сиванму и цветет один раз в три тысячи лет. Таким образом, богиня Чаннэ, съев персик, овладела бессмертием и хотела послать через зайца весть о существовании бессмертия людям. Китайцы чтят память об этом, выпекая пирожки в виде лунного зайца на праздник Луны (15-й день 8-й луны).

Показательно, что исчисление времени в Китае ведется по лунам. Луна – это образ становления и вечного возвращения, символ циклических процессов. Изображение праздника Луны в романе символично, поскольку посредством его показана верность традициям китайского народа, а также цикличность восприятия времени китайцами. Это значит, что связи в мире им видятся универсальными, заданными от природы.

Цикличность проявляется и на уровне композиции. Роман построен по принципу китайской шкатулки (*Chinese box*): он состоит из четырех разделов, каждый из которых включает четыре рассказа. Разделы предваряют новеллы притчевого характера. Рассказы в разделе связаны между собой основной идеей предшествующей им новеллы, а также общностью повествователей. Так, первый раздел романа – «Перышки из-за тридевять ли» (*Feathers from a Thousand Li Away*) – составляют рассказы матерей. Второй и третий разделы – «Двадцать шесть ворот зла» (*The Twenty-Six Malignant Gates*), «Американский перевод» (*American Translation*) – истории героинь-дочерей. Последний раздел – «Мать-владычица западных небес» (*Queen Mother of the Western Skies*) – включает материнские истории. Связывает все разделы образ Цзиньмэй У. После того как не стало Суюань, Цзиньмэй занимает место своей матери в Клубе, поэтому в первом рассказе первого и четвертом последнего материнских разделов повествование ведется от имени Цзиньмэй. Цикличность композиции проявляется и на смысловом уровне. В начале романа Цзиньмэй узнает о двух маленьких девочках-двойняшках, оставленных на произвол судьбы в Куэлине. Завершается роман встречей Цзиньмэй с ее уже взрослыми сестрами-двойняшками в Китае. Так спустя некоторое время, в диахроническом плане, происходит возвращение к уже упомянутым ранее событиям, местам, что позволяет говорить о цикличности композиции как на сюжетном, так и на идейном уровнях.

Таким образом, рассмотренные символы в романе «Клуб радости и удачи» подчеркивают важность для китайского народа: а) межличностных отношений на различных уровнях: в семье, в обществе, среди друзей, коллег (идея Клуба, совместные приемы пищи); б) связи и преемственности поколений (украшения-подарки матерей дочерям, почитание культа предков); в) заботы о благополучии и здоровье близких (персик, украшения в качестве оберегов); г) верности традициям национальной культуры (красная свеча – свадьба, пряники в форме лунного зайца – праздник Луны). Эми Тан вводит в роман китайские символы, чтобы показать важность сохранения национальных традиций, связи и преемственности поколений, гармонии в отношениях между людьми, непременным условием которой является душевное и телесное здоровье.

ИСТОЧНИКИ:

1. Бутенина, Е. М. Гибридная идентичность как литературная проблема (На материале китайско-американской женской прозы XX века): автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. Бутенина. – Москва, 2006. – 25 с.

2. Бутырчык, Г. М. Пераемнасць як сюжэтно-капазіцыйная дамінанта ў рамане Эмі Тан «Клуб радасці і шчасця» / Г. М. Бутырчык // Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур: междунар. сб. науч. ст. Вып. 5. Параллели и

меридианы / Белорус. гос. ун-т, филолог. фак-т; редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. – Минск: РИВШ, 2006. – С. 148 – 157.

3. *Тан, Э.* Клуб радости и удачи / Э. Тан; пер. с англ. О. Савоскул. – СПб.: Амфора, 2007. – 414 с.

4. *Тлостанова, М. В.* Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми / М. В. Тлостанова. // Иностранная литература. – 2003. – №1. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/tlost.html>. – Дата доступа: 12.05.2007.

5. *Фрэзер, Дж. Дж.* Фольклор в Ветхом Завете / Дж. Дж. Фрэзер; пер. с англ. Д. Вольпина. – М.: Политиздат, 1990. – 542 с.

6. *Тан, А.* The Joy Luck Club / A. Tan. – N. Y., 1989. – 288 pp.

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ ГЛОРИИ НЕЙЛОР «МАМА ДЭЙ»

Афро-американская литература – это сложный сплав различных традиций. Яркой представительницей афро-американской женской литературы конца столетия стала Глория Нейлор (*Gloria Naylor*, 1950). За свой первый роман «Женщина улицы Брустер» (*The Women of Brewster Place*, 1983) Г. Нейлор в 1983 г. была удостоена Национальной книжной премией в номинации лучшая беллетристика. Вскоре увидел свет второй роман писательницы «Липовые холмы» (*Linden Hills*, 1985). «Мама Дэй» (*Mama Day*, 1988) – это третье произведение Г. Нейлор, в котором беспокойство о потере индивидуальности и своего наследия, испытываемое современными урбанизированными афро-американцами, достигает кульминационной точки.

Появление романа «Мама Дэй» было встречено многочисленными критическими статьями; самые известные интерпретации произведения фокусируют свое внимание на богатстве интертекстуального пространства Г. Нейлор. Разнообразные аллюзивные слои, многочисленные параллели с классиками английской литературы тесно переплетаются между собой, образуя сложную многоуровневую ткань романа. Одним из доминирующих слоев произведения романистки являются шекспировские аллюзии, которые образуют своеобразную мифопоэтическую основу ее текста.

В настоящее время проблема цитации, интертекста, «чужого» слова в «своем» является одной из самых изучаемых, хотя начала она разрабатываться сравнительно недавно. Анализ такого явления, как «диалог книг», относительно поэтики художественного произведения имеет большое значение. Общие черты поэтики, сложная символика произведения, жанр повествования, интертекстуальность романа уже долгое время представляют интерес для зарубежных исследователей. Именно этим аспектам творчества писательницы посвящены статьи Розелен Браун (*Rosellen Brown*) [3], Дэвида Коварта (*David Cowart*) [4], Карен Кастеллуччи Кокс (*Karen Castellucci Cox*) [5], Мисси Дейн Кубитшек (*Missy Dehn Kubitschek*) [6], Гари Сторхофа (*Gary Storhoff*) [8].

В отечественном литературоведении проблемы общей поэтики произведений Г. Нейлор освещены в диссертационном исследовании И. В. Гусаровой [1]. На сегодняшний день к защите подготовлена диссертация Н. Жлобо «Принцип интертекстуальности в творчестве Глории Нейлор». Тем не менее, роль интертекстуального, в частности шекспировского, пространства как доминирующего компонента прозы Г. Нейлор остается до конца не изученной. Цель данной статьи – выявить своеобразие и особенности функционального значения шекспировских аллюзивных включений в романе Г. Нейлор «Мама Дэй».

Основным источником аллюзивного заимствования являются пьесы У. Шекспира «Буря», «Король Лир» и «Гамлет». Связующее звено трагедий «Король Лир» и «Гамлет» и романа Г. Нейлор «Мама Дэй» – их тематический и образный пласты. Вокруг пьесы «Буря» плотно концентрируется сюжет романа «Мама Дэй». Влияние, которое оказала трагикомедия на работу Г. Нейлор, прослеживается на тематическом, образном, структурном и функциональном уровнях. В этом случае взаимосвязь с пьесой «Буря» видна более четко, чем с произведениями «Король Лир» и «Гамлет».

Общим для романа афро-американской писательницы и пьесы У. Шекспира «Буря» является место действия – остров. Главная героиня романа «Мама Дэй» Офелия/Кока возвращается на остров Уиллоу Спрингс, чтобы вспомнить и оживить свое прошлое и таким образом обрести покой в настоящем. Действие пьесы «Буря» также происходит на уединенном острове.

Уиллоу Спрингс, остров-рай, уже в самом своем названии несет аллюзию на произведения У. Шекспира. Ива (*willow*) является одним из ведущих шекспировских символов: про иву поет Дездемона, предчувствуя свою кончину, с ивой связана и гибель Офелии в «Гамлете». Эти шекспировские мотивы повлияли на восприятие ивы в романе Г. Нейлор «Мама Дэй». *Willow* – ива, образ дерева разлуки, обмана, измены, *Willow Springs* – остров печали, остров, на котором во имя спасения жены погибает один из главных героев Джордж (*George*), остров разлуки двух любящих сердец, остров лжи и предательства, воплощением которых стала Раби (*Ruby*).

Остров окружен водой, она делает его удаленным и изолированным от материка. Это граница между миром, где живет основная часть населения и миром уединенным, доступным только избранным. Символическое значение реки соответствует промежуточному состоянию между аморфным и оформленным, река является посредником между жизнью и смертью. Вода – это стихия, в которой зародилась жизнь, своего рода «мать» всего живого. Воды Саунда (*Sound*) – это еще одна параллель к творчеству У. Шекспира. В романе неоднократно встречается мотив смерти в бурных водах Саунда, реки, отделяющей Уиллоу Спрингс от континента. Сознание людей еще не подготовлено к принятию нового, и они безмолвно покидают этот мир, возвращаясь в лоно матери (воды реки можно рассмотреть как символ околоплодной жидкости, в которой развивается человеческий зародыш). Герои Г. Нейлор и У. Шекспира стоят перед дилеммой: смириться и подчиниться новым порядкам или оказать им сопротивление. На первых этапах решение проблемы видится в смирении, в продолжении жизни, в которой крики души заглушаются грохотом бурлящих вод Саунда. Судьба матери Миранды (*Miranda*) и Абигейл (*Abigail*) – яркий пример именно такого решения проблемы. После того как утонула ее дочь Гармония (*Peace*), женщина провела много лет, раскачиваясь в своем кресле-качалке, бессмысленно связывая концы нити. Никто не уделял ей внимания, ее игнорировали родные дочери. В итоге, не

выдержав бремене страданий, Офелия Старшая заканчивает жизнь самоубийством, бросившись в реку. Эта сцена создает аллюзию на судьбу Офелии в «Гамлете», а также на судьбу шекспировского Короля Лира, олицетворяющего жертву неминуемого процесса смены патриархального уклада другим, новым укладом, который еще недостаточно оформился и имеет множество недостатков. С помощью образов Лира и Офелии Старшей раскрывается тема страданий и конфликта поколений.

Мотивы из «Короля Лира» можно прочесть и в истории Баскомба Вэйда (*Bascombe Wade*) и Сапфиры (*Saphira*). После того как Сапфира покидает своего господина и удаляется в Африку, Баскомб Вэйд проводит много лет в блужданиях, следуя за этой гордой женщиной. Такое развитие действия напоминает странствия покинутого всеми Лира по пустынным землям своих владений, описываемые в третьем акте трагедии.

Выразительна взаимосвязь романа «Мама Дэй» и трагедий У. Шекспира «Король Лир» и «Гамлет» на тематическом уровне. В произведении Г. Нейлор отражено противостояние двух миров (современного мира со всеми технологическими преобразованиями и мира духовных ценностей), а также изображен переход от патриархального уклада к матриархальному. В «Гамлете» и «Короле Лире» показано столкновение старого света, в котором царили феодальная темнота и жестокость, и нового света, которым управляют пагубные пристрастия и сила золота. Как в пьесах У. Шекспира, так и в романе афро-американской писательницы показано неизменное движение времени и смена эпох. Единой сквозной темой трагикомедии «Буря» и романа «Мама Дэй» является тема раскаяния и прощения. Герои обоих произведений примиряются со своим прошлым во благо будущего.

На образном уровне взаимосвязь романа «Мама Дэй» с произведениями У. Шекспира просматривается, во-первых, при сопоставлении нейлоровского Джорджа и шекспировского Гамлета. Как и шекспировский герой, Джордж берет на себя ответственность за мировое зло, за все страдания людей. Он верит, что каждая проблема может быть решена рациональным путем обдумывания, планирования и в дальнейшем путем воплощения в жизнь посредством трудолюбия. Главный герой Г. Нейлор остро ощущает свое одиночество и понимает свое бессилие, однако, как и Гамлет, он, несмотря на все трудности и препятствия, идет в бой и гибнет, как борец.

Прямой аллюзией на трагедию У. Шекспира «Гамлет» является имя, данное главной героине, – Офелия. Однако роль Офелии в шекспировском «Гамлете» отличается от той роли, которую играет Офелия/Кока в произведении Г. Нейлор, поэтому данная связь произведений оказывается непрочной.

Образы героев связывают роман «Мама Дэй» и с шекспировской трагикомедией «Буря». Образам короля Неаполя, Калибана, Фердинандо в романе Г. Нейлор соответствуют образы Раби с ее собственническим характером, карикатурный Доктор Базард (*Buzzard*) со своими амулетами,

Джуниор Ли (*Junior Lee*) со своей похотливой натурой и благородный Джордж (*George*). Имя Миранда, данное Маме Дэй при крещении, – это имя героини из трагикомедии У. Шекспира «Буря». Пьесу У. Шекспира и роман Г. Нейлор также объединяет присутствие волшебников Просперо и Мама Дэй/Миранды, однако в ходе сравнения двух этих героев можно выявить ряд смысловых несовпадений. Так, в отличие от волшебства Просперо, магия Миранды существует в рамках естественных возможностей: Мама Дэй может лишь ускорить или замедлить те процессы, которые уже заложены природой. Волшебница-Миранда не создает процессы или возможности *ex nihilo* (из ничего), она лишь подготавливает благоприятные условия для их реализации, не управляет природой, а действует в соответствии с ней. Если Просперо использует свою волшебную силу для расширения своей власти и своего могущества, то Мама Дэй, наоборот, направляет все свои силы и способности на благое дело, на зарождение жизни и надежды.

Еще один мотив, связующий творчество У. Шекспира и роман Г. Нейлор «Мама Дэй», – это мотив материнства. Отсутствие материнской ласки, доброты и вытекающее из этого эмоциональное опустошение проходит сквозной линией через все произведение Г. Нейлор. Уменьшительно-ласкательное имя Миранды, Мама Дэй, свидетельствует о материнских качествах героини, воспитавшей свою сестру и ставшей в дальнейшем матерью для всей общины. Она принесла в жертву свое личное счастье во имя счастья своих соплеменников.

Тема материнства раскрывается в романе и в другом аспекте: утрата детей и матерей. Офелия/Кока росла без матери. Мать главных героинь Миранды и Абигейл заканчивает жизнь самоубийством после смерти своего первенца. Родители Джорджа – яркий пример неблагополучного союза. Когда ему исполняется 3 года (дочь Просперо Миранда попадает на остров также в трехлетнем возрасте), мать покидает его в детдоме. Отношения между матерями и детьми отсылают читателя к творчеству У. Шекспира. Дочь Просперо Миранда лишена материнской ласки. Она воспитывается отцом, который прививает ей уважение к старшим и целомудрие. Мать Калибана, ведьма Сикоракса, покидает его еще ребенком, он растет без должного воспитания, и как результат Калибан становится жестоким, звероподобным. У. Шекспир ставит вопрос о необходимости формирования личности под влиянием социального фактора: чтобы построить мир, в котором возможна материнская ласка, люди должны изменить отношения между мужчиной и женщиной. Дальнейшее развитие этой идеи мы обнаруживаем в романе Г. Нейлор «Мама Дэй».

В произведении афро-американской писательницы фундаментальным образом переработаны мотивы «Бури». Шекспировский дух присутствует даже в малых деталях. Просперо может видеть в своем зеркале другие города, страны; Миранда в зеркальной глади колодца может различить события прошедших времен. Когда Стефано, Тринкуло и Калибан отправляются убивать волшебника, Ариель проводит их через болото изнурительным путем, полным прельщений и

соблазнов. Это испытание является решающим в окончательном раскрытии характеров героев. Калибан в своих стремлениях оказывается выше Стефано и Тринкуло. Только он один одушевлен порывом к свободе, только он один – настоящий мятежник. В романе «Мама Дэй» аналогичная ситуация складывается, когда Джордж вместе с Мирандой отправляется на рыбалку. Старая женщина проводит его по самым непроходимым тропинкам, полным неожиданностей и опасностей, но стойкий дух помогает молодому человеку преодолеть все препятствия и с достоинством справиться с трудностями.

Мотив сна – это еще один общий мотив, объединяющий пьесу У. Шекспира «Буря» и роман Г. Нейлор «Мама Дэй». Основная идея шекспировской пьесы, озвученная Просперо, такова: «мы сотканы из вещества того же, что и наши сны, и сном окружена вся наша маленькая жизнь» [2, с. 586]. Функция сна в пьесе типично фрейдовская – сон делает тайные желания явными; в сновидениях люди, с одной стороны, становятся смелее, с другой стороны, являются теми, кто они на самом деле. В романе «Мама Дэй» сновидения окрашены суровыми и мрачными цветами, они – словно иллюзии, говорящие о призрачности жизни. Накануне смерти Джорджа, он и Офелия видят сны, предвещающие несчастье. «Ты [Офелия – М. П.] все звала и звала меня. И я плыл через Саунд. Я не видел тебя на другом берегу. Но твой голос становился все громче, вода все тяжелее, и берег все отдаленней и отдаленней. Если только попытаться еще усерднее, я подумал... в этот момент я увидел Мама Дэй. Ее голос прозвучал надо мной подобно раскату грома: «Нет, поднимайся и продолжай путь!» – «Старая сумасшедшая женщина», – подумал я и продолжил усердно грести. Я был ужасно зол на нее за ее безучастие. Из последних сил я сделал еще один взмах руки, чтобы прокричать ей в лицо: «Вы старая сумасшедшая женщина!» Но в тот самый момент увидел: я один посреди Саунда, окруженный его бурлящими водами»¹ [7, с. 265]. Так сон Джорджа предвещает его смерть.

Роман Г. Нейлор и произведения У. Шекспира можно сопоставить и с точки зрения временной протяженности. Конструкция шекспировской драмы условно обозначается термином «экстенсивная драма». Принцип экстенсивности выражается в предельно широком для нее раздвижении границ места и времени, в нарушении античного принципа трех единств. У. Шекспир стремится показать все основные, узловые вехи судьбы героя в самом драматическом действии, развернуть в живом сценическом действии всю жизнь героя, а не только ее фрагменты. Борьба героя показана всесторонне, и именно из этого вытекают широкие пространственные и временные рамки драмы Шекспира. Эту же черту можно усмотреть и в творчестве афро-американской писательницы. Романистка стремится реалистично изобразить действительность во всем многообразии взаимно борющихся противоречий, складывающихся в образ единого предмета – мира природы и мира социальной действительности,

¹ Здесь и далее перевод с английского языка автора статьи – М. П.

бесконечного мира во времени и пространстве. История семьи Дээв началась задолго до описанных в романе событий, в эпоху рабовладельческого уклада, когда еще только наметилась необходимость коренных изменений в существующем строе. Джордж и Офелия – это своего рода двойники Баскомба Вэйда и Сапфиры. История их прародителей отражена в судьбе молодых людей. У Г. Нейлор человек показан в его внутреннем творческом движении, показано само направление этого движения. Это направление есть высшее и максимально полное раскрытие всех возможностей человека, всех его внутренних сил (судьбы Офелии и Джорджа). Возрождение человека, его внутренний духовный рост, восхождение героя на какую-то высшую ступень бытия не может быть регламентировано строго замкнутыми и ограниченными временными рамками, отсюда и вытекает временной простор произведения.

Таким образом, в романе «Мама Дэй» присутствуют следующих шекспировские аллюзии: 1) тематический уровень («Король Лир» и «Мама Дэй» – пьеса противоречий и роман конфликтов; «Гамлет» и «Мама Дэй» – тема смены эпох; «Буря» и «Мама Дэй» – тема раскаяния и прощения); 2) мотивы («Король Лир» и «Мама Дэй» – мотив сумасшествия и потери гармонии; «Буря» и «Мама Дэй» – мотив сна, бури и материнства; «Король Лир» и «Мама Дэй» – мотив блужданий); 3) образный пласт («Гамлет» и «Мама Дэй» – образ Офелии и символ ивы; «Буря» и «Мама Дэй» – образы волшебников).

Аллюзии и реминисценции из шекспировского творчества в романе Г. Нейлор являются живым элементом в тексте произведения и выполняют экспрессивную, апеллятивную, референтивную и метатекстовую функции. Заимствованные элементы адаптированы таким образом, что они оказываются узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста. Многие темы романа Г. Нейлор и шекспировских произведений перекликаются, однако в каждом из них один и тот же мотив раскрывается и трактуется по-разному. Используя темы У. Шекспира, Г. Нейлор перерабатывает их в контексте времени, эпохи и нравов своего общества.

ИСТОЧНИКИ:

1. Гусарова, И. В. Литературная традиция в творчестве афроамериканских писателей последней четверти XX века: Тони Моррисон, Глория Нейлор, Элис Уокер: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2003 – 148 с.
2. Шекспир, У. Буря / У. Шекспир // Перикл. Зимняя сказка. Буря. Поэзия / У. Шекспир; пер. М. Донского. – М., АСТ, 2001. – С. 281– 400.
3. Brown, R. Review of *Mama Day* by Gloria Naylor / R. Brown. – *New York Times Book Review*, 1988. – 74 pp.
4. Cowart, D. *Matriarchal Mythopoesis: Naylor's Mama Day* / D. Cowart. – *Philological Quarterly*, Vol. 77, 1998. – P. 439 – 459.
5. Cox, K. C. *Magic and Memory in the Contemporary Story Cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrich* / K. C. Cox. – *College English*, Vol. 60. – 1998. – № 2. – P. 150 – 172.

6. *Kubitschek, M. D.* Toward a New Order: Shakespeare, Morrison, and Gloria Naylor's «Mama Day» / M. D. Kubitschek. – MELUS, Vol. 19. – 1994. – №3. – P. 75 – 90.
7. *Naylor, G.* Mama Day / G. Naylor. – N.Y., Random House, Incorporated, 1988. – 312 pp.
8. *Storhoff, G.* The Only Voice Is Your Own: Gloria Naylor's Revision of «The Tempest» / G. Storhoff. – African American Review, Vol. 29. – 1995. – P. 35 – 45.

СИМВОЛЫ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ З. ХЕРСТОН «ИХ ГЛАЗА СМОТРЕЛИ НА БОГА»

Роман «Их глаза смотрели на Бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937) – произведение, в котором темы любви, ревности, вины, предрассудков и смерти, волновавшие Зору Нил Херстон (*Zora Neale Hurston*, 1901 (1891) – 1960) на протяжении всей её творческой деятельности, представлены особенно остро. Роман позволил литературоведам назвать З. Херстон основоположницей женской афро-американской литературы.

Сюжетным стержнем романа является поиск главной героиней идентичности. В процессе самоопределения Джейни Крофорд (*Janie Crawford*) сталкивается с трудностями, обусловленными ее гендером и необходимостью преодолеть горькие последствия неоплаченной идентичности, т.е. навязанного извне выбора жизненного пути. История обретения Джейни Крофорд своего «голоса» во многом напоминает литературную жизнь романа «Их глаза смотрели на Бога» и его автора: после нескольких десятилетий забвения творчество З. Херстон было переосмыслено на уровне проблематики и уникального языка произведений, соединившего литературную норму написания и особенности афро-американского говора.

Главная героиня романа в поисках счастья трижды выходит замуж. Выбор первого супруга навязан Джейни ее бабушкой, Нэнни (*Nanny*), по мнению которой, удачное (с финансовой точки зрения) замужество и достижение определенного общественного положения принесут внучке счастье и сделают возможным осуществление всех ее желаний. Впоследствии Джейни теряет надежду обрести счастье рядом с нелюбимым мужчиной, опровергая тем самым утверждение Нэнни о том, что брак влечет за собой любовь. Второй брак Джейни обусловлен ее стремлением вырваться из монотонной жизни с первым мужем, желанием познать любовь, расширить горизонт возможностей самовыражения и обрести духовную свободу. Однако, став женой амбициозного политика Джоуди Старкса (*Jody Starks*), Джейни не удается раскрыть свое внутреннее «Я». Многолетнее подавление вторым супругом истинной природы и «голоса» Джейни разрушает иллюзии героини о настоящей любви и надежды когда-нибудь испытать это чувство. Наконец, в третьем браке Джейни Крофорд удается достигнуть полной идентичности через постижение божественного, сакрального, высшего смысла любви.

Процесс внутреннего поиска главной героиней романа З. Херстон идентичности выражается внешне через объектно-материальные образы, которые в социологии и психологии принято называть знаками идентификации. По словам Л. Г. Ионина, обретение внешних признаков идентификации, сопровождающих выход индивида из некоего неопределенного и

неустойчивого положения, является сигналом того, что прошлое преодолено [2]. К внешним свидетельствам идентификации относятся усвоение определенной модели поведения и манеры речи, символика одежды, выбор прически, ношение амулетов и талисманов, присутствие нательных рисунков, освоение культурной и социальной среды и выражаемое к ним отношение посредством ценных для индивида аксессуаров, становящихся неотъемлемой частью его самосознания и самовыражения. Знаки идентификации в романе З. Херстон «Их глаза смотрели на Бога» раскрывают характер частичных идентичностей Джейни Крофорд на пути к полному самоопределению. Для более полной характеристики и адекватной оценки значения символов в романе следует разграничить понятия «знаки идентификации» и «идентифицируемые объекты». К последним относятся материальные объекты, выдуманные образы или идеи, с которыми индивид отождествляет себя в процессе идентификации. Таким образом, знаки идентификации – это внешние свидетельства уже достигнутого состояния отождествления личности с некими объектами, будь они реально существующими либо воображаемыми. В текстах художественной литературы знаки идентификации и идентифицируемые объекты могут приобретать метафорическое наполнение, таким образом категориально приближаясь к символам. Наиболее значимыми из них в романе «Их глаза смотрели на Бога» являются сквозные мотивы грушевого дерева (*pear tree*), горизонта (*horizon*) и волос Джейни (*Janie's hair*) как символа женственности, сексуальности и независимости. Наряду с ними важную роль в процессе самоидентичности главной героини играют символы небесно-голубого цвета и урагана (*hurricane*) как «стихии, воплощающей любовь, силу духа и женственность»¹ [6].

Образ цветущего грушевого дерева связан с открытием Джейни своей сексуальности и дальнейшим поиском идентичности, обусловленным уподоблением своей природы грушевому цветку. Это символ, раскрывающий ее идеал эмоционально полноценной жизни. На первый взгляд, образ цветка в ожидании пчелы отражает традиционные представления о гендерной природе женщины, обуславливающей пассивность ее поведения. Однако в романе метафора приобретает иной характер: «тысячи других соцветий изгибаются в ожидании любовных объятий» [4, с. 183], что предполагает взаимную активность – цветка, олицетворения женской природы, и пчелы, символа мужского начала. Таким образом, З. Херстон подчеркивает равную степень участия мужчины и женщины в создании любовных отношений. Джейни Крофорд достигает полной тождественности с грушевым деревом только в браке с Ти-Кейком (*Tea Cake*).

¹ Перевод с английского здесь и далее автора статьи – Н. Х.

Волосы Джейни – это символ женской красоты и идентичности, чуждой всяким условностям. Во все времена для психологического комфорта человека волосы имели исключительное значение, давая возможность для самовыражения, украшения себя. Прямой волос и светлый оттенок кожи – черты, сближающие Джейни Крофорд с белокожими людьми, – внешне подчеркивают индивидуальность главной героини и отличают ее от общества «черных». Волосы Джейни отражают также особые внутренние свойства и качества ее характера. В первой главе романа упоминается о том, что жители Итонвиля осуждают, принимая во внимание возраст Джейни, ее манеру носить волосы распущенными. Равнодушие героини к их критике позволяет говорить о присущем ей духе противоречия. Заплетенные в косу волосы выполняют в романе функцию фаллического символа, олицетворяющего собой силу, с которой Джейни отвергает предрассудки о женской слабости и беспомощности и отказывается всецело подчиниться власти мужчин. Наиболее ярко «мужественная» сила Джейни проявляется после смерти Джоуди Старкса, когда героиня, сорвав с головы косынку и распустив волосы, утверждает собственную независимость и нежелание более покоряться чьей-либо воле.

Символ горизонта является в произведении лейтмотивным, с него и начинается роман: «На борту далеких кораблей хранятся желания всех людей. Корабли одних причаливают к берегу вместе с приливом, корабли других никогда не покидают горизонта и не исчезают из виду до тех пор, пока отчаявшийся Наблюдатель смиренно не отведет от них своего взгляда, позволив Времени навсегда поглотить свои мечты» [4, с. 175]. Здесь горизонт олицетворяет собой границы природного мира, познаваемого человеком, вечное стремление человека разгадать тайны мироздания и слиться в гармонии с природой.

Отношения человека и природы представляют одну из наиболее важных проблем в романе. Спор Сэма Уотсона (*Sam Watson*) и Лайга Мосса (*Lige Moss*) о том, что формирует характер человека – природа или воспитание, является определяющим в разрешении данной проблемы. Утверждение Сэма о Боге как творце природного мира и природе как создательнице всего остального – «Он [Господь] сотворил природу, а природа сотворила все остальное» (*He [God] made nature and nature made everything else* [4, с. 227]) – становится идейной кульминацией романа. Тщетность попыток человечества противостоять природным силам и утвердить свою власть над природой ярко отражена в сцене урагана, когда немилостивая стихия разрушает на своем пути все созданное человеческими руками в результате долгих лет упорного труда. Отстаивание людьми, в частности, Джейни, своего права на жизнь перед лицом разрушительных сил природы связано с символом урагана в романе, борьба с которым в феминистской философии интерпретируется как стремление женщин утвердить собственную силу и быть воспринятыми в патриархальном обществе на равных.

Сцена урагана является наиболее значимой при определении характера достигнутой идентичности Джейни Крофорд. В этом эпизоде показана оппозиция между индивидуальным и надиндивидуальным: человек против Бога, Джейни и ее друзья против природы. Перед ураганом все жители Эверглейдс (*Everglades*) уезжают, опасаясь суровой, беспощадной природной стихии. Союз Джейни и ее третьего мужа, Ти-Кейка, настолько крепок и органичен, что, чувствуя друг в друге надежную опору, они не способны, подобно другим, объективно оценить последствия надвигающейся катастрофы. Тем не менее, З. Херстон заставляет своих героев противостоять стихии не вдвоем, а втроем: Джейни, Ти-Кейк и Мотор Боут (*Motor Boat*) укрываются в покинутом хозяевами доме в надежде найти здесь спасение. Их, как и других жителей поселений, оказавшихся под угрозой разрушения ураганом, роднит и объединяет в единое целое желание выжить и необходимость совместными усилиями победить враждебные природные силы. Идея общности (*community*), представленная в сцене урагана, выражается также и в отношениях Джейни и Ти-Кейка: их союз построен на взаимной любви и духовном единстве. Предельная близость и открытость, радость быть собой и чувствовать искренность своей второй половины – все, что Джейни стремилась иметь в супружестве, она находит в отношениях с Ти-Кейком. Он открывает ей тайны божественного союза мужчины и женщины. Он наполняет собой весь окружающий Джейни мир, и она более не чувствует мучительной потребности в общении с другими людьми, как это было в Итонвиле (*Eatonville*), городе, в котором Джейни жила со вторым мужем. Ти-Кейк становится для Джейни монолитным воплощением ее девичьих мечтаний.

Горизонт, помимо границ природного мира и вечного стремления человека постичь тайны мироздания, символизирует в романе также границы совершенного мира, создаваемого воображением человека. В автобиографии З. Херстон вспоминает, что в детстве она любила взбираться на дерево сирени и смотреть вдаль: «Удивительно было видеть горизонт и чувствовать, что я могу дойти до него и узнать, как выглядит граница мира» [5, с. 41]. Как и З. Херстон, всю жизнь Джейни Крофорд посвятила поиску своего горизонта – любви, независимости, раскрытию своей сексуальности, обретению «голоса». После разочарования в первом браке с Логаном Килликсом (*Logan Killicks*) она ложно идентифицирует Джоуди Старкса с горизонтом: «...он, казалось, мог стать для нее дальним горизонтом» [4, с. 197]. Позже Джейни обвинит Нэнни в лишении ее «величайшего Божьего творения, горизонта» [4, с. 247]. Наконец, в Ти-Кейке главная героиня обретает свой горизонт. Любовь к Ти-Кейку дает Джейни чувство единения и гармонии с природой. Роман заканчивается красочной, живописной метафорой: «Она [Джейни] притянула горизонт, словно огромной рыбачьей сетью, <...> и укрыла ей свои плечи» [4, с. 333]. Мотив горизонта и грушевого дерева представляют собой идеализированное восприятие главной героиней мира природы.

Любовь Джейни и Ти-Кейка буквально «окрашена» в небесно-голубые тона. Во-первых, голубой цвет ассоциируется с небом и Богом, который, как утверждается в романе, «сотворил природу, а природа сотворила все остальное» [4, с. 227]. Название романа символично: взгляд влюбленных, устремленный в небеса, «на Бога», можно интерпретировать как отклик и благодарность двух родственных душ за чудо, дарованное им Богом, – любовь. Значение Ти-Кейка для Джейни З. Херстон определяет через метафору – «он был отсветом Божиим» (*He was a glance from God*) [4, с. 261]. Во-вторых, голубое платье, подарок Ти-Кейка, – это маркер достигнутой Джейни самотождественности. Голубой цвет платья, как и символ грушевого дерева, связан в романе с мотивом горизонта.

Таким образом, символы горизонта, грушевого дерева, волос, небесно-голубого цвета и урагана позволяют раскрыть характер частичных идентичностей Джейни Крофорд и обрисовать грани совершенного мира, созданного воображением героини. Благодаря своей многоассоциативности эти живописные метафоры создают неповторимый образный язык романа З. Херстон «Их глаза смотрели на Бога».

ИСТОЧНИКИ:

1. Завьялова, М. Новая женская литература черной Америки. Несколько общих замечаний / М. Завьялова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.prof.msu.ru/publ/book3/zav.htm>. – Дата доступа: 12.03.2007.
2. Ионин, Л. Г. Структура культурных инсценировок / Л. Г. Ионин // Социология культуры: путь в новое тысячелетие: учеб. пособие для студентов вузов [Электронный ресурс] / Л. Г. Ионин – Режим доступа: http://www.auditorium.ru/books/301/IONIN_chapter95.html. – Дата доступа: 21.03.2007.
3. Hooks, R. Conjured into being: Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* / R. Hooks // Florida Heritage Collection [Electronic resource]. – 1990. – Mode of access: <http://fulltext10.fcla.edu/cgi/t/text/text-idx?c=fhp&idno=SF00000012&format=pdf>. – Date of access: 24.03.2007.
4. Hurston, Z. N. *Their Eyes Were Watching God* / Z. Hurston // *Novels and Stories: Jonah's Gourd Vine; Their Eyes Were Watching God; Moses, Man of the Mountain; Seraph on the Suwanee; Selected Stories* / Z. Hurston. – Penguin USA, 1995. – С. 175 – 333.
5. Hurston, Z. N. *From Dust Tracks on the Road* / Z. Hurston // *I Love Myself when I am Laughing. A Zora Hurston Reader*, ed. Alice Walker / Z. Hurston. – New York, Feminist Press, 1979. – С. 28 – 81.
6. *Their Eyes Were Watching God* by Zora Neale Hurston // *Anti Essays* [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.antiessays.com/free-essays/592.html>. – Date of access: 14.03.2007.

СВОЕОБРАЗИЕ АФРО-АМЕРИКАНСКОГО ПРОСТОРЕЧНОГО АНГЛИЙСКОГО (AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH) И ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В РАССКАЗАХ ЗОРЫ ХЁРСТОН

Афро-американская писательница Зора Нил Хёрстон (*Zora Neale Hurston*, 1891 – 1960), одна из ключевых фигур литературного движения в Америке 20 – 30-х гг., известного как Гарлемское возрождение, родилась в маленьком городке Итонвиль, основное население которого составляли афро-американцы. З. Херстон изучала антропологию в Ховардском университете и колледже Бернард. Писательская ее работа была тесно связана с изучением фольклора жителей ее родной Флориды. Из под пера Херстон вышло несколько удивительных романов, ее главным произведением считается роман «Они видели Бога своими глазами» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937). З. Херстон была основоположницей всего нынешнего направления женской афроамериканской литературы, чьи книги, включая ее автобиографию «Пыльные следы на дороге» (*Dust Tracks on a Road*, 1942), вдохновили и оказали влияние на таких современных авторов, как Эллис Уокер и Тони Моррисон. Из-за особенностей языка, произведения З. Херстон не были переведены на русский язык. Но ее творчество исследовали в своих работах И. Морозова, М. Завьялова [1].

Несмотря на славу в 30-х годах, З. Хёрстон умерла в полной нищете и забвении. С появлением в 70-х годах интереса к афро-американской и женской литературе возобновился интерес к работам З. Хёрстон, чему во многом способствовала Элис Уокер. Писательница Марита Голден основала фонд Хёрстон – Райт, который награждает призом в десятки тысяч долларов талантливых писателей африканского происхождения.

В своих произведениях З. Херстон часто использует комичные или трагичные истории устной афро-американской традиции. Для всех её произведений характерно использование афро-американского варианта английского языка.

Цель данной работы – выявить основные черты и особенности афро-американского просторечного английского (*African American Vernacular English*), а также определить его роль в произведениях Зоры Херстон на материале рассказов «Спанк» (*Spunk*) и «Пот» (*Sweat*)¹.

African American Vernacular English или афро-американский просторечный английский (далее афро-американский английский) – это разновидность (диалект, социолект и этнолект) английского языка. Так же в разговорной речи употребляется название Ebonics. В некотором отношении произношение,

¹ На русский язык не переведены.

характерное для афро-американского английского, такое же, как и у южноамериканского диалекта. У афро-американского английского много общих черт с различными креольскими вариантами английского языка, на которых говорят чернокожие люди в разных частях света. Произношение, грамматические структуры и лексика афро-американского английского имеет много общего с различными западно-африканскими языками. Носители афро-американского английского обычно бидиалектны; на употребление этой разновидности американского английского влияют возраст, статус, окружающая обстановка; чаще всего он используется для обсуждения абстрактных понятий, таких, как чувства, в разговоре людей одного статуса и возрастной группы.

Сходство афро-американского английского с южноамериканским диалектом обусловлено исторически. Афро-американский английский появился в южных штатах, когда рабов, говорящих на дюжине различных западноафриканских языков резко заставили прекратить общаться на родном языке и учить английский. Рабы из разных племен не могли общаться друг с другом, надсмотрщики даже старались разлучать людей, говорящих на одном языке. Так как африканцам приходилось общаться как между собой, так и с белыми, на основе английского и смеси африканских языков возник своего рода компромиссный язык. Такие языки, используемые взрослым населением как второй язык, называются пиджинами. Когда пиджин становится родным языком для следующего поколения, он становится креольским языком. Африканский английский креольский язык в американских колониях превратился в сегодняшний афро-американский английский.

На афро-американский английский наибольшее влияние оказал язык белых южан. В этом варианте американского английского языка можно наблюдать следующие черты, перенесенные из более ранней разновидности южноамериканского английского:

- утрата конечных согласных звуков, особенно сонорных: *po(or)*, *sto(re)*;
- употребление двойного отрицания и отрицания *ain't*;
- утрата *-ng*: *somethin'*, *nothin'*.

В свою очередь, афро-американский английский тоже влиял на язык белых южан, особенно на детей рабовладельцев, т.к. в рабовладельческих районах за детьми присматривали чернокожие нянечки, и до Гражданской войны дети белых и афро-американцев играли вместе. А так как языковые особенности, полученные в детстве, сохраняются на всю жизнь, южноамериканский английский впитал в себя черты афро-американского языка.

Прежде всего необходимо рассмотреть, как афро-американский английский развился на базе западноафриканских диалектов. Когда группу взрослых принуждают изучать второй язык, этот изучаемый язык сохраняет черты первого, родного языка. Так, на основе смешения языков, появляется новый диалект – креольский язык. Этот процесс, по крайней мере, в некоторой степени, характеризует английский всех американцев, для чьих родителей он

был вторым языком. Но в случае с афро-американцами, из-за социальной дифференциации с самого начала процесса, различия в языках были более очевидными и сохранялись дольше.

Вот каковы основные черты, привнесенные из западноафриканских языков:

- отсутствие глагола-связки *to be*;
- акцент на аспекте (виде), а не на времени: *he workin'* (прямо сейчас) и *he be workin'* (повторяющееся действие). Это можно наблюдать во многих западноафриканских языках;
- употребление частицы совершенного вида *done* и 3-й формы глагола для обозначения совершенного действия: *I done seen*;
- регуляризация спряжения в настоящем времени: *He don't, he know it*;
- звонкое *th* в начальной позиции становится *d* (*dis, dey*), а в позиции середины слова – *v* (*brovva* вместо *brother*).

Большое количество западноафриканских слов вошло в стандартный американский язык через афро-американский английский: *bug, dig, yam, banana* и многие другие. А такие фразы, как *sweet talking, every which way; to bad-mouth, big-eye* являются кальками из западноафриканских языков.

Речь афро-американцев постепенно становилась все более похожей на речь их белых соседей-южан – этот процесс называется декреолизация. А речь белых начала слегка походить на речь чернокожих.

З. Херстон известна как автор «разговорных» текстов (термин Г. Л. Гейтса [2]) что означает, что речь героев передана автором в виде транскрипции. Исползования субстандартных отклонений от фонетической нормы, фиксируемых автором в написании и заключающихся в изменении звуков также называется «зрительным» диалектом (*eye dialect*). В текстах рассказов З. Херстон «Спанк» и «Пот» используются следующие лексические единицы «зрительного» диалекта (в скобках даны номинативные соответствия): *theah* (*there*), *heah* (*here*), *Ah* (*I*), *mah* (*my*), *skeered* (*scared*), *wid* (*with*), *dat* (*that*), *den* (*then*), *whut* (*what*), *doan't* (*don't*), *mahseff* (*myself*), *outa heah* (*out of here*), *kin* (*can*), *sumthin'* (*something*), *wuz* (*was*), *tole* (*told*), *cloes* (*clothes*), *thass* (*that is*), *heered* (*heard*), *foh* (*for*), *lookit* (*look at*), *look atcher* (*look at you*), *wuz kilt* (*was killed*), *gointer kick 'em* (*going to kick them*), *wimmen* (*women*), *gimme* (*give me*), *'thass* (*it's*), *yo' mouf* (*your mouth*), *jes ez* (*just as*), *caught 'im 'roun' dere* (*caught him around there*), *figger* (*figure*).

Афро-американский английский у З. Херстон используется только в диалогах, которые составляют основную часть рассказов, остальное повествование ведется на стандартном, литературном английском языке.

Самой отличительной чертой в грамматике афро-американского английского является употребление форм глагола *to be*. Обычно он опускается, например: «Look, 'Lige, you goin' (= *you are going*) to set up wid Spunk?», «that ole snaggle-toothed black woman you runnin' (= *you are running*) with», «You wrong

theah, Walter...» (= *you are wrong*), «If you such a big fool (= if you are such a big fool)» и т.д.

Кроме этого, не соблюдаются правила согласования подлежащего и сказуемого. Если в литературном английском окончание *-s* глагола указывает на третье лицо единственного числа настоящего времени, то в данной разновидности американского английского это окончание можно встретить и с первым лицом, и со вторым, и даже с третьим лицом во множественном числе, в то время как с третьим лицом оно будет отсутствовать, например: «Ah likes about Spunk Banks», «From now on Ah works for you», «Ah never wants you to look to nobody», «and take like he do», «heah come Delia Jones», «that they wuz runnin' over», «he thought he wuz done outa life», «till they was outa sight».

Простое прошедшее время передается при помощи глаголов с окончанием *-ed* (*knowed, killt, toted*) или употреблением глагола в форме причастия прошедшего времени, например: «Spunk *seen* it an' Joe *seen* it too», «Lookit whut he *done*», «where you *been* wid mah rig?».

Если действие началось в прошлом и длится до сих пор, употребляется глагол *been*: «Ah *been* married to you fur fifteen years, and Ah *been* takin' in washin' fur fifteen years», «Ah *been* hatin' you fuh years».

Если же акцентируется результат, то употребляется *done*: «Joe's *done* come back to have it», «He says it was Joe *done* sneaked back from Hell», «He *done* moved most of Lena's things», «Ah *done* brung yuh somethin'», «Ah *done* tole you time and again».

Для отрицания в афро-американском используют слово *ain't*, причем оно может заменять как *am not, isn't, aren't, haven't* и *hasn't*, так, в некоторых случаях, и *don't, doesn't*, или *didn't*: «Ah ain't heered 'bout none...», «...he ain't skeered of nothin'...», «...Joe ain't had time to git cold yit...», «...Joe ain't never had nothin'...».

Как видно из данных примеров, в афро-американском английском употребляется двойное отрицание: «...but Spunk wouldn't shoot no unarmed man...», «...No ole grandpa ain't got nothin'...», «...you oughtn't to do nothin' like that...», «...Don't tell me nothin' 'bout that rabbit-foot colored man...», «...a woman don't want no man like that...».

Следует также отметить синтаксические особенности языка персонажей З. Херстон. В вопросительных предложениях порядок слов такой же, как и в повествовательных, например: «...See mah back?..», «...Whut you reckon, Walt?..», «...Know what Ah think?..», «...How Syke kin stommuck dat big black greasy Mogul?..».

Местоимение *them*, бывшее ранее эмфатической частицей, а теперь соединившее в себе также и функции множественного числа, употребляется вместо указательных местоимений *these* и *those*, например: «...to keep them white folks' clothes outa dis house...», «...but heah you is gone to work on them clothes...», «...One of them amen-corner Christians...».

В произведениях З. Херстон можно отметить следующие лексические особенности:

- вместо *to carry* употребляется слово *tote*: «...he totes that Army .45...», «...to fight a man he knowed toted a gun...», «...till Ah'm toted out foot foremost...»;
- *right* означать *very*: «she wuz a right pritty lil trick»;
- добавление *all* после *you*: «You all gimme twenty cents»;
- употребление прилагательных на месте наречий: «...Ah like him fine...», «...You cain't hate me no worse dan Ah hates you...», «...Nope, not a frazzlin' thing...», «... "Yep " Joe Lindsay agreed...», «...A god, an' be dough. You all gimme twenty cents and slice away...».

Речь героев наполнена своеобразными выражениями: «Theah they go, big as life an' brassy as tacks», «She wuz ez pritty ez a speckled pup», «He'd beat you full of button holes», «Oh well, whatever goes over the Devil's back», «is got to come under his belly», «How de hen-fire did you ketch dat six-foot rattler, Syke?»

Особенностью произведений З. Херстон является сочетание литературного английского языка и просторечного варианта английского языка. Таким образом, в текстах данной писательницы нашли отражение особенности разговорного языка чернокожего населения Юга США.

Таким образом, рассмотрев основные характерные черты афроамериканского английского на материале рассказов З. Херстон, можно сделать вывод, что афроамериканский английский, который автор использует для речевой характеристики персонажей, придает особую реалистичность и правдоподобность ее повествованию. Герои её произведений – простые, малообразованные чернокожие жители Юга, чья яркая и колоритная речь, однако, достаточно сложна для восприятия. Во многом это обусловлено тем, что как фольклорист и как человек, произошедший из этой среды, З. Херстон отлично владела данным вариантом языка.

ИСТОЧНИКИ:

1. Завьялова, М. Новая женская литература черной Америки. Несколько общих замечаний / М. Завьялова. – Режим доступа: <http://www.prof.msu.ru/publ/book3/zav.htm>. – Дата доступа: 05.05.2007.
2. Gates Jr, Henry Louis. Zora Neale Hurston: Critical Perspectives Past and Present / H. L. Gates Jr., K. A. Apiah. – New York: Amistad, 1993. – 203 pp.
3. Hurston, Z. N. Novels and Stories / Z. N. Hurston. – New York: Literary Classics of the United States, Inc., 1995. – 1041 pp.

ЭЛЕМЕНТЫ ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В РОМАНЕ ДЖОНА ХАРВУДА «ПРИЗРАК АВТОРА»

«Призрак автора» (*The Ghost Writer*, 2004) – первый роман австралийского литературоведа и критика, журналиста и поэта Джона Харвуда (*John Harwood*). Роман вызвал интерес у критиков, многие из которых указывают на наличие нескольких уровней его прочтения: детективная история, новелла викторианской эпохи, готический роман. Цель данной работы – выявить стиливые особенности романа, сближающие его с произведениями готической прозы. Для этого необходимо проследить в романе типические черты готической прозы на уровне хронотопа, сюжета, средств создания атмосферы.

Под готическим романом в настоящее время понимается роман «ужасов и тайн» в западноевропейской и американской литературе. Т. Красавченко указывает на следующие атрибуты готического романа: «Готический роман построен на фантастических сюжетах, сочетающих, как правило, развитие действия в необычной обстановке (в покинутых замках, аббатствах, на кладбищах, на фоне зловещих пейзажей) с реалистичностью деталей быта, описаний, что еще более усиливает остроту, напряжение повествования, оттеняет его кошмарность» [1, с. 184].

Понятие «готический» этимологически восходит к названию германского племени, существовавшего в Европе в первом тысячелетии нашей эры. В эпоху позднего Средневековья этот термин стал синонимом словам «дикий», «варварский». Такое определение давали средневековому искусству деятели эпохи Возрождения. Однако уже в 18 веке интерес к готике возрождается. Это было связано с новыми веяниями в архитектуре, и особенно модой на неклассическую разбивку садов. Такие качества стиля, как естественная дикость, асимметрия, замысловатость, витиеватость объявлялись более «соответствующими природе», чем традиционная классицистская симметрия и пропорциональность.

В это же время понятие «готического» реабилитируется и в литературе. Это стало одной из предпосылок становления такого литературного феномена, как готический роман. Этому феномену в литературоведении уделялось достаточно много внимания. В большинстве работ рассматривается либо история «готической» литературы, либо анализируются отдельные её представители, при этом слабо освещенными остаются вопросы общей поэтики жанра, в частности, отсутствует четкое определение понятия «готический роман».

Среди источников готического романа следует назвать таинственное, жуткое и сверхъестественное в эпической поэме и драме, старые хроники, легенды, произведения Дж. Чосера и У. Шекспира, французское и немецкое

влияние, восточные сказки, романы Т. Смоллета и Т. Лиленда, «готические» сцены в романах С. Ричардсона, «кладбищенскую лирику».

И. Тютюнник считает, что «начиная с “Замка Отранто” Г. Уолпола термин “готический” постепенно теряет свое значение “средневековый”, “варварский”, приобретая значение “страшный”, “жестокий”, “сверхъестественный”, “ужасный”. Постепенно он становится литературным термином для обозначения определенного типа романа, загадки и тайны которого предоставляли пищу воображению и уму, давали выход страстям, вызывали любопытство и чувство приятного ужаса в силу своего необычного происхождения» [4, с. 20].

А. Полякова в своей работе «Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половины XIX века» утверждает наличие жанрового канона готического романа. Он подразумевает некую жесткую структуру, в пределах которой варьируются разновидности этого жанра. Эта жесткая структура имеет ряд инвариантных особенностей, которые перечисляет исследователь:

1. Художественная реальность любого готического произведения предполагает наличие двух миров: объективно-реального и сверхъестественного.

2. Между этими мирами существует некоторое равновесие – баланс – нарушаемый в связи с действиями героя и восстанавливаемый в конце повествования. Нарушение баланса происходит в результате преступления или связи героя с потусторонними силами. Это позволяет говорить о цикличности сюжета готического романа: заданная ситуация равновесия миров, ее нарушение и возвращение к прежней картине мира.

3. Разное соотношение двух миров выражается в различных реализациях сверхъестественного элемента: сверхъестественное может являться органичной частью художественного мира; может получать рациональное объяснение; реальность фантастических событий может балансировать на грани реальности, не получая рационального объяснения.

4. Пространственная организация действия в готическом романе предполагает наличие замка и открытого внешнего мира. А. Полякова отмечает, что две части хронотопа зачастую связаны мотивом путешествия, реализующимся в тексте как ряд сходных эпизодов, представляющих постепенный переход из привычного, «своего» пространства в «чужое» и усиливающих таинственную атмосферу. Замок зачастую изображается полуразрушенным или заброшенным, «там имеются подземелья, темницы (возможно, замурованные), потайные ходы и двери, склепы, часовни, комнаты, куда давно никто не заходит. Иногда в замке вместо (или помимо) законных хозяев живут разбойники» [2, с. 26]. Встречается мотив узников подземелья.

5. Временная структура повествования в готическом романе предполагает присутствие двух временных пластов, значительно удаленных друг от друга. Действие в них зачастую происходит в Средневековье.

6. К особенностям субъектной структуры готического романа можно отнести наличие повествования как от первого, так и от третьего лица. Причем точки зрения чаще всего взаимно дополняют друг друга, что обеспечивает загадочность интриги. Полная картина происшествий открывается только в результате сопоставления точек зрения.

7. Часто в готическом повествовании присутствует наводящий тоску и ужас пейзаж, буйство стихий, описание грозы, бури и т.п. Часто используется прием параллелизма между природными и душевными состояниями.

8. Еще одной характеристикой жанра является наличие сюжетных констант: тайны (к примеру – загадка рождения героя) и связанный с ней мотив узнавания.

9. Характер конфликта стал основанием для классификации готических романов. Так, В. Малкина придерживается этой классификации, которая является наиболее распространенной на сегодняшний день. В соответствии с характером конфликта все готические романы можно разделить на две жанровые разновидности: «сентиментально-готический» и «черный» роман.

В центре «сентиментально-готического» романа – идеальный герой или героиня, который сражается со злодеем. Почти всегда герои или однозначно положительны или однозначно отрицательны. Злодеи зачастую мешают законным наследникам вступить во владение, а любящим соединиться.

В основе сюжета зачастую лежит разгадывание тайны, которая является следствием какого-то события (чаще всего – преступления) в прошлом. В большинстве «сентиментально-готических» романов основу конфликта составляет этическая проблема мести. Классические примеры таких романов – «Замок Отранто» Г. Уолпола, «Старый английский барон» К. Рив, произведения А. Радклифф. Необходимо отметить, что в романе, как правило, присутствует несколько точек зрения на справедливость мести. Их правота подтверждается ходом событий. В таких романах всё таинственное зачастую получает вполне естественное объяснение (исключение – роман Г. Уолпола).

Основное отличие «черного» готического романа от «сентиментально-готических» заключается в характере этического конфликта, который связан уже не с мщением, а с борьбой добра и зла.

Здесь в центре всегда один герой. У него необычная, пугающая внешность («мертвенная бледность», «горящий взор», «сатанинский смех» и т. п.). Он возвышается над толпой, отличается от всех остальных людей (прообраз романтического героя байроновского типа). К «черным» романам относятся «Ватек» У. Бекфорда, «Влюбленный дьявол» Ж. Казота, «Монах» М. Г. Льюиса, «Эликсиры сатаны» Э. Т. А. Гофмана, «Мельмот скиталец» Ч. Р. Метьюрина.

Фантастика в этой разновидности жанра носит отнюдь не мнимый характер. Сверхъестественные силы действуют как реально существующие.

Тайна может присутствовать и в романах этого направления (загадка рождения в «Монахе» и «Эликсирах сатаны»), но ее разгадывание не составляет основы сюжета. Оно является, как и мотив мести, элементом попутным. Главное же здесь – конфликт добра и зла, борьба человека с инфернальными силами, причем в эту борьбу часто вовлекается не только главный герой, но и окружающие его люди.

Попробуем выявить вышеперечисленные признаки готической прозы на различных уровнях текста в романе «Призрак автора»:

1. Объективная реальность и мир сверхъестественного в сюжете.

Сюжет романа строится вокруг поисков главным героем Джерардом Фриманом сведений о своих предках и наследстве. Поиски заставляют героя покинуть австралийский городок Мосон, где он с детства жил с отцом и матерью. Он отправляется в Лондон, где находятся нужные ему архивы и его возлюбленная, с которой он знаком только по переписке.

Сверхъестественное в романе представлено снами Джерарда и его мечтами, отдельными моментами его поисков (особенно в старом доме), а также в некоторых вставных новеллах. Если в основном повествовании сверхъестественное получает естественное объяснение, то во вставных новеллах такого объяснения нет.

К нарушению равновесия между реальностями, характерному для готического романа, можно отнести процесс поиска Джерардом информации о своих предках и своей возлюбленной. До начала поисков всё это существовало только в его мечтах и снах, подкрепляемое рассказами матери и перепиской с «незримой подругой» Алисой. В процессе поисков Джерард постоянно сталкивается со «страшными» тайнами, пытаясь раскрыть их с помощью интеллекта. Восстанавливается равновесие в конце романа, когда Джерард получает искомые сведения и узнает, какие реально произошедшие события соответствовали его снам и фантазиям, а также выясняет природу якобы сверхъестественных событий, происходивших с ним до этого.

Всё перечисленное связано с еще одной сюжетной константой готической прозы – тайной. Ее составляют загадочная история предков Джерарда, а также множество загадок во вставных новеллах.

2. Персонажи.

Главный герой романа – отголосок романного стереотипа эпохи предромантизма – невинный молодой человек, выступающий против неведомых ему сил рока, на самом деле оказывающихся подконтрольными другому герою, в котором воплотился готический стереотип злодея. Во вставной новелле «Призрак» присутствует герой-художник – еще один типичный персонаж романов предромантизма.

3. Готический хронотоп.

Значительная часть действия в последних двух частях романа происходит в заброшенном доме, описание которого напоминает описание готического

замка: «поначалу у меня возникло ощущение, будто я попал в часовню <...> высокие деревянные ставни, закрытые изнутри, скрывали окна <...> если бы не архаичные светильники на стенах, можно было подумать, что я переместился в середину девятнадцатого века» [5, с. 200]. Он стоит среди заброшенного сада, «никто не догадался бы, что за этими массивными ветвями скрывается дом» [5, с. 195]. Упомянутый выше мотив путешествия, связанный с постепенным перемещением в пространство замка реализуется в двух поездках Джерарда в Англию, причем заканчивается роман событиями, происходящими в Феррьерс-Клоуз, когда Джерард во второй раз приезжает в Англию. Здесь присутствует также мотив заточения в подземелье, когда Джерард, оказавшись в ловушке в погребе, находит там дневник якобы запертой и погибшей в этом погребе девушки.

Во вставной новелле «Рожденная летать» действие происходит в огромном читальном зале библиотеки Британского музея, описание которой напоминает описание готического замка: «туман пробирается под его купол и влажным нимбом зависает над электрическими лампами», «временами дружный скрип перьев эхом разносится под куполом, но воспаленное сознание легко может принять этот звук за скрежет ногтей узников, которые скребут каменные стены» [5, с. 74-75].

Ашборн-хаус, особняк из новеллы «Призрак», также напоминает средневековый замок: «окружающий его лес был таким густым, а деревья такими высокими, что Корделия часто воображала, будто обитает в волшебном лесном царстве», «по местной легенде, дом был не только несчастливым, но его посещал призрак женщины в черном, под черной вуалью» [5, с. 114].

То же относится и к усадьбе Блекуолл-Парк, приснившейся Розалинде, героине вставного рассказа «Беседка»: «ставни на всех окнах затворены, <...> ни звука не доносилось из глубины дома <...> заходить в него ей одной, мягко говоря, не хотелось» [5, с. 227].

Действие романа разворачивается в нескольких временных пластах: основное действие происходит в наши дни (конец XX века), однако, что типично для готической прозы, присутствует уходящая корнями в позапрошлый век история, тяготеющая над главным героем.

4. Готическая атмосфера.

Присутствует в романе и характерные для готической прозы эпизоды, нагнетающие атмосферу ужаса: «у Джулии волосы на голове зашевелились <...> щелчок, с которым открылись глаза девочки, отозвался в ней нечеловеческим ужасом», «так началась опасная игра в прятки, которая уводила Джулию все дальше и дальше в мрачные глубины “железной библиотеки”» [5, с. 89].

Наводящий тоску и ужас пейзаж – еще одна особенность романа, сближающая его с готической прозой: «пляжи к югу, горы на севере, а дальше только пустыня. Вот где можно было бы закончить свой жизненный путь, если <...> двинуться дальше на север сквозь бесконечные пески и солончаки пустыни»

[5, с. 11], «тротуары были завалены горами черных пластиковых мешков с мусором. У подземных переходов <...> валялись бродяги в оборванных одеждах» [5, с. 72].

Таким образом, все перечисленные особенности романа «Призрак автора», а именно

- структура художественного мира, состоящая из мира объективно-реального и сверхъестественного;
 - строящийся вокруг нарушения и последующего восстановления баланса между этими мирами сюжет;
 - типичные для готических романов сюжетные константы (тайна, злой рок);
 - готические персонажи (тип злодея; невинный персонаж, над которым тяготеет злой рок; персонаж-художник);
 - хронотоп, включающий замок и внешний по отношению к нему мир, а также действие в разделенных столетиями временных пластах;
 - присутствующая в романе готическая атмосфера
- доказывают наличие готической составляющей в жанровом своеобразии данного произведения.

ИСТОЧНИКИ:

1. Красавченко, Т. Н. Готический роман / Т. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвалк, 2001. – С. 184 – 185.
2. Малкина, В. М. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра / В. Я. Малкина. – Тверь: ТГУ, 2002. – 140 с.
3. Полякова, А. А. Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половины XIX века (на материале произведений А. К. Толстого, И. С. Тургенева и А. П. Чехова): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / А. А. Полякова. – М., 2006. – 28 с.
4. Тютюнник, И. А. Истоки предромантических идей в английской литературной критике XVIII века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / И. А. Тютюнник. – Нижний Новгород, 2005. – 23 с.
5. Харвуд, Дж. Призрак автора / Дж. Харвуд; пер. с англ. И. А. Литвиновой. – М.: Книжный Клуб 36.6, 2005. – 320 с.

РЕЦЕНЗИИ

Шадурский, М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова: монография / М. И. Шадурский. – Москва: URSS: Изд-во ЛКИ, 2007. – 160 с.

В последнее время в отечественном литературоведении наметился серьезный прорыв в исследовании жанра утопии. Это вызвано необходимостью «наверстать упущенное», т.е. решать проблемы, которые долгое время или замалчивались, или преподносились в усеченном виде, в заведомо политизированной форме. Между тем сама постановка проблемы поэтики жанра, восходящего к отдаленным временам, требует глубокого проникновения в ряд сопутствующих сфер духовной деятельности, выхода за границы сугубо национального пространства и помещения жанра в новый исторический и социокультурный контекст. Сегодня, как никогда либо, проблемы демократического общества, критики существующего миропорядка и обретения надежды столкнулись с невероятными трудностями в условиях глобализации. Традиция утопии восходит к очень отдаленному прошлому и здесь даже трудно провести границу между художественным и нехудожественным произведением, философским трактатом и эссе о сущности свободы и власти. Жанровая природа самой утопии определяется синтезом многих других жанровых категорий, находящих свое продолжение и в научной фантастике, и приключенческой литературе, и литературе путешествий. Совершенно очевидно и то обстоятельство, что обретение острова счастья и свободы весьма проблематично в условиях современной государственности. Кроме того, все концепты, составляющие концептосферу утопии, – исторические категории: отношение к традиции и к истории менялось, двоемирие и двоемыслие также сопряжены с проблемой индивида и человека массы, а английский и американский вариант утопии опираются на грандиозные отличия в историческом, политическом и культурном развитии.

Монография М. Шадурского состоит из введения, трех больших глав с подразделением на параграфы, короткого и динамичного заключения, библиографического списка, приложения «Плюралистическая тайна мироздания» (три эссе Олдоса Хаксли), именного указателя и резюме. Даже в кратком изложении содержания можно вычленить основную концепцию автора – раскрыть на широком историческом фоне мысль модели «второго творения» – мечты не только утопистов, но и всех людей о некоей земле обетованной – острове свободы и счастья, гармонии и порядка. В этом чисто бытовом смысле в сознании людей надежда на мечту всегда останется.

Поэтика жанра сама по себе постоянно требует уточнения и обновления семиотического наполнения, особенно в современную эпоху. В рецензируемой монографии дан очень широкий охват событий и культурных феноменов, так или иначе связанных с парадигмой утопического миромоделирования. В отличие от предыдущих работ об утопии, которые, кстати, преимущественно

появились в 90-е годы, в монографии М. Шадурского не обойдены сложные вопросы взаимодействия исторического опыта и жанра утопии, явления переходных эпох и постмодернизма. Совершенно справедливо автор замечает: «Миромоделирующие построения авторов утопических произведений, видоизменившиеся в фактуре реальной действительности, обернулись, как показал исторический опыт XX в., зловещим кошмаром. Геофизическая, морально-этическая и политико-социальная контактность вымышленного края, который возводили поколения писателей, превратилась на практике в полную изолированность не просто острова, но целых стран и материков. Художественному воображению открылись репрезентативные варианты приведения человечества к счастью “железной рукой”. Радикальный подрыв доверия к утопическим устройствам и назиданиям спровоцировал состояние внутрижанровой “энтропии” литературной утопии, при котором разрозненные голоса мастеров слова, зовущих к универсальному спасению, звучат отныне неуверенно и одиноко. Вероятно, наступила планомерная пауза, едва резонирующее молчание, дающее возможность собраться с мыслями и силами и учесть новый диктат времени» (С. 111).

Именно эта пауза оказалась очень плодотворной для написания книги.

При всем отсутствии связи времен, в которых создавались литературные и нелитературные утопии, автору, на мой взгляд, удалось восстановить недостающие звенья в этой исторической цепи бытия утопии и на новом теоретическом уровне проследить не только историю формирования миромоделирования и поэтики жанра, но и выделить те концепты литературной утопии, которые оказались продуктивными для создания своеобразных произведений в эпоху постмодерна. Я имею в виду «Милтона в Америке» П. Экройда. Об этом произведении можно было бы сказать больше, поскольку это уникальный опыт литературной биографии, утопии и оригинального художественного текста, вплетенного в структуру романа. Вместе с тем, в истории семиотического пространства данной литературной утопии находились оригинальные произведения, связанные с библейскими и ренессансными мотивами. Кроме того, хотелось бы заметить, что островное мышление в английской традиции не всегда выглядело ограничивающим это пространство феноменом, мешающим воздействию извне. Островное положение сопровождается также широким и активным освоением околоостровного пространства. Расширяющиеся рубежи обретаемого опыта позволили англичанам создать империю, во много раз превосходившую собственно Британские острова, а столкновение с инациональными историями и культурами не только не мешало созданию утопического образа мира, но и его корректированию, о чем свидетельствует роман С. Батлера «Едгин». Я не говорю уже об интереснейших утопических картинах, вмонтированных в структуру английских и французских романов XVIII столетия («Кливленд» Прево) и эпохи романтизма (Иммали в «Мельмоте-скитальце» Метьюрина).

Заслуживает внимания тот факт, что М. И. Шадурский, хотя и опирается весьма избирательно и профессионально корректно на уже созданное до него в жанре утопии, но идет своим путем, и это достойно отражено в огромном

материале английской и американской литературы, использованном в монографии. Успех обусловлен обращением к синтезу различных методик исследования. Именно различные методы помогают понять изменения в общественном и индивидуальном сознании, в этике и шкале нравственных ценностей, в отношении к труду, в духовной и материальной сфере.

Безусловно, критика и отказ от рационализма Просвещения в XX веке способствовали возникновению века антиутопий. Это совершенно справедливо, как полагает автор монографии. Дискредитация утопий происходит повсеместно не только в результате отказа от рационалистического видения и объяснения мира. Она наступает в век вселенских катастроф и глобальной дегуманизации общества потребления, забвения религиозных и нравственных ценностей. Основываясь на практическом освоении известных произведений Хаксли, Оруэлла, Беллами, а еще дальше Дефо, Бэкона, Кампанеллы, М. Шадурский несколько истощает исследовательскую энергию при разговоре об эпохе постмодерна, в которую антиутопические тенденции констатировали не просто отсутствие надежды на счастливое существование, но и на какие-либо серьезные способы миромоделирования, заменяющие старые. Разрушительное начало подавило конструктивные возможности человека в связи с огромным по масштабам и результатам техническим и научным прогрессом. Серьезное вторжение философии и культуры Востока в европейскую жизнь, деспотизм однополярного мира создали предпосылки для нового этапа освоения подходов к идеалу и мечте, но им не нашлось места в монографии. Отсюда некоторая недосказанность третьей главы, претендующей на важную роль – ставится вопрос о ревизии островного мира в литературной утопии XX века. О динамике развития жанра говорилось в начале монографии, и в уже цитировавшейся мною фразе содержались далеко идущие выводы о современном этапе состояния утопического миромоделирования. Хотелось бы, чтобы проблема субжанровых разновидностей была поставлена и разрешена на материале романов Э. Берджесса и У. Голдинга, А. Картер и Дж. Барнса. Но это лишь пожелание на будущее.

Уверена, что монография М. И. Шадурского найдет читателей не только среди специалистов по английской литературе, но и всех, кого беспокоит будущее человека и человечества. Рекомендация в печать – лучшее подтверждение ценности и важности рецензируемой книги. Я слушала выступления М. Шадурского на конференциях, читала его статьи и считаю, что данное издание будет стимулировать дальнейший научный рост молодого ученого.

Н. А. Соловьева

Доктор филологических наук,
заслуженный профессор МГУ,
профессор кафедры истории зарубежной литературы
Московского государственного университета
имени М. В. Ломоносова

МАСТЕРСКАЯ ПЕРЕВОДЧИКА

Джуліян Барнз

ЦІШЫНЯ

Прынамсі адно пачуццё расце ўва мне з кожным новым годам – жаданне пабачыць журавоў. У гэты час году я стаю на ўзгорку і гляджу ў неба. Сёння яны не прыляцелі. Былі толькі дзікія гусі. Гусей можна было б лічыць прыгожымі, калі б жураўлі не існавалі.

Малады чалавек з нейкай газеты дапамог мне прабавіць час. Мы размаўлялі пра Гамэра, мы размаўлялі пра джаз. Ён не ведаў, што мая музыка патрапіла ў *Джаз Сінгер*. Іншы раз нявучтва маладых здзіўляе мяне. Такое нявучтва нагадвае цішыню.

Ненавязліва, праз дзве гадзіны, ён спытаў пра новыя творы. Я ўсміхнуўся. Ён спытаў пра Восьмую сімфонію. Я параўнаў музыку з крыламі матылька. Ён сказаў, што крытыкі скардзяцца, што я «выспісаўся». Я ўсміхнуўся. Ён сказаў, што некаторыя, – толькі не ён, канешне – абвінавачвалі мяне ва ўхіленні ад маіх абавязкаў, у той час, як я атрымліваю пенсію ад ураду. Ён спытаў, калі дакладна мая новая сімфонія будзе дапісаная. У гэты раз я не ўсміхнуўся. «Гэта вы стрымліваеце мяне ад яе заканчэння», – адказаў я, і пазваніў у званочак, каб яго праводзілі з пакою.

Я хацеў сказаць яму, што калі я быў маладым кампазітарам, то аднойчы напісаў твор для двух кларнетаў і двух фаготаў. З майго боку гэта было досыць аптымістычна, таму што ў той час у краіне было толькі два фагатысты, і адзін з іх патрабаваў надта высокія ганарары.

Моладзь ідзе ўгору. Мае натуральныя ворагі! Ты хочаш быць бацькам для іх, а ім на гэтае напляваць. Магчыма, яны маюць рацыю.

Натуральна, мастака няправільна разумеюць. Гэта нармальна, і праз некаторы час да гэтага прызвычайваешся. Я толькі паўтараю і настойваю: няхай ваша неразуменне будзе правільным.

Ліст ад К. з Парыжу. Ён хвалюецца наконт тэмпавай разметкі. Яму патрэбна маё пацвярджэнне. У яго павінна быць вымеранная метраномам разметка для Алегра. Ён хоча ведаць, ці доппо п'ю ленто ля літары К у другой частцы накладваецца толькі на тры тактавыя рысы. Я адказваю: «Маэстра К., я не хачу пярэчыць вашым намерам. Урэшце – выбачайце, калі гэта гучыць саманадзейна – праўду можна выказаць не толькі адным чынам».

Я памятаю маю размову з Н. пра Бетховена. Н. прытрымліваўся той думкі, што калі час міне, найлепшыя сімфоніі Моцарта будуць яшчэ тут, а творы Бетховена знікнуць. Вось у гэтым і заключаецца розніца паміж намі. У мяне няма такіх пачуццяў да Н., якія ёсць да Бусоні і Штэнхамара.

Кажуць, што спадар Стравінскі лічыць маё майстэрства слабым. Я прымаю гэта за самы вялікі камплімент, які я толькі калі-небудзь атрымліваў у сваім жыцці! Спадар Стравінскі – адзін з тых кампазітараў, якія вагаюцца паміж Бахам і апошняй сучаснай модай. Але тэхніку ў музыцы не вывучаюць у школе, дзе ёсць

дошкі і мальберты. У гэтых адносінах спадар І.С. знаходзіцца на вяршыні класа. Але калі параўноўваць мае сімфоніі з мёртванароджанымі прытворствамі...

Французскі крытык, які спрабуючы зняславіць маю Трэцюю сімфонію, працытаваў Гуно: «Толькі Гасподзь стварае ў сі-мажор. Вось так».

Малер і я аднойчы абмяркоўвалі сачыненне. Для яго сімфонія мае быць як свет і змяшчаць у сабе ўсё. Я адказаў, што сутнасць сімфоніі – форма; строгасць стылю і абсалютная логіка – вось што стварае ўнутраную сувязь паміж лейтматывамі.

Калі музыка з'яўляецца літаратурай -- гэта дрэнная літаратура. Музыка пачынаецца там, дзе заканчваецца словы. Што здараецца, калі спыняецца музыка? Цішыня. Усе іншыя віды мастацтва імкнуцца да стану музыкі. А да чаго імкнецца музыка? Да цішыні. У такім выпадку я дасягнуў поспеху. Цяпер я настолькі славуты, дзякуючы маёй працяглай цішыні, наколькі быў дзякуючы сваёй музыцы.

Канешне, я мог бы яшчэ складаць розныя дробязі. Інтэрмецца да дня народзінаў новай жонкі стрыечнага брата С., занятыя якой на велатрэнажоры не настолькі небяспечныя, як яна сабе ўяўляе. Я мог бы адказаць на патрабаванне дзяржавы, на просьбы тузіна вялікіх вёсак, і давесці, што я яшчэ магу пісаць музыку. Ды гэта было б прытворствам. Маё падарожжа амаль скончанае. Нават мае ворагі, якія ненавідзяць маю музыку, прызнаюць, што ў гэтым ёсць логіка. Логіка музыкі вядзе ў рэшце рэшт да цішыні.

У А. ёсць моц характару, якой мне не стае. Нездарма яна дачка генерала. Іншыя бачаць мяне славутым чалавекам з жонкай і пяццю дочкамі, гэтакая важная персана. Яны кажуць, што А. ахвяравала сябе на алтар майго жыцця. А я ахвяраваў сваё жыццё на алтар мастацтва. Я добры як кампазітар, але як чалавек – гм-м, гэта іншая справа. Тым не менш, я кахаў яе, і мы пазналі крыху шчасця разам. Калі я сустрэў яе, яна была для мяне таямнічай русалкай, якая хавае свайго рыцара ў фіялках. Але ж усё становіцца складаней... З'яўляюцца дэмані. Мая сястра знаходзіцца ў псіхіятрычнай лякарні. Алкаголь. Неўроз. Меланхолія.

Усміхніся! Смерць ужо побач!

Ота Андэрсан распрацаваў маё генеалагічнае дрэва настолькі пільна, што мне становіцца дрэнна.

Некаторыя лічаць мяне тыранам, таму што маім дочкам заўсёды было забаронена спяваць ці граць музыку ў маёй хаце. Ніякага вясёлага візгату ад няўмелай скрыпкі, ніякай няпэўнай гры на флейце. Што? – ніякай музыкі ва ўласнай хаце вялікага кампазітара! Але А. разумее. Яна разумее, што музыка павінна прыходзіць з цішыні. Прыходзіць з яе і вяртацца ў яе.

Сама А. таксама ўмее карыстацца цішынёй. Мяне можна шмат за што дакараць -- Бог ведае. Я ніколі не прэтэндаваў на званне мужа, якога хваляць у царкве. Пасля Гатэнбурга яна напісала мне ліст, які я буду насіць пры сабе да самай смерці. Але ў звычайныя дні яна не дакарае мяне. І ў адрозненне ад усіх іншых, яна ніколі не пытае, калі мая Восьмая будзе гатовая. Яна толькі грае сваю ролю каля мяне. Па начах я пішу. Не, па начах я сяджу за сталом з бутэлькай віскі і спрабую працаваць. Пазней, калі я пачынаюся, мая галава ляжыць на партытуры, мая далонь сціскае пустое паветра. А. прыбрала віскі, пакуль я спаў.

Мы не абмяркоўваем гэта. Алкаголь, які я аднойчы кінуў, цяпер – мой самы верны таварыш. І самы спагадлівы!

Я выходжу з дому, каб паабедаць у адзіноце і паразважаць пра смерць. Альбо я іду ў Кэмп, у Грамадскі будынак, у Кёніг, каб абмеркаваць гэта з іншымі. Гэтую дзіўную рэч, тое, што чалавек жыве толькі аднойчы. Я далучаюся да лімоннага стала ў Кэмпе. Тут гэта дазволена – насамрэч, абавязкова – размаўляць пра смерць. А гэта не падабаецца.

У кітайцаў лімон – сімвал смерці. Як у тым вершы Анны Марыі Ленгрэн – «Пахаваны з лімонам у руцэ». Менавіта так. А. паспрабавала б забараніць гэта, бо гэта агідна. Але каму ж яшчэ можна быць агідным, як не трупу?

Я чуў жураўлёў сёння, але не бачыў іх. Аблокі былі надта нізка. Але, калі я стаяў на ўзгорку, я пачуў вельмі гучны крык, які набліжаўся зверху, так яны крычаць, калі ляцяць у вырай. Нябачныя, яны былі нават больш прыгожыя, больш загадкавыя. Яны зноў вучаць мяне гучанню. Сваёй музыцы, маёй музыцы, музыцы. Вось гэта што. Ты стаіш на ўзгорку і з-пад аблокаў чуеш гукі, якія пранізваюць тваё сэрца. Музыка – нават мая музыка – заўсёды ляціць у вырай, нябачная.

Цяпер, калі сябры пакідаюць мяне, я не магу ўжо сказаць, ці гэта з-за майго поспеху, ці з-за маёй няўдачы. Такая ўжо старасць.

Магчыма, я складаны чалавек, але не настолькі. Усё жыццё, калі я губляўся, яны ведалі, дзе знайсці мяне – у лепшым рэстаране, дзе можна пакаштаваць вустрыцы і шампанскае.

Калі я наведваў Злучаныя Штаты, амерыканцы былі здзіўленыя, што я ніколі ў сваім жыцці не галіўся самастойна. Яны паставіліся да мяне так, як быццам я нейкі там арыстакрат. Але я не арыстакрат, і нават не прыкідваюся ім. Я толькі той, хто вырашыў ніколі не губляць час на галенне самога сябе. Няхай іншыя робяць гэта для мяне.

Не, гэта няпраўда. Я складаны чалавек, як мой бацька і дзед. Горш за тое – я яшчэ і мастак. Акрамя гэтага ўсё ўскладніў мой самы верны і спагадлівы спадарожнік. Было мала дзен, да якіх я магу прышпіліць цыдулу: sine alс¹. Цяжка запісваць музыку, калі твае рукі дрыжаць. І цяжка дырыжыраваць. У многіх адносінах жыццё А. са мной стала пакутай. Я разумею гэта.

Гатэнбург. Я разгубіўся перад канцэртамі. Мяне не знайшлі ў звычайным месцы. Нервы ў А. здалі. Яна ўсё ж пайшла ў залу, спадзяючыся на лепшае. Да яе здзіўлення, я выйшаў на сцэну ў прызначаны час, пакланіўся, узяў сваю палачку. Некалькі тактаў ва ўверцюры, як яна мне сказала, я абарваў, быццам гэта рэпетыцыя. Слухачы былі збітыя з панталыку, аркестр -- тым больш. Потым я даў новы няўдарны гук у такце і вярнуўся да пачатку. Пачаўся хаос, як сцвярджала яна. Аўдыторыя была ў захапленні, прэса адгукнулася з павагай. Але я веру А. Пасля канцэрта, калі я ўжо стаяў сярод сяброў, я дастаў бутэльку віскі са сваёй кішэні і з усяе моцы кінуў яе на сходы. Я не памятаю нічога гэтага.

Калі мы вярнуліся дадому, і я ціха піў сваю ранішнюю каву, яна прынесла мне ліст. Пасля трыццаці гадоў замужжа яна напісала мне ў маёй уласнай хаце.

¹ без алкаголю

Яе словы былі са мной заўсёды з таго часу. Яна сказала мне, што я слабы чалавек, зламак, які хаваецца ад праблем ў алкаголі; які ўяўляе, што выпіўка дапаможа яму стварыць новыя шэдэўры, але вельмі сур’ёзна памыляецца. У любым выпадку, яна больш ніколі не будзе цяпець такой ганьбы і публічнага прыніжэння праз мае выступленне ў п’яным стане.

Я не адказаў ні пісьмова, ні вусна. Я паспрабаваў адказаць дзеяннем. Яна трымалася таго, што напісала ў сваім лісце, і не суправаджала мяне ні ў Стакгольм, ні ў Мальма. Я нашу яе ліст з сабой увесь час. Я напісаў імя нашай старэйшай дачкі на капэрге, каб яна ведала пасля маёй смерці, што было сказана.

Як гэта жахліва – кампазітару бачыць сваю старасць! Праца ўжо не ладзіцца, як раней, самакрытыка расце ў немагчымых прапарцыях. Іншыя бачаць толькі славу, апладысменты, афіцыйныя вячэры, дзяржаўную пенсію, верную сям’ю, прыхільнікаў за марамі-акіянамі. Яны заўважаюць, што мой абутак і кашулі зробленыя для мяне ў Берліне. На мой васьмідзесяты дзень народзінаў мой партрэт змясцілі на паштовых марках. Homo diumalis¹ паважае гэтыя знешнія адзнакі поспеху. Але я лічу, што homo diumalis -- ніжэйшая форма чалавечага жыцця.

Я памятаю той дзень, калі майго сябра Таіву Куула хавалі ў халодную зямлю. Яму стрэлілі ў галаву салдаты-паляўнічыя, і ён памёр праз некалькі тыдняў. На пахаванні я разважаў пра бязмежнае няшчасце мастака. Столькі працы, таленту і адвагі, а потым ўсё скончана. Каб быць няправільна зразуметым, потым забытым, вось ён які – лёс мастака. Мой сябар Лагерборг абараняе погляды Фрэйда, паводле якіх мастак выкарыстоўвае мастацтва як сродак вызвалення ад неўрозу. Творчасць кампенсуе няздольнасць мастака жыць поўным жыццём. Добра, гэта толькі працяг думкі Вагнера. Вагнер сцвярджаў, што калі б мы атрымлівалі асалоду ад жыцця поўнасцю, у нас не было бы патрэбы ў мастацтве. На маю думку, яны перавярнулі гэта дагавор нагамі. Канешне, я не адмаўляю, што мастак мае шмат неўратычных праблем. Як магу я, з усіх людзей, адмаўляць гэта? Безумоўна, я неўратычны і часта нешчаслівы, але гэта, пагатоў, вынік, а не прычына таго, што я мастак. Калі мы імкнемся так высока, але, не дасягнуўшы вышыняў, так часта падаем, як гэта можа не вызваць неўроз? Мы не кандуктары ў трамваі, якія толькі шукаюць дзірачкі ў квітках і выкрываюць правільна назвы прыпынкаў. Акрамя таго, мой адказ Вагнеру вельмі прасты: як можа пражытае на поўную жыццё не ўключаць адну са сваіх самых высакародных асалодаў – здольнасць адчуваць мастацтва?

Тэорыі Фрэйда не дапускаюць магчымасці таго, што кульмінацыя сімфоніі – а гэта значыць адчуць, а потым выразіць тыя правілы, паводле якіх і праз якія будзе стварацца музыка – гэта значна больш, чым загінуць за караля і краіну. Многія могуць гэта зрабіць, але яшчэ больш людзей могуць вырошчваць бульбу і правяраць квітку і рабіць іншыя карысныя рэчы.

Вагнер! Ад яго багоў і герояў у мяне па спіне бегалі мурашкі вось ужо на працягу пяцідзесяці гадоў.

¹ Чалавек паўсядзённы

У Германіі яны запрасілі мяне паслухаць новую музыку. Я сказаў: «У вас выходзяць кактэйлі ўсіх колераў. А я прыходжу сюды з чыстаю, халаднаю вадой.» Мая музыка – гэта расплаўлены лёд. У яе рытме вы пачуеце яе прыхаваныя памкненні, у яе гучанні вы пачуеце яе першую цішыню.

У мяне спыталі, якая краіна выказала найбольшую сімпатыю да маёй працы. Я адказаў – Англія. Гэты край без шавінізму. Падчас адного візіту мяне пазнаў супрацоўнік іміграцыйнай службы. Я сустрэў спадара Воэна Уільямса; мы размаўлялі па-французску, на адзінай, акрамя музыкі, агульнай мове для нас. Пасля аднаго канцэрта, я выступіў з прамовай. Я сказаў: «У мяне тут шмат сяброў, і, натуральна, спадзяюся, ворагаў». У Бурнемаўце студэнт кансерваторыі выказаў свае спачуванні і прыгадаў, з усёй прастатой, што яму не па кішэні было прыехаць у Лондан, каб паслухаць маю Чацвёртую сімфонію. Я паклаў руку ў кішэню і сказаў: «Я дам табе адзін фунт стэрлінгаў».

Мая аркестроўка лепей, чым у Бетховена, і мае тэмы лепшыя. Але ж ён быў народжаны ў краіне віна, я – у краіне, дзе скіслае малако задае тон. Талент, як у мяне, калі не сказаць – геніяльнасць, не можа быць выгадаваны на салодкім тварагу.

Падчас вайны архітэктар Нордман прыслаў мне пасылку ў форме футляра для скрыпкі, але ўнутры была нага капчолага барашка – я стварыў у знак удзячнасці Fridolin's Folly і даслаў яго Нордману. Я ведаў, што ён спявае акапэлла. Я падзякаваў яму за *le délicieux*¹ скрыпку. Пазней хтосьці даслаў мне скрыню міногаў. Я адказаў харальным творам. Я падумаў, што ўсе перавярнулася дагары нагамі. Калі ў мастакоў ёсць апекуны, яны будуць ствараць музыку, і калі яны будуць працягваць гэта рабіць, яны будуць накормленыя. Цяпер мне дасылаюць ежу, а я ў адказ ствараю музыку. Гэта больш выпадковая сістэма.

Дыктоніус назваў маю Чацвёртую «сімфоніяй хлеба з карой», маючы на ўвазе хлеб, у які раней бедныя падмешвалі перамолатую кару. Боханы, якія атрымліваліся, былі не найвышэйшай якасці, але ад голаду яны баранілі. Каліш сказаў, што Чацвертая ўвасабляе змрочнае і непрыемнае жыццё ў цэлым.

Калі я быў маладым, я надта перажываў з-за крытыкі. Цяпер, калі я адчуваю сябе прыціснутым, я перачытваю прыемныя словы, напісаныя пра мае творы і адразу ж падбадзёрваюся. Я кажу сваім калегам: «Заўсёды памятайце, што на зямлі няма горада, дзе б паставілі помнік крытыку».

Павольны рытм Чацвёртай прагучыць на маім пахаванні. І я хачу быць пахаваным з лімонам, заціснутым у руцэ, якая напісала гэтыя ноты.

Не, А. забярэ лімон з маёй мёртвай рукі, як яна забірала бутэльку віскі з маёй жывой. Але яна не пойдзе супраць майго апошняга пажадання «сімфоніі хлеба з карой».

Усміхніся! Смерць ужо побач!

Мая Восьмая – вось пра што яны ўсе пытаюць. Маэстра, калі яна будзе скончана? Калі мы зможам яе надрукаваць? Магчыма, толькі пачатковую частку?

¹ смачную

Ці прапануце вы яе К. дырыжыраваць? Чаму вы так доўга яе стваралі? Чаму гусі не хочуць несці залатыя яйкі?

Спадарства, новая сімфонія можа быць, а можа яе і не быць. Гэта заняла ў мяне дзесяць, дваццаць гадоў, амаль трыццаць. Магчыма, зойме больш за трыццаць гадоў. А , магчыма, нічога не будзе і праз трыццаць гадоў. Магчыма, яна ўрэшце патрапіць у агонь. Агонь, а потым – цішыня. Гэтак усё заканчваецца, урэшце рэшт. Але зразумейце мяне, спадарства. Я не выбіраю цішыню. Цішыня выбірае мяне.

Імяніны А. Яна хоча, каб я паўшоў у грыбы. Смарчкі павырасталі ў лесе. Добра, я не моцны ў гэтым. Хаця, прыклаўшы магчымыя высілкі і ўвесь свой талент, і мужнасць, я знайшоў-такі адзін смарчок. Я ўзяў яго, паднёс да носа і панюхаў, і з глыбокай пашанай палажыў яго ў кошык. Потым я зняў шыпулькі з манжэтаў, і выканаўшы свой абавязак, пайшоў дадому. Пасля мы гралі дуэты. Без элю.

Вялікае аўтадафэ рукапісаў. Я сабраў іх у кошык для бялізны і ў прысутнасці А. спаліў іх на адкрытым агні ў сталовай. Праз колькі хвілін яна ўжо больш не магла гэта цярапец і выйшла. Я працягнуў добрую справу. Пад канец я супакоіўся і мой разум прасвятлеў. Гэта быў шчаслівы дзень.

Усё праходзіць не так хутка, як раней... І праўда. Але чаму мы чакаем, што апошняя частка жыцця будзе ронда алегра? Як нам лепш яе абазначыць? Маэстозо?¹ Немногім так шчасціць. Ларго – усё яшчэ надта ганарліва. Ларгаментэ і апасіяната? Фінальная частка магла б вось так пачынацца – мая Першая так пачыналася. Але ў жыцці гэта не вядзе да алегра мольто з дырыжорам, які падганяе аркестр да большай хуткасці і шуму. Не, для апошняй часткі ў жыцця ёсць п'яніца на ўзвышэнні, які не пазнае сваёй уласнай музыкі, дурань, які не адрознівае рэпетыцыю ад канцэрта. Абазначым яе тэмпа буффо? Не, у мяне яно ёсць. Абазначце яе амаль састэнута і дазвольце дырыжору вырашаць. Урэшце рэшт, праўду можна выразіць не толькі адным чынам.

Сення я хадзіў на свой звычайны ранішні шпацыр. Я стаяў на ўзгорку і глядзеў на поўдзень. «Птушкі маёй маладосці!» – крыкнуў я ў нябёсы. «Птушкі маёй маладосці!» Я чакаў. Дзень быў пахмурны з-за аблокаў, але гэтым разам жураўлі ляцелі над намі. Калі яны наблізіліся, адзін адарваўся ад зграі і паляцеў да мяне. Я ўзняў рукі. Ён павольна апісаў кола вакол мяне і пракрычаў, потым накіраваўся да сваёй зграі, якая ляцела на поўдзень. Я глядзеў на іх, пакуль у вачах не пацямнела, я слухаў, пакуль мае вушы не перасталі што-небудзь чуць, і пакуль зноў не надышла цішыня.

Я павольна пайшоў дамоў. Я стаяў у дзвярах, мне бракавала лімона.

*Пераклад з англійскай мовы
Кацярыны Чабай*

Джонатан Коў

¹ Вялікасна

СКАГЕН

Джонатан Коў – адзін з самых адметных і таленавітых пісьменнікаў сучаснай Англіі. Ён нарадзіўся ў 1961 годзе ў Бірмінгеме, дзе і адбываецца дзеянне яго шостага, у нейкай ступені аўтабіяграфічнага рамана «Клуб Ротэраў» (The Rotters' Club). Назва рамана паходзіць ад прозвішча сям'і Тротэраў, якое сябры Бенджаміна – яго галоўнага героя – прамаўлялі як Ротэр. Але яго можна перакладаць і як «Клуб мярзотнікаў», бо у рамане хапае сатырычных партрэтаў суайчыннікаў пісьменніка. Прапанаваны ўрываек мае драматычны характар; ён апавядае пра эпізод, які здарыўся ў сямідзесятых гадах у Даніі, куды Тротэры – бацька, маці, Бенджамін і яго малодшы брат Польш – прыехалі на канікулы разам з сям'ёй іх нямецкага сябра Гюнтэра Баўмана.

Я ні ў якім разе не належу да прыроджаных спартоўцаў. Мясцовасць тут была роўнай, і таму я з радасцю карыстаўся роварам, які знайшоўся на падворку, але толькі каб з'ездзіць у Скаген, не больш за тое. Тут я знаходзіў сабе заняткі, якія больш адпавядалі майму густу. Я прабавіў шмат гадзінаў у Скагенскім музеі, дзе была цудоўная калекцыя карцінаў сябраў скагенскай школы, якія стваралі тут на пачатку стагоддзя і якіх гэты паўночны мыс прывабіў асаблівай яркасцю святла, якое адбівалася ад паверхні мора. Мне падабалася бадзяцца ля гаманкой гавані і назіраць за прыбыццём лодак з вялізнымі тралямі, поўнымі скату, камбалы і селядцу. Разам з мамай і татам я ездзіў у Гульсіг, каб наведаць Засыпаную Пяском Царкву, якая калісьці была парафіяльнай царквой Скагена, а зараз была амаль напалову пахаваная дрэйфуючымі пяскамі. Было таксама прыемна проста прайсціся па самім Скагене, уздоўж спакойнага беражку Осэрбывэя, дзе жоўтыя і залацістыя дамкі з іх сценамі, напалову з бярвення, і вільчакамі, пакрытымі смалой здаваліся такімі ж ахайнымі, ветлівымі і добразычлівымі як і датчане, што жылі ў іх. Але ж нічога такога нельга было сказаць пра дацкіх хлопчыкаў, якія жылі па суседстве з намі ў Гамель Скагене.

Іх звалі Ёрген і Стэфан, і жылі яны ў невялічкім дамку разам са сталай парай, якіх мы лічылі іх дзядулем і бабуляй. Мне падалося, што Стэфану было каля пятнаццаці, а Ёрген быў гады на два ці тры старэйшы. Здаецца, мы с самага пачатку не спадабаліся ім; альбо, прынамсі, калі не ўсе з нас, дык Баўманы дакладна; альбо калі не ўсе з Баўманаў, дык Рольф дакладна; яны дражнілі яго, падколвалі і задзіралі пры любой нагодзе. Рольф быў дужым, але нязграбным пятнаццацігадовым хлапчуком. Як і ўсе Баўманы ён цудоўна размаўляў па-англійску, і за час нашага знаходжання на здзіўленне хутка і моцна пасябраваў з маім братам, які звычайна з цяжкасцю заводзіў дружбакоў. Яны спаборнічалі ў плаванні, бегалі па пляжы, разам ездзілі ў доўгія вандроўкі на роварах і нястомна гулялі ў футбол на невялікім лужку за домам. Акурат падчас адной з такіх гульняў, за якой я сачыў, седзячы ў сваім чытальніцкім крэсле ля акна гасцёўні, Ёрген і Стэфан упершыню загаварылі з імі. «Гэй! Немцы! – выклікнуў Ёрген. – Гэта наш двор. Хто сказаў, што вы можаце гуляць у ваш дурны футбол на нашым лужку?»

Рольф нічога не адказаў; ён проста з асцярогай зірнуў на двух высокіх датчанаў.

Поль сказаў: «Я не немец. Я з Англіі, і гэты двор такі ж наш, як і ваш».

«Але ж твой сябра немец, так? Ён выглядае як *tyg Tysker* (што значыла «тоўсты немец», як мне казалі потым).

«Яго клічуць Рольф, – сказаў мой брат, – а мяне Поль. І я б’юся аб заклад, што мы паб’ем вас, калі згуляем двойчы па дзесяць хвілін».

Так яму ўдалося разрадзіць абстаноўку, і хутка ўсе чацвёрэ ўжо заняліся напружанай гульнёй. Можна нават, занадта напружанай, шчыра кажучы, бо наколькі я мог зразумець, кожны раз, калі нехта забіваў гол, супрацьлеглы бок пачынаў гарача спрачацца; кожныя адну-дзве хвіліны ўзнікалі і іншыя спрэчкі. Абодва дацкія хлопцы гулялі агрэсіўна, накідваліся на Рольфа кожны раз, калі ён атрымліваў мяч, і часта са злосцю прыціскалі яго да зямлі. Пазней увечары я чуў, як ён скардзіўся сваёй маці, што ў яго ўсе ногі ў сіняках.

«Мне не падабаюцца гэтыя хлопцы, – паскардзіўся ён зноў, калі мы сядзелі за абедом у вялізнай кухні. – Яны занадта задзірлівыя і занадта грубыя».

«І ўсё ж такі мы пабілі іх, – пахваліўся мой брат. – Слаўная перамога для англа-нямецкага хаўруса».

«А ты, Бенджамін, не ўдзельнічаў?» – спытаў Гюнтэр, падаючы мне талерку з сырам і халодным мясам.

«Мой брат не гуляе ў гульні, – сказаў Поль. – Ён эстэт. Ён цэлы дзень прасядзеў з кніжкай ля акна з такім смешным выразам твару, нібыта складаў верш з музыкай».

«Праўда? – сказаў Гюнтэр. – Я ведаю, што ты спадзяешся зрабіцца пісьменнікам. А ты і музыку складаеш?»

«Не зусім, – адказаў я, кідаючы на Поля злосны погляд. – Мне проста падабаецца час ад часу запісваць нейкую мелодыю, натхнёную людзьмі альбо мясцінамі».

«Ну, – прамовіў Гюнтэр, прыкметна ўражаны. – Можна, ты паспрабуеш скласці нешта, натхніўшыся маімі прыгожымі дочкамі?».

Я зірнуў на Непрывабную Двойню, як мы з Полем называлі іх паміж сабою, і не змог уявіць нічога, больш немагчымага.

«Магчыма», – няўпэўнена прамармытаў я.

«Як машына, Гюнтэр?» – спытаў бацька, на шчасце мяняючы тэму.

«О, няблага. Невялічкая драпіна. Нічога такога, што нельга было б паправіць, калі прыедзем дамоў».

Тае раніцы Ліза пашкодзіла іхнюю машыну – вялізны БМВ, калі ехала з дочкамі ў супермаркет у Скагене. Яна памылкова паехала па вуліцы з аднабаковым рухам, потым намагалася зрабіць трайны паварот, але ён у яе не атрымаўся. Машына, па сутнасці, ушчамілася бокам у вузкі правулак, і нейкаму адпачынніку давалося вызваляць яе, выканаўшы паварот. Мы пачалі здагадвацца, што Ліза была здатная да такіх непрыемнасцяў. Перад тым вечарам падчас мыцця посуду яна разбіла дзве талеркі, і я пачуў, як мая маці сказала ўголас: «Можна падумаць, што яна раней ніколі не бачыла, як выглядае кухня». Я зразумеў, што гэтыя дзве жанчыны наўрад ці калі-небудзь будуць сяброўкамі.

Было відавочна, што ў дацкіх хлопчыках была нейкая нейтаймаванасць, нейкая няўстойлівасць, што рабіла іх непрадказальнымі і схільнымі да нечаканых актаў агрэсіі. Іх дзядуля і бабуля – якіх яны звалі Мармар і Марфар – былі з намі заўсёды ветлівыя і прязныя, але кожны раз, калі мы спрабавалі гуляць з Ёргенам і Стэфанам, гэта заканчвалася бойкай альбо абразай, і ахвярай заўсёды быў Рольф. Калі яны не выкарыстоўвалі кулакі ці ногі, яны абражалі яго словамі.

«Гэй, немец, – аднойчы пачуў я, як Ёрген звярнуўся да яго на пляжы. – Што твой бацька рабіў у вайну? Быў нацыстам?»

«Не дурыце, – адказаў Рольф. – Ён быў зусім маленькі ў час вайны».

«Каб ён быў старэйшы, я ўпэўнены, што ён быў бы ў гестапа», – сказаў Ёрген, а яго брат дадаў: «Так, як Бернгард».

Ніводны з нас не зразумеў, што яны мелі на ўвазе, але мяне здзіўлялі тыя раўнавага і вытрымка, з якімі Рольф успрымаў гэтыя абразы. Мне нават здавалася, што чым больш яны задзіралі яго, тым больш ён намагаўся трапіць у іх кампанію і заслужыць іх ухваленне.

Аднойчы пасля апоўдня Рольф з маці і сёстрамі застаўся дома, а мы ўсе паехалі на роварах у Грэнэн, які быў на паўночным краі паўвострава. Раней нам казалі, што менавіта там сустракаліся два моры, Катэгат і Скагерак, але я не мог уявіць, што гэтае месца будзе такім дзіўным. Калі мы не спяшаючыся ішлі ўздоўж пляжу ў напрамку самага краю Даніі, ярка свяціла сонца, і дух займала ад аквамарынавага колеру акіяна, альбо, дакладней, акіянаў, таму што там, дзе сярод пяску абрывалася дарожка, сустракаліся два рады бурунаў, і не было бачна, дзе яны пачыналіся і дзе канчаліся, проста вялізныя зморшчыны чыстай вады, пенячыся, набягалі адна на адну. Гэта было такое прыгожае, такое незвычайнае відовішча, што нам хацелася засмяцца ўголас. Але гід, які вёз нас назад да паркоўкі (у незвычайным, нейкім гібрыдным прыстасаванні, зробленым з чыгуначнага вагончыка, які цягнуў трактар), запэўніў нас, што вада ў гэтым месцы была зусім не гуллівая. Паводле ягоных словаў, на ўсім Ютлэндзе

не было больш небяспечнага месца для купання, і намаганні некаторых паплаваць паміж двума морамі заканчваліся фатальна.

Калі мы вярнуліся дамоў, то, мяркуючы па мітусні, можна было падумаць, што нешта фатальнае ўжо здарылася, таму што Ліза, Ульрыка, Урсула і Рольф былі ў слязах, хоць падстава для гэтага была толькі ў апошняга: у яго было моцна падбіта вока. Мы адразу здагадаліся, што гэта справа рук Ёргена.

Пасля таго, як яго бацька пачуў расказ – блытанае апавяданне пра рад бутэлек з-пад піва, спаборніцтва з кіданнем у іх камянямі, адмысловы набор правіл, якія раз-пораз парушаліся то адным, то другім бокам – ён доўга, насупіўшы бровы, сядзеў на кухні. Потым падняўся і заявіў: «Шкада, але гэта бязглуздзіца пачынае псаваць адпачынак», – і пайшоў у суседскі дом размаўляць з дзядулем і бабуляй хлопчыкаў.

З гэтага было два неадкладных наступствы. Пазней увечары прыйшлі Ёрген і Стэфан, папрасілі прабачэння ў Рольфа і паціснулі яму руку, ад чаго абедзве блізняткі чамусьці зноў расплакаліся, але ўсе астатнія былі задаволеныя. Яшчэ больш нечаканым было тое, што Рольф, Поль і я атрымалі запрашэнне ў суседскі дом на гарбату наступнага дня. Нам казалі, што Мэры (бо так, як высветлілася, звалі бабулю) вельмі хацела пагутарыць з намі.

Мы прыйшлі ў прызначаны час, а чацвертай гадзіне.

У дамах старых людзей заўсёды стаіць асаблівы пах. Я не кажу пра пах нечага бруднага, я маю на ўвазе, што там заўсёды прысутнічае пах успамінаў, дзвераў, якія доўга былі зачыненыя, нейкая цяжкая настальгічная замкнёнасць, спертая і задушлівая. Тут жа ўсё было па-іншаму. Усе пакоі былі чыстымі, у іх лёгка дыхалася, і яны былі залітыя святлом ад зіхоткага акіяна. У гасцёўні было так светла, што калі мы ўладкаваліся на канапе і ў крэслах, вокны давялося напалову завесіць шторами. Мэбля была прыгожая і зусім не выцвілая, але выглядала старамоднай у параўнанні з нізкай, вуглаватай мадэрновай абстаноўкай нашага пляжнага доміка.

Мэры была маленькая, але моцная жанчына, на твары якой – калісьці прыгожым, у маім уяўленні – так шмат разоў распісваліся скагенскі вецер і сонца, што ён здаваўся складаным манускрыптам, палімпсестам маршчынак і рубцоў. Яна падала нам нейкія незвычайныя сэндвічы, а потым тлустыя піражкі і засмяялася, калі я папрасіў малака да гарбаты, сказаўшы, што я магу піць гарбату з малаком, калі мне так хочацца, але ж у іх так не прынята. Поль задаволенна ўсміхнуўся. Яе муж Юліус, смуглявы і вельмі высокі, дыхаў з цяжкасцю: ён роўна сядзеў на крэсле, абапіраючыся на кій, і за ўвесь час не прамовіў ні слова, а толькі з замілаваннем сачыў за кожным рухам жонкі.

Калі мы паелі і, перасковаючы з аднаго на другое, пагаварылі пра ўражанні ад Скагена і нашыя дамы у Мюніху і Бірмінгеме, Мэры адкашлялася.

«Я хацела пагутарыць з вамі пра маіх унукаў, Ёргена і Стэфана. Я так разумею, учора ўдзень здарылася непрыемнасць. – Рольф дакрануўся да свайго падбітага вока. – Ведаю, што яны папрасілі прабачэння, таму не буду больш гаварыць пра гэта. Я назірала, як вы гулялі разам увесь апошні тыдзень, і гэта вельмі задавальняла мяне. Ведаю, што часам узнікалі сваркі, але ж вы, мусіць, не ўяўляеце, як незвычайна для іх увогуле гуляць з іншымі дзецьмі. Мне вельмі,

вельмі хочацца, каб вы былі сябрамі ўвесь час, пакуль вы тут, а можа, і даўжэй, і таму я хачу расказаць вам, хто яны такія, і чаму яны часам паводзяць сябе такім чынам».

Мне было цікава, дзе абодва хлопчыкі былі ў той час. Відавочна, яна адаслала іх з нейкім даручэннем, каб свабодна пагутарыць з намі.

«Яны так прыкра ставіліся да цябе не таму, што ты немец, – сказала Мэры, гледзячы зараз на Рольфа. – Ты можаш падумаць так, калі я раскажу пра іх, але я так не лічу. У любым выпадку, табе меркаваць. Я павінна папярэдзіць вас, што гэта вельмі доўгі аповед, і спадзяюся, у вас хопіць цярпення, калі я буду расказваць, што адбывалася з маёй сям’ёй шмат гадоў таму, яшчэ да вашага нараджэння.

Пачну з таго, што мы – яўрэйская сям’я. Мае продкі прыйшлі ў Данію ў сямнаццатым стагоддзі з Партугаліі, і мы мірна пражылі тут амаль тры стагоддзі. Я нарадзілася ў той самы год, калі пачалося цяперашняе стагоддзе, і выйшла замуж за Юліуса ў дваццатыя гады. У нас была толькі адна дачка. Яе звалі Інгер. Тады мы жылі ў невялічкім гарадку ў шасцідзесяці мілях на захад ад Капенгагена. Назва гарадка не мае значэння. Юліус быў адвакатам, а я гаспадарыла дома і нейкі час выкладала ў адной з мясцовых школ.

Я не ведаю, чаму вас вучаць зараз на ўроках гісторыі, але кожны дацкі школьнік ведае, што немцы захапілі Данію ў красавіку 1940 года, і з таго часу і да канца вайны гэта была акупаваная краіна. Я не скажу, што быць яўрэем у той час было жудасна – сапраўды жудасныя часы прыйшлі пазней – але гэта было цяжка. Спачатку не было ніякага пераследу, але пагроза адчувалася. На кожнай вуліцы былі гестапаўцы. У многіх дамах жылі нямецкія афіцэры. Некаторыя яўрэйскія сем’і памянлі імёны. Спачатку ніхто не ўцякаў, бо не было куды ўцякаць. На поўдзень – Германія, на поўнач – акупаваная Нарвегія. У Англію нельга было падацца, бо немцы патрулявалі на моры. Толькі Швецыя заставалася нейтральнай, але яна не выказвала гатоўнасці адчыніць свае межы для дацкіх яўрэяў.

Інгер скончыла школу, калі ей было шаснаццаць, летам 1943 года. Яна пачала зарабляць, працуючы афіцыянткай у кафэ на гарадской плошчы, але яшчэ не вырашыла, што будзе рабіць далей. Ва ўсялякім разе, планаваць нешта было немагчыма. Усё ў яе жыцці было няпэўным, акрамя аднаго. Яна была закаханая ў аднаго чалавека. Яго звалі Эміль. Ён быў сынам аднаго з сяброў майго мужа, мясцовага доктара. Таксама яўрэй. Яна ведала яго толькі год, але кахала так моцна, як можа кахаць толькі вельмі маладая дзяўчына. А ён быў вельмі прыгожы. Вось. Вось фота».

Яна зняла з каміна невялічкую чорна-белую фатаграфію і перадала мне. Я зразумеў, што звычайна яе не выстаўлялі напаказ, што сёння яе дасталі з якога-небудзь шкапчыка ці альбома спецыяльна, каб паказаць нам. Мы асцярожна, нібыта гэта была нейкая святая рэліквія, перадавалі яе адзін аднаму. Двое маладых людзей, мужчына і жанчына, сядзелі на лаўцы ў альтанцы сярод саду з ружаў і глядзелі ў фотакамеру. Яны абдымалі адно аднаго, прыціснушыся шчакой да шчакі, і шчасліва ўсміхаліся. Мне здаецца, існуюць сотні, тысячы, сотні тысяч такіх фатаграфій. Цяжка было сказаць, што было адметнага ў гэтай, акрамя

таго, што ва ўсмешках закаханых было нешта, што рабіла яе не проста адлюстраваннем аднаго мінулага моманту жыцця. У тых усмешках не было нічога мімалётнага, нічога недаўгавечнага. Фота мела нейкую пазачасавасць. Мне здалася, што яно было зробленае ўчора.

«Вось. Вось яшчэ адна».

Цяпер закаханыя сядзелі за столікам кафэ – магчыма, таго самага, дзе працавала Інгер – але побач з імі быў трэці чалавек. Высокі, мажны, бялявы мужчына ва ўніформе.

«Хто гэта?», – запытаў я.

«Яго звалі Бернгард. Гэта быў нямецкі афіцэр, што кватараваў у сям’і, якая жыла далей па нашай вуліцы».

Эміль і Інгер зноў глядзелі ў камеру. Бернгард глядзеў напалову ў камеру, напалову на іх. На гэты раз інтымнасць паміж імі была парушана часткова тым, як ён глядзеў на іх, часткова самой яго прысутнасцю. Гэта была красамоўная фатаграфія. Яна каротка і без усялякай двухсэнсоўнасці апавадала пра нешчаслівую гісторыю.

«Як відаць з фатаграфіі, Бернгард меў некія пачуцці да Інгер. Ён пазнаёміўся з ёю ў кафэ, але ведаў яе раней, калі яна яшчэ вучылася ў школе. Тое, што яна была яўрэйкай, і тое, што ім загадвалі думаць пра яўрэяў, ускладняла справу. Склалася вельмі кепская сітуацыя. Мабыць, ён ненавідзеў сябе за свае пачуцці і нейкім чынам ненавідзеў і яе. Вельмі дрэнны стан справаў. І, безумоўна, ён не мог змірыцца з тым, што яна кахала Эміля, таксама яўрэя. Шмат разоў ён заляцаўся да Інгер, а яна праганяла яго. Аднойчы... Інгер ніколі не расказвала мне ўсяго, але ён ужыў сілу. Я не думаю, што ён сапраўды згвалціў яе, ён не быў зверам, але ж сцэна была агідная. Лёгка ўявіць, што гэта было зневажальна і для яго самога. Але гэта не адварнула яго ад яе. Ён працягваў прыносіць ёй кветкі, шакалад і падобныя бязглуздыя рэчы. Ён меў намер пакараць Эміля. Аднойчы ноччу Эміля моцна збілі на вуліцы, і мне заўсёды здавалася, што Бернгард спрычыніўся да гэтага.

А потым, у кастрычніку 1943-га ўсё змянілася. З Германіі прыйшоў загад, згодна з якім прысутнасць яўрэяў у Даніі забаранялася. Нас павінны былі арыштаваць і морам везці ў канцэнтрацыйны лагер. Ноччу першага і другога кастрычніка гестапа планавала зрабіць аблавы на яўрэйскія дамы па ўсёй Даніі.

Гісторыя выратавання дацкіх яўрэяў добра вядомая. Гэтым момантам у гісторыі нашай краіны варта ганарыцца. Нейкім чынам дацкаму ўраду стала вядома пра планы немцаў, і пачалася падпольная аперацыя па выратаванні. Яўрэйскія суполкі былі папярэджаныя на конт запланаваных дзеянняў супраць іх, і пераважная большасць людзей схавалася. Датчане паказалі сапраўдны гераізм. Яны давалі прытулак і сховішча яўрэям, нават незнаёмым. Шпіталі і цэрквы ператварыліся ў месцы, дзе магло хавацца шмат людзей. Потым прыйшла навіна, што шведскі кароль Густаў зрабіў заяву пра тое, што ён супраць дзеянняў немцаў, і што Швецыя дасць прытулак усім дацкім яўрэям, якія змогуць знайсці дарогу да яго краіны. Гэта быў першы пробліск надзеі. Праблема была толькі ў тым, як дабрацца да Швецыі.

Юліус, Інгер і я пакінулі горад, спакаваўшы ў наш аўтамабіль як мага болей пажыткаў. Мы ўзялі з сабой дзвюх Эмілевых сёстраў, а астатнія з яго сям’і выехалі за намі ў другім аўтамабілі на некалькі гадзінаў пазней. У яго было тры сястры. На працягу многіх дзён мы хаваліся ў вясковых хлявах і свірнах. Мы не мелі ўяўлення, што адбывалася ў нашых дамах, можа, там былі аблавы, можа, нас шукалі. Гэта былі жудасныя дні, дні, поўныя невыразнага жаху і трылогі. Толькі не для Эміля і Інгер, бо хоць яны і ведалі пра небяспеку, але, здаецца, былі шчаслівыя. Спаць пад адным дахам. Быць разам у цяжкі час. Гучыць недарэчна, але ж так, мне здаецца, было на самай справе. Так бывае, калі ты малады. Мы больш за тыдзень чакалі навінаў. Бацька Эміля змог звязацца па тэлефоне з пэўнымі людзьмі ў Капенгагене, якія ўдзельнічалі ў супраціўленні і дапамагалі каардынаваць выратаванне яўрэяў. Нарэшце нам сказалі, што мы можам ехаць на ўсходняе ўзбярэжжа, на поўнач ад Капенгагена, туды можна было трапіць на рыбацкіх лодках. Але падрабязнасцяў было вельмі мала. Было невядома, наколькі вялікімі былі лодкі, калі яны адплывалі і колькі рыбакі запатрабуюць за перавоз. Але ж трэба было хапацца за гэты шанец. Нельга было губляць час. Нямецкае вярхоўнае камандаванне злавалася, што захоплена так мала яўрэяў, і загадала сваім афіцэрам ўзмацніць пошукі па ўсёй краіне. І сапраўды, да гэтага часу намаганні гестапа былі не вельмі эфектыўнымі. Яно заплюшчвала вочы на ўцекачоў. Брала хабар. У яго не было асаблівай ахвоты займацца гэтай аперацыяй.

Юліус і бацька Эміля вырашылі, што нам трэба паспрабаваць ехаць на ўсходняе ўзбярэжжа наступнай ноччу. Мы павінны былі выправіцца а дзесятай гадзіне».

Мэры наліла сабе і ўсім нам яшчэ гарбаты. Я заўважыў, што зараз яе рука, якой яна трымала чайнік, крыху дрыжала. Раней такога не было.

«Дарога, якую мы выбралі, была вельмі небяспечнай, – працягвала яна. – Трэба было праехаць па наваколлі нашага гарадка. Гэта была адна з нашых памылак. Другой было тое, што дзве нашыя сям’і не трымаліся разам. У адной машыне не хапала месца для Эміля, яго бацькі і маці, трох сёстраў і пажыткаў. Яго сёстрам трэба было ехаць, як і раней, з намі. Гэта было б лепш. Але Інгер і Эміль хацелі ехаць разам, таму менавіта яны ехалі са мной і Юліусам. Яны сядзелі на заднім сядзенні.

Да паловы адзінаццатай мы амаль мінулі наваколле нашага горада, і ўжо здавалася, што першая небяспека абмінула нас. Потым мы ўбачылі, што бацька Эміля, які ехаў перад намі, нечакана спыніўся на дарозе. Чатыры нямецкія афіцэры загадалі яму выйсці з машыны і асвятлілі ліхтарамі твары яго сям’і. Юліус адразу націснуў на тармазы, кажучы, што нам трэба павярнуць назад. Яшчэ быў час павярнуць назад і паспрабаваць паехаць іншай дарогай. Але я спыніла яго, сказаўшы: «Паглядзі, што яны робяць». Юліус паглядзеў і пабачыў, што бацька Эміля дае немцам грошы. «Бачыш, – сказала я, – яны толькі патрабуюць хабару. У нас жа ёсць грошы, так?» Юліус адказаў: «Ёсць, але не так шмат».

Бацька Эміля ўсё яшчэ размаўляў з трыма афіцэрамі і даваў ім грошы, калі чацверты афіцэр адышоў ад іх і наблізіўся да нашай машыны. Гэта быў Бернгард.

Ён адразу пазнаў нас, выцягнуў свой ліхтар і пасвяціў у твар кожнаму. Ён доўга свяціў у твар Эмілю. Пры гэтым ён маўчаў, але я бачыла яго вочы, бачыла ў іх нешта нахшталт зласлівага задавальнення і разумела, што ўсё дрэнна, і павінна здарыцца нешта жудаснае.

«Што Вам патрэбна? – спытаў Юліус. – Вам патрэбныя грошы?» Бернгард загадаў нам усім выйсці з машыны. У мяне моцна білася сэрца, калі я выбіралася з яе, але я была ў стане бачыць, што адбывалася наперадзе з бацькам Эміля. Немцы скончылі разбірацца з ім і загадалі як мага хутчэй ехаць далей. Я бачыла, што ён хацеў дачакацца нашай машыны, але яны не дазволілі. Адзін з іх прыгразіў яму аўтаматам, і бацька Эміля азірнуўся і махнуў нам рукою, потым сеў у машыну, і яны паехалі. Адзін з немцаў стрэліў у паветра, калі яны ад'ехалі, і гэта быў страшэнны гук, такі моцны, такі жудасны апоўначы ў гэтым ціхім гарадку. Пачынаўся дождж.

Бернгард выстраіў усіх нас – мяне, Юліуса, Інгер і Эміля – уздоўж машыны і запытаўся ў майго мужа, колькі ён мае грошай. Юліусу давялося адчыніць валізку і палічыць усе грошы, а там было тры тысячы крон. Калі Бернгард пачуў, што гэта былі ўсе нашы грошы, ён усміхнуўся і сказаў: «Ну, нам патрэбны чатыры тысячы. Па тысячы за кожнага чалавека». Я разумела, што гэта не тое, што яны патрабавалі ад бацькі Эміля, я разумела, што ён толькі што прыдумаў гэтую суму, таму што бачыў, што ў нас не было дастаткова грошай. Але мы нічога не маглі зрабіць. Ён узяў усе грошы і загадаў нам сесці назад у машыну, і ў нейкі момант я падумала, што ён праявіць міласэрнасць. Але калі збіраўся сесці Эміль, ён прыклаў аўтамат да яго грудзей і сказаў: «Не. Не вы».

Тут падышлі тры іншыя афіцэры паглядзець, што адбываецца, і я пачула, як ён сказаў ім па-нямецку: «Вось гэтага». І тут Інгер зразумела, што ён рабіў, пачала плакаць і крычаць. «Не, не майго Эміля!»

Ну, я думаю, вы можаце ўявіць, што яна казала».

Мэры замаўчала. Мы чакалі, што яна скончыць гэтую гісторыю. Поль паставіў талерку на стол. Ён з'еў толькі палову свайго піражка.

«Баюся, што не змагу расказаць вам, што здарылася ў наступныя гадзіны. Я памятаю, як гэта ўсё было, але не магу апісаць. Што вырабляла Інгер, што...

Ну, працягнем. Мы даехалі да ўзбярэжжа а другой гадзіне раніцы. Невялікі порт Гамльбэк. Там нас чакаў толькі бацька Эміля. Яго жонка і дочки адплылі на гадзіну раней. Ён застаўся чакаць Эміля. Калі ён зразумеў, што Эміля з намі няма, ён... звар'яцеў ад гора. Нас чакала лодка, каб адвезці на другі бераг. Ноч была вельмі цёмная, месяца не было. Мы збіліся ў кучу на беразе, нас было каля дваццаці. Лодка больш не магла чакаць. Памятаю, што Юліус адвёў бацьку Эміля ўбок, і яны доўга размаўлялі. Спрачаліся. Крычалі адзін на аднаго. Інгер ужо нічога не казала, яна зусім змоўкла. Крыху пазней бацька Эміля і Юліус вярнуліся, і мы ўсе селі ў лодку, і нарэшце капітан змог адплыць. Гэта было доўгае падарожжа. Вельмі нязручнае, як я памятаю. Мы даплылі да Швецыі бліжэй да апоўдня».

Мэры адкінулася ў сваім крэсле і некалькі разоў цяжка ўздыхнула. Юліус больш не глядзеў на яе. Ён усё яшчэ абапіраўся на свой кій, але вочы ягоныя былі заплюшчаныя. У пакоі было зусім ціха, толькі звонку чулася мармытанне хваляў.

«Летам 1943-га ў Даніі было восем тысяч яўрэяў, – сказала нам Мэры. – Амаль усе з іх уцяклі ў бяспечныя месцы. Дзякуючы мужнасці і высокім прынцыпам датчан. Засталося толькі некалькі сотняў. Эміль быў адным з іх.

Схопленых яўрэяў адвезлі ў Германію, а потым у канцлагеры ў Чэхаславакію. Некаторыя па дарозе скончылі жыццё самагубствам. Мне заўсёды здавалася, што Эміль мог таксама зрабіць гэта. Не ведаю, чаму. Але гэта ў мяне было такое адчуванне. Інгер жа ніколі не верыла ў гэта. Яна заўсёды верыла, што ён жывы.

Мы пражылі ў Швецыі два гады, не вельмі шчаслівыя гады, як вы можаце ўявіць, а пры канцы вайны вярнуліся ў Данію. Мы прыехалі ў той самы дом. Ён быў пусты, чакаў нас. Інгер было ўжо восемнаццаць. Яна некалькі тыдняў чакала звестак пра Эміля, а потым знікла.

Яна адсутнічала шмат гадоў. Ніколі не расказвала нам пра гэты час, але я ведала, што яна спачатку паехала ў Чэхаславакію, а потым шмат часу была ў Германіі і іншых месцах, намагаючыся высветліць, што здарылася з Эмілем. Думаю, што яна таксама шукала Бернгарда, але ж гэта зноў толькі мае падазрэнні. У любым выпадку, яна не знайшла ніводнага з іх. Ніякіх слядоў Эміля. Я ведала, што не знойдзе. Ён даўно загінуў, так ці інакш. Не было ніякіх сумненняў наконт гэтага.

Мы з Юліусам ведалі, што пасля ўсяго, што ёй прыйшлося перажыць, наша дачка ніколі не зможа весці нармальнае жыццё. Яна панесла вялікую страту. Такая маладая, і так моцна закаханая, а потым... гэтае каханне вырвана з каранем, змецена сіламі, якім ты не можаш даць рады, гістарычнымі сіламі... Ад такога ніколі нельга адысці, з гэтым ніколі нельга змірыцца».

Яна зрабіла некалькі глыткоў гарбаты, якая, мусіць, ужо зусім астыла. Я падумаў пра Лу і Малькольма і цяжка ўздыхнуў.

«Так ці інакш, але ўрэшце яна вярнулася ў Данію. Гэта было ў пяцідзiesiąтых. Яна пасялілася ў Капенгагене і выйшла замуж за гэтага чалавека, яго клічуць Карл, ён бізнэсовец, добры чалавек, і, аказваецца, не яўрэй. Ён вельмі добра ставіўся да яе, цяплява ставіўся да ўсіх яе цяжасцяў. У іх два сыны, Ёрген і Стэфан, якіх вы ведаеце. Але... – на нейкі момант яна заплюшчыла вочы, – ...былі праблемы. Пастаянныя праблемы. Яна часта апыналася ў шпіталі. Часам дзіўна паводзіла сябе, у яе вельмі часта мяняўся настрой. Была агрэсіўнай, хоць у дзяцінстве была вельмі мяккай і добразычлівай. Абодвум хлопчыкам было вельмі цяжка. Ім прыйшлося многа чаго знесці.

Мы з Юліусам купілі гэты дом у 1968-м, праз год пасля таго, як ён пайшоў на пенсію. Мы заўсёды марылі жыць у Скагене, дзе раней часта праводзілі лета. Інгер і Карл двойчы прыязджалі да нас, летам, і гэта былі вельмі шчаслівыя часы. Зусім неблагія. А потым, аднойчы ўвосень 1970-га года, Карл патэлефанаў мне і сказаў, што Інгер загінула. Удзень яна адна села на паром, які ішоў у Мальма, залезла на поручні і скокнула. Забіла сябе. Сэрцам я заўсёды адчувала, што яна зрабіць гэта».

Скончыўшы свой аповед, Мэры ўстала і падышла да акна. Яна пацягнула за шнур і падняла шторы да самага верху. Міжвольна мы ўсе павярнуліся да акна, глянулі на ўзбярэжжа, і калі я зараз успамінаю той дзень, то выразна бачу

святло, якое мы пабачылі там, шэра-блакітнае неба, падобнае да вачэй Мэры і яе ўнукаў, колеру болю, які ніколі не знікне.

«Прабачце, – прамовіла яна, ветліва ўсміхаючыся ўсім нам, асабліва Рольфу, – я не збіралася абцяжарваць вас усімі гэтымі падрабязнасцямі. Ведаю, што вельмі цяжка разумець усё гэта ў дзяцінстве. Але ж, як я ўжо казалася, я спадзяюся, што вы пасябруеце з Ёргенам і Стэфанам, і вам будзе прыемна тут. Думаю, што вы разумееце цяпер, што яны часам паводзяць сябе не зусім добра не таму, што вы немцы. Канечне, яны ведаюць усю гісторыю пра маці, Эмілія і Бернгарда – яна шмат разоў расказвала ім пра гэта – але ж яны не такія неразумныя. Справа проста ў тым, што яны вельмі сумуюць па маці, і тое, што яе больш няма з імі, злуге і засмучае іх. Мне шкада, што яны перанеслі на вас гэтую злосць. Спадзяюся, я магу абяцаць, што гэтага больш не здарыцца».

Калі мы адыходзілі, Юліус на развітанне паціснуў нам рукі, а Мэры пацалавала кожнага ў шчаку; яна стаяла на ганку і замілавана махала нам рукой, хоць да нашага дома нам трэба было прайсці толькі з дзесятак ярдаў.

Пра наступныя некалькі дзён расказваць асабліва няма чаго.

Другі тыдзень нашых канікулаў праходзіў гладка, кожны з задавальненнем займаўся сваёй справай. Рольф і Польша ўсё больш часу бавілі разам; яны не толькі плавалі і гулялі ў нейкія гульні, але вялі доўгія, ціхія, сур’ёзныя гутаркі пра нешта невядомае для ўсіх нас. Польша, паказаўшы тую спрытнасць, якая заўсёды напаўняла мяне зайдзрасцю, здаецца, нават пачаў крыху размаўляць на ламанай нямецкай мове.

Мы з двайнятамі трымалі дыстанцыю, нібыта дамовіўшыся, што паміж намі не можа быць ніякай духоўнай блізкасці: яны праводзілі большую частку дня за картачным столікам, гуляючы ў віст, а я ўпарта чытаў раманы Генры Філдынга, рыхтуючыся праз месяц здаваць экзамены. Часта прыходзілі Ёрген і Стэфан, і тады доўгія халаднаватыя летнія вечары прыемна заканчваліся гульнямі ў англійскую лапту альбо пляжны крыкет. Нельга адмаўляць, што гэта былі цудоўныя канікулы.

Усё пайшло дрэнна толькі ў перадапошні дзень; і на гэты раз вінаватыя былі Ліза і двайняtkі.

Пасля выпадку з сямейным аўтамабілем у цэнтры Скагена яна неахвотна сядзела ў яго. Нарэшце, магчыма, пад уздзеяннем мяккага, але пастаяннага падражнівання з боку мужа, яна набралася смеласці і паехала з дачкамі ў Грэнэн. Наша апісанне месца, дзе сустракаюцца моры, здаецца, зацікавіла яе; але ж і пацягнула за сабой няшчасны выпадак. Праігнараваўшы добра бачныя папераджальныя шыльды, яна скіравала машыну проста на бераг, дзе тая адразу загразла ў пяску і ніяк не магла выбрацца з яго. Давялося выклікаць мясцовую выратавальную службу; падключылі трактар, паліцыю і нават пажарную каманду: і ўсё здарэнне ператварылася ў забаўляльны спектакль для турыстаў, якія прыехалі паглядзець на гэтае прыгожае месца, і зараз мелі магчымасць зняць для сваіх фотаальбомаў і паштовак дамоў нешта яшчэ больш цікавае.

Рольф і Польша ў той дзень ездзілі на роварах у Туэн паглядзець на месца, дзе гняздуюцца арлы, таму, калі яны вярнуўся вечарам, Рольф яшчэ не чуў навіны пра нядаўнюю ганьбу маці. Ён даведаўся пра гэта, калі яны праходзілі

праз сад, і Ёрген зласліва засмяяўся. Я сядзеў ля акна, чытаючы «Джозэфа Эндруса», а Гюнтэр ляжаў на канапе ля сцяны. Нам абодвум было чутнае кожнае слова гэтай размовы.

«Што смешнага?» – запытаўся Рольф.

«А ты не чуў? Ну і нарабіла твая маці гэтым разам. Смешна было, калі яна перагарадзіла дарогу гэтай вашай вялізнай нямецкай машынай у цэнтры горада, з-за чаго затор расцягнуўся аж да Фрэдэрыкшаўна. А сёння яшчэ лепей». Ён ледзьве гаварыў ад смеху, такім вясёлым яму здаваўся гэты выпадак. «Гэтым разам яна загразла на ўзбярэжжы ля Грэнэна, хоць кожнаму дурному турысту, які прыязджае сюды, вядома, што на машыне нельга ездзіць па пясках». Праз натужны смех ён дадаў: «Скажы, як адчуваеш сябе, калі ў цябе маці не можа сесці за руль, каб не спыніць увесь рух на Ютлэндзе?»

І тут, мусіць, нешта абарвалася ў Рольфа ўнутры. Відаць, ён мог знесці любую абразу, калі яна была скіравана супраць яго самога, але калі кпілі з яго маці – гэта ўжо занадта. З гэтай ці іншай прычыны ён павярнуўся да Ёргена і сказаў жудаснае:

«Ну, прынамсі, мая маці не брудная жыдоўка, як была ваша».

На нейкі момант Ёрген і Стэфан зусім разгубіліся, і перш чым дар слова вярнуўся да іх, Рольф забег у дом. Ён прабег праз кухню, калідор і ўжо амаль быў наверх лесвіцы, калі Гюнтэр, які ўскочыў, як толькі пачуў абразу, праз балясы схпіў яго за нагу і ўладным голасам сказаў нешта па-нямецку. Потым ён пайшоў за ім па лесвіцы, і яны зніклі ў адной са спальняў. Я чуў, як яны ціха размаўлялі там. Рольф плакаў. Прайшло даволі шмат часу, перш чым яны выйшлі з пакоя.

Гэта былі два тыдні прабачэнняў. На тым тыдні была чарга датчан. Зараз Рольф паводле няўхільнага загаду бацькі пайшоў размаўляць з імі, калі яны, змрочныя, сядзелі сярод дзюнаў за домам, і сказаў, што ён просіць прабачэння за тыя бяздумныя словы. Са свайго звыклага месца я назіраў, як Ёрген і Стэфан падняліся і паціснулі яму руку. Яны былі на дзіва лагодныя. «Усё добра, – сказаў Ёрген. – Гэта было сказана пад гарачую руку. Не думай больш пра гэта. Усё добра». Але нешта ў яго голасе падказвала мне, што не ўсё так добра...

І вось прыйшоў самы напружаны момант. Я чытаў Генры Філдынга. Увесь апошні дзень я сядзеў у сваім крэсле, заканчваючы «Джозэфа Эндруса» і збіраючыся пачынаць «Тома Джонса». Адразу пасля абеду Ёрген, Стэфан, Рольф і Польш паехалі на роварах немаведама куды. Каля чацвертай гадзіны датчане вярнуліся і адразу пайшлі ў дом. Рольф і Польш вярнуліся на паўгадзіны пазней. Я чуў нейкую мітусню, але не пайшоў высвятляць, у чым справа. Памятаю, што ў залу зайшоў Гюнтэр і ўзяў з бара бутэльку брэндзі. Пазней я зразумеў, што яна, мусіць, спатрэбілася Рольфу, якога паклалі ў ложка. Калі ён сеў з намі вячэраць, ён выглядаў прыгнечаным, але ў астатнім здаваўся зусім нармальным. Ніхто не размаўляў пра тое, што адбылося ўдзень.

Позна ўвечары, калі мы з Полем ляжалі на сваіх раскладушках, я даведаўся крыху пра тое, што здарылася. Праз пяць хвілін пасля таго, як у доме патушылі святло, я пачуў крокі на лесвіцы. Потым у дзвярах з'явіўся Рольф. Ён падышоў да ложка Поля і апусціўся на калені. Я пачуў, як ён прашаптаў па-нямецку некалькі слоў – імя Поля сярод іх – і пачуў, як мой брат адказаў на той

самай мове. А потым Рольф ясна сказаў па-англійску: «Сення ты выратаваў мне жыццё. Я гэтага ніколі не забуду». І пацалаваў Поля ў лоб. «Я буду заўсёды абавязаны табе».

Калі Рольф ціхенька выйшаў з пакоя, я спытаў Поля:

«Што такое адбылося?»

Поль доўга маўчаў. Я пачаў думаць (бо гэта так характэрна для яго), што ён зусім не адкажа. Але нарэшце ён сказаў, пазяхаючы: «Тое, што ён сказаў: я сення выратаваў яму жыццё».

Раззлаваны яго далейшым маўчаннем, я спытаў: «Ты што, не можаш сказаць мне, як?»

«Дацкія хлопцы хацелі ўтапіць яго, – спакойна і невыразна адказаў Поль. – Яны ненавідзяць яго за тое, што ён сказаў учора і спрабавалі ўтапіць яго сення».

«Поль... – я сеў на ложку. – Пра што ты гаворыш?»

«Я не маю на ўвазе, што яны трымалі яго пад вадой, альбо яшчэ як, – растлумачыў ён. – Але мы разам паехалі на ўзбярэжжа, туды, дзе сыходзяцца моры, і яны пачалі дражніць яго слабаком і казаць, што ён не зможа пакупацца там. Ён не ведаў, што гэта небяспечна. Я стараўся стрымаць яго, але ён думаў, што я перабольшваю. Таму пайшоў у вадку. Я ўбачыў, што ўжо праз дзесяць ярдаў ён трапіў у бяду. Стэфан намагаўся стрымаць мяне, але я дужэйшы, таму я адштурхнуў яго і кінуўся за Рольфам. Дабраўся да яго акурат у той момант, калі яго падхапіла плынь, і ён ужо не мог ратавацца, таму я абхапіў яго за шыю і змог выцягнуць. Ёрген і Стэфан збеглі. Таму, фармальна кажучы, так, – ён зноў пазяхнуў, – я сапраўды выратаваў яго. Слухай, нам заўтра трэба зранку запакоўвацца. Дай мне крыху паспаць».

І гэта было ўсё, што ён сказаў мне на гэты конт.

Пераклад з англійскай мовы Вольгі Судлянковай

Айн Рэнд

АТЛАНТ РАСПРАВИЎ ПЛЕЧЫ

Частка II. АЛЬБО – АЛЬБО

Раздзел 4. ЗГОДА АХВЯРЫ (урывак)¹

Людзі, якія запаўнялі залу суду, месяцам раней даведаліся з газетаў, што змогуць пабачыць драпежніка, сапраўднага ворага грамадства. Але яны прыйшлі пабачыць чалавека, які вынайшаў рэардэн-метал.

Па загадзе суддзяў ён падняўся. Не халодны колер шэрага касцюму альбо блакітных вачэй і светлых валасоў рабіў яго аблічча сурога-непахісным у вачах прысутных, але дарагая прастата адзення, якую цяпер рэдка сустрачаш; яна адпавядала строгай раскошы офісу багатае карпарацыі – такое адзенне

¹ Пераклад зроблены з выдання: Ayn Rand. Atlas shrugged. – New York, 1960. – P. 447 – 455.

абазначала прыналежнасць яго ўладальніка да эры цывілізацыі і кантраставала з месцам, дзе ён цяпер знаходзіўся.

З газетаў натоўп ведаў, што гэты чалавек з'яўляецца ўвасабленнем зла і бязлітаснай прагавітасці. Багомячы ўсялякія цноты, яны спяшаліся на любы фільм, афіша якога змяшчала выяву напаўаголенай жанчыны – і таму прыйшлі паглядзець на яго. Зло, прынамсі, было пазбаўленае той безнадзейнай банальнасці, якой ніхто не верыць і якой ніхто не насмельваецца кінуць выклік. Яны глядзелі на яго без захаплення – захапленне было пачуццём, здольнасць да якога яны даўно страцілі, – але з цікаўнасцю і невыразным пачуццём грэблівасці да тых, хто сказаў ім, што ненавідзець гэтага чалавека – іх абавязак.

Некалькі гадоў таму яны пакпілі б з упэўненага ў сабе багацця. Але сёння праз вокны залы суду яны бачылі слотнае неба, што прадракала ў хуткім часе першую завіруху доўгай і цяжкай зімы; апошняя нафта краіны заканчвалася, запасаў вугалю было замала, каб сцішыць істэрычную бойку за паліва. Натоўп у зале суду памятаў, што разбіраецца справа, якая ўжо каштавала ім паслугаў Кена Дэнагера. Хадзілі чуткі, што цягам апошняга месяца здабыткі вугальнай кампаніі Дэнагера адчувальна знізіліся. Газеты пісалі, што гэта адбылося адзіна з прычыны рэарганізацыі прадпрыемства, якую пачаў праводзіць стрыечны брат Дэнагера пасля таго, як яно адышло да яго. Увесь мінулы тыдзень першыя палосы газетаў валаводзіліся з гісторыяй пра трагедыю на адной з будоляў гораду: бракаваныя сталёвыя бэлькі абваліліся і забілі чатырох чалавек. Людзі ведалі, хаця ў газетах не было пра тое згадак, што бэлькі былі вырабленыя кампаніяй «Асашыэйтэд Стыл» Орэна Бойла.

У цяжкім маўчанні, што павісла ў зале суду, людзі разглядалі высокую постаць у шэрым не са спадзяваннем – здольнасць спадзявацца яны страцілі, – а са спакойнай абыякавасцю на тварах, якія, аднак, не пакідаў запытальны выраз. Знак пыталніка адчуваўся ля кожнага з крывадушных лозунгаў, якія яны чулі цягам многіх гадоў.

Гэты выпадак яскрава паказаў, бурчэлі газеты, што прычынай крызісу, у якім апынулася краіна, з'яўляецца эгаістычная сквапнасць багатых прадпрымальнікаў – на такіх, як Хэнк Рэардэн, ляжыць віна за дэфіцыт прадуктаў, халоднае надвор'е, дамы, якія паступова абвальваюцца; што калі б не людзі, якія парушаюць правілы і замінаюць выкананню ўрадавых праектаў, краіна ўжо даўно квітнела б; што падобныя да Хэнка Рэардэна маюць мэтаю выключна ўласную карысць. Віна Рэардэна не даказвалася: яна не падлягала сумневам, бо словы «ўласная карысць» ужо самі па сабе былі ганебным таўром найвялікшага зла.

Людзі памяталі, што менш за два гады таму гэтыя самыя газеты крычалі пра неабходнасць забараніць вытворчасць рэардэн-металу, бо яго стваральнік у імя ўласнае выгады рызыкуе жыццямі іншых; яны памяталі таксама, што гэты чалавек у шэрым праехаў у кабінэ першага лакаматыву, які ішоў па рэйках з яго металу, і што цяпер яго судзяць за тое, што ён злачынна схаваў ад грамадства метал, які раней злачынна прапанаваў грамадству.

Згодна з інструкцыямі, справы такога кшталту разглядаліся не судом прысяжных, а групай з трох суддзяў, загадзя прызначаных Камітэтам

эканамічнага планавання і нацыянальных рэсурсаў. Сама працэдура павінна была быць нефармальна-дэмакратычнай, і з гэтай нагоды ў старой зале філадэльфійскага суду трыбуна суддзі была замененая на стол, які паставілі на драўляныя масткі. Гэта стварала атмасферу сходу, на якім прэзідыум злёгку дурыць галовы разумова абмежаванаму натоўпу.

Той з судзяў, што выконваў абавязкі пракурора, зачытаў абвінавачанне.

– Цяпер вы можаце сказаць усё што маеце дзеля апраўдання, – абвясціў ён.

Стоячы тварам да суддзяў, Хэнк Рэардэн цвёрда і вельмі выразна адказаў:

– У мяне няма апраўданняў.

– У вас... – суддзя асекся: ён і не спадзяваўся на такую памяркоўнасць. – Вы аддаецеся на літасць суду?

– Я не прызнаю за гэтым судом права судзіць мяне.

– Што?..

– Я не прызнаю за гэтым судом права судзіць мяне.

– Але містэр Рэардэн, гэты суд законна прызначаны дзеля разгляду падобных злачынстваў.

– Я не прызнаю злачынствам свае дзеянні.

– Але вы прызналіся ў парушэнні пастановаў, што рэгулююць продаж вашага металу.

– Я не прызнаю за вамі права рэгуляваць продаж майго металу.

– Ці варта мне нагадваць, што вашае прызнанне не патрабуецца?

– Не. Я цалкам усведамляю гэта і дзейнічаю адпаведна.

Ён адзначыў цішыню, якая павісла ў зале. Паводле забытых правілаў ману, у адпаведнасці з якімі гэтыя людзі дзейнічалі на карысць адно аднаму, такі супраціў мог успрымацца толькі як незразумелая неабачлівасць, і залу павінен быў напоўніць погалас здзіўлення і кпінаў – аднак гэтага не адбылося. Яны зразумелі.

– Вы хочаце сказаць, што адмаўляецеся падпарадкоўвацца закону? – спытаў суддзя.

– Не. Я трымаюся закону – дакладна, да коскі. Паводле вашага закону, з маім жыццём, маёй працай і маёй уласнасцю можна зрабіць усё, што заўгодна, не пытаючыся мае згоды. Цудоўна, рабіце са мной усё, што захочаце, але без майго ўдзелу. Я не буду абараняць сябе там, дзе абараняцца немагчыма, і не буду рабіць выгляд, што гэты суд мае нейкае дачыненне да справядлівасці.

– Але містэр Рэардэн, паводле закону вам павінна быць дадзена магчымасць прывесці свой пункт гледжання на справу і абараніць сябе.

– Падсудны можа абараняць сябе толькі ў тым выпадку, калі яго суддзі прызнаюць аб'ектыўныя прынцыпы справядлівасці, прынцыпы, якія ахоўваюць яго правы, прынцыпы, якія не парушаюцца і да якіх ён можа апелываць. Закон, паводле якога вы мяне судзіце, – гэта закон, які сцвярджае, што гэтых прынцыпаў не існуе, што правоў я не маю і што вы можаце рабіць са мной усё што заманеца. Ну што ж, рабіце.

– Містэр Рэардэн, у аснове закону, які вы асуджаеце, ляжыць найвышэйшы прынып грамадскай карысці.

– Што такое грамадства? Што для яго з’яўляецца карысцю? Калісьці людзі верылі, што толькі маральны кодэкс акрэслівае панятак «карысць» і што ніхто не мае права дамагацца свае карысці, парушаючы правы іншага. Калі цяпер вераць, што мае суайчыннікі могуць калі заўгодна ахвяраваць мною ў імя дасягнення таго, што яны лічаць карысным для сябе, калі яны вераць, што маюць права адабраць маю ўласнасць толькі таму, што яна ім патрэбная, – што ж, так дзейнічае і рабаўнік. Розніца адзіна ў тым, што рабаўнік не пытае майго дазволу на гэта.

Некалькі бакавых крэслаў было адведзена для ганаровых гасцей, што прыехалі з Нью-Ёрку назіраць за працэсам. Дагні сядзела нерухома, з выразам сур’ёзнае ўвагі на твары – яна слухала, ведаючы, што яго словы вызначаць увесь далейшы ход яе жыцця. Разам з ёй сядзеў і Эдзі Ёілерс. Джэймс Тагарт не прыйшоў. Пол Ларкін сядзеў згорбіўшыся і выцягнуўшы шыю – твар яго даволі-такі нагадваў звярыную пысу, скрыўленую страхам, які паступова пераходзіў у зласлівую нянавісць. Побач з ім сядзеў містэр Моўэн, надзелены большай наўнасцю і меншым разуменнем; яго страх быў не такі глыбокі – са збянтэжаным абурэннем ён слухаў і шаптаў Ларкіну: «Літасцівы Божа! Ды ён жа зараз упэўніць краіну ў тым, што ўсе бізнэсоўцы супраць грамадскай карысці!»

– Ці не хочаце вы сказаць, што аддаеце перавагу ўласным інтарэсам перад інтарэсамі грамадства?

– Я хачу сказаць, што такое пытанне можа ставіцца толькі ў грамадстве канібалаў.

– Што... што вы маеце на ўвазе?

– Я маю на ўвазе, што паміж людзьмі, якія не практыкуюць ахвярапрынашэнняў і не патрабуюць незаробленага, не можа існаваць сутыкнення інтарэсаў.

– Ці варта нам разумець, што ў выпадку, калі грамадства палічыць неабходным скараціць ваш прыбытак, вы не прызнаеце яго права на гэта?

– Чаму ж не? Прызнаю. Грамадства калі заўгодна можа скараціць мой прыбытак, адмовіўшыся набываць маю прадукцыю.

– Але мы маем на ўвазе... іншыя спосабы.

– Любы іншы спосаб скарачэння прыбыткаў – гэта бандыцкі спосаб, і я не магу назваць яго інакш.

– Містэр Рэардэн, вы наўрад ці абароніце сябе такім чынам.

– Я ўжо сказаў, што не збіраюся абараняцца.

– Але гэта немагчыма! Вы хаця б ўсведамляеце сур’ёзнасць абвінавачванняў?

– Я не збіраюся браць гэта да ўвагі.

– Вы ўсведамляеце магчымыя наступствы такой пазіцыі?

– Цалкам.

– Суд трымаецца думкі, што факты, якія сведчаць супраць вас, прадугледжваюць пакаранне без аніякай палёгкі.

– Дзейнічайце.

– Прабачце?..

– Карайце.

Суддзі абмяняліся позіркамі, і прамойца павярнуўся да Рэардэна.

– Нечуваны выпадак! – сказаў ён.

– Гэта супярэчыць усім правілам, – дадаў другі суддзя. – Закон патрабуе ад вас звароту з аргументамі на карысць вашае невінаватасці. У іншым выпадку пацвердзіце для пратакола, што аддаецеся на літасць суду.

– Не буду.

– Але вы павінны!

– Вы хочаце сказаць, што чакаеце ад мяне нейкіх добраахвотных дзеянняў?

– Так.

– Я не буду нічога рабіць добраахвотна.

– Але закон патрабуе, каб пункт гледжання падсуднага быў зафіксаваны ў пратаколе.

– Вы маеце на ўвазе, што для таго, каб зрабіць гэтую працэдуру законнай, вам патрэбна мая дапамога?

– Ды не... ну, так... толькі каб выканаць усе фармальнасці...

– Я не буду вам дапамагаць.

Трэці, самы малады суддзя, што выконваў абавязкі пракурора, нецярпліва адсек:

– Але гэта нейкая бязглуздыца! Вы хочаце, каб усё выглядала на тое, што такога чалавека, як вы, пасадзілі за краты ў выніку фальшывага абвінавачання без... – ён рэзка спыніўся.

З канца залы пачуўся доўгі свіст.

– Я хачу, – сур'ёзна прамовіў Рэардэн, – каб уся гэтая працэдура выглядала менавіта такой, якой яна ёсць насамрэч. Калі вам патрэбна мая дапамога ў тым, каб прымусіць яе выглядаць прыстойна, – я не буду вам дапамагаць.

– Але ж мы даем вам шанец абараніцца – а вы ад яго адмаўляецеся.

– Я не буду дапамагаць вам прыкідвацца, нібыта маю шанец. Я не буду дапамагаць вам ствараць ілюзію законнасці там, дзе закон адмаўляюць, і ілюзію здаровага сэнсу, падтрымліваючы спрэчку, у якой апошнім аргументам з'яўляецца зброя. І дапамагаць вам прыкідвацца, нібыта вы кіруецеся справядлівасцю, я таксама не буду.

– Але закон патрабуе, каб вы апраўдаліся!

У канцы залы засмяяліся.

– *Вось* недахоп вашае тэорыі, спадарства, – змрочна прамовіў Рэардэн. – Калі вы хочаце стасавацца з людзьмі з дапамогай гвалту – калі ласка. Але вы хутка заўважыце, што вам патрэбная добраахвотная згода ахвяры супрацоўнічаць, да таго ж нашмат часцей, чым гэта здаецца цяпер. А ахвярам вашым варта зразумець, што толькі іх згода – змусіць да якога вы не зможце – дазволіць вам так рабіць. Я хачу быць паслядоўным і раблю менавіта тое, чаго вы патрабуеце: я падпарадкуюся ўсім вашым загадам пад пагрозай зброі. Калі вы прысудзіце мяне да зняволення, спатрэбяцца ўзброеныя людзі, каб адвесці мяне ў турму – сам я нават не варухнуся. Калі вы прысудзіце мяне да штрафу, вам давядзецца адабраць маю маёмасць, каб атрымаць яго, – плаціць добраахвотна я не збіраюся. Калі вы спадзеяецеся паўплываць на мяне –

выкарыстоўвайце сваю зброю наўпрост. Я не буду дапамагаць вам маскаваць сапраўдную сутнасць ваших дзеянняў.

Старэйшы з суддзяў нахіліўся над сталом і з іранічнай ветлівасцю сказаў:

– Вы гаворыце так, нібыта адстойваеце нейкія прынцыпы. Але ж вы змагаецеся выключна за сваю ўласнасць, так, містэр Рэардэн?

– Безумоўна, я змагаюся за сваю ўласнасць. Вы разумееце, пра якія прынцыпы гэта сведчыць?

– Вы выдаеце з сябе змагара за свабоду, але ж гэта выключна свабода рабіць грошы.

– Безумоўна, я хачу толькі свабодна рабіць грошы. Вы разумееце, што маецца на ўвазе пад такой свабодай?

– Містэр Рэардэн, вы канечне не хацелі б, каб вас зразумелі няправільна і каб вашыя словы пацвердзілі шырока распаўсюджанае меркаванне пра тое, што вы чалавек, пазбаўлены грамадскай свядомасці, якому няма ніякае справы да дабрабыту суайчыннікаў і які працуе выключна для сябе?

– Я працую выключна для сябе. Я зарабляю свае грошы.

Натоўп за ягонай спінаю сцяў дыханне – ад здзіўлення, не ад абурэння; суддзі маўчалі. Рэардэн спакойна пачаў:

– Не, я не хачу, каб мяне няправільна зразумелі, і ахвотна паўтару сказанае для пратаколу. Я цалкам згодзен з тым, што пішуць пра мяне ў газетах – але толькі з фактамі, не з іх ацэнкай. Я працую адзіна дзеля ўласнае карысці, прадаючы тавар людзям, што маюць у ім патрэбу, хочуць і могуць яго купіць. Я не паляпшаю іх дабрабыт за свой кошт, не ахвярую сваімі інтарэсамі дзеля іх і не чакаю ахвяраў з іх боку. Мы дзейнічаем на роўных дзеля ўзаемнае выгады на аснове ўзаемнай згоды, і я ганаруся кожным цэнтам, заробленым такім чынам. Я багаты, і ганаруся сваім багаццем, бо здабыў яго ўласнымі высілкамі, шляхам свабоднага абмену, а ў аснове маіх узаемадачынненняў з іншымі заўсёды была добраахвотная згода: добраахвотная згода тых, хто даў мне працу, калі я пачынаў, добраахвотная згода тых, хто цяпер працуе на мяне, добраахвотная згода тых, хто купляе маю прадукцыю. Некаторыя пытанні вы баіцеся задаваць наўпрост. Я адкажу на ўсе гэтыя пытанні. Ці хачу я плаціць людзям больш, чым каштуе іх праца? Не хачу. Ці хачу прадаваць вырабленае мною танней, чым за гэта гатовыя заплаціць пакупнікі? Не хачу. Ці хачу прадаваць, не зарабляючы нічога, альбо аддаваць бясплатна? Не хачу. Гэта – мае прынцыпы. Калі яны заганныя, рабіце са мной усё, што хочаце, у адпаведнасці з тымі прынцыпамі, якіх трымаецеся вы. Я зарабляю на жыццё як кожны сумленны чалавек. Я не ўважаю за віну факт уласнага існавання і неабходнасць працаваць, каб падтрымліваць яго. Я не лічу віной сваю здольнасць рабіць гэта – і рабіць добра, лепш, чым большасць людзей, не лічу віной тое, што мая праца мае большую каштоўнасць, чым праца іншых, і што мне хоча плаціць больш людзей. Я адмаўляюся выбачацца за свае грошы. Калі ўсё гэта зло – змагайцеся з ім. Калі грамадства лічыць гэта шкодным для сваіх інтарэсаў – хай яно знішчыць мяне. Але гэта мае прынцыпы, і іншыя мне не патрэбныя. Безумоўна, я магу сказаць, што зрабіў для сваіх суайчыннікаў больш, чым вы маглі калі-небудзь нават пажадаць зрабіць для іх, але я не буду гэтага казаць, бо не шукаю ў карысці

іншых апраўдання ўласнага існавання, больш за тое, не ўважаю карысць іншых за мэту ўласнага існавання ці за падставу для захопу маёй ўласнасці і разбурэння майго жыцця. Я не буду казаць, што мэтай маёй працы з'яўляецца карысць іншых, бо мая мэта – уласная карысць, і я пагарджаю тымі, хто ад уласнае карысці адмаўляецца. Я магу сказаць, што вы дзейнічаеце не дзеля грамадскае карысці, што ніякая карысць не можа быць дасягнутая шляхам чалавечых ахвяраў, што калі парушаюцца правы аднаго чалавека – парушаюцца правы ўсіх, а грамадства бяспраўных істотаў вырачанае на выміранне. Я магу сказаць, што вы не дасягнеце нічога, апроч поўнага спусташэння – як гэта адбываецца з кожным рабаўніком, у якога не засталася ахвяраў. Я магу сказаць ўсё гэта, але не буду – бо аспрэчваю не вашу палітыку, а вашыя маральныя прынцыпы. І калі насамрэч можна было б дасягнуць дабрабыту, ахвяруючы іншымі, і мяне папрасілі б знішчыць сябе дзеля істотаў, што хочуць выжыць за кошт мае крыві, альбо слугаваць на карысць грамадству насуперак сваёй карысці – я б адмовіўся. Я адрывуў бы гэта як самае агіднае зло, я аддаў бы апошнія сілы змаганню з гэтым; я біўся б з усім чалавецтвам, калі б перад тым, як я буду забіты, у мяне засталася хоць адна хвіліна, і біўся б з непахіснай упэўненасцю ў справядлівасці мае барацьбы і ў праве жывога чалавека на існаванне. І няварта ператлумачваць мае словы. Калі мае суайчыннікі, якія называюць сябе грамадствам, вераць, што дзеля іхняй карысці неабходныя ахвяры, я скажу: «Хай спрахне грамадская карысць, пазбаўце мяне ад яе!»

Зала ўзарвалася авацыяй.

Рэардэн рэзка азірнуўся, уражаны нашмат болей за сваіх суддзяў. Ён убачыў твары, што смяяліся, нястрымна ўзрушаныя, і вочы, што прасілі дапамогі; убачыў маўклівы адчай, што рваўся вонкі, і тыя ж гнеў і абурэнне, што адчуваў сам і што выявіліся ў апладысментах, якімі віталі яго гэтыя людзі, на чых тварах ён бачыў захапленне і надзею. Ён убачыў маладых людзей, што паразяўлялі раты, і неахайных зласлівых жанчынаў, з тых, што ў кінатэатрах першыя няўхвальнымі воклічамі сустракаюць кожнае з'яўленне на экране бізнэсоўца. Яны не спрабавалі пратэставаць; яны маўчалі.

Ён глядзеў на натоўп – і на яго твары людзі бачылі тое, чаго не змаглі выклікаць пагрозы суддзяў: першыя прыкметы хвалявання.

Яны не адразу пачулі раз'ятраны стук малатка па сталю і крык суддзі:

– ...альбо я загадаю ачысціць залу!

Калі Рэардэн паварочваўся да стала, ён яшчэ раз зірнуў на людзей у зале. На імгненне яго погляд спыніўся на Дагні – погляд, зразумелы ёй адной, які гаварыў: «Спрацавала!» Калі б не вочы, што здаваліся занадта вялікімі для яе твару, яна выглядала б цалкам спакойнай. Эдзі Ёілерс усміхаўся той усмешкай, якая дапамагае чалавеку не заплакаць. Містэр Моўэн здранцвеў. Пол Ларкін утаропіўся ў падлогу. Твар Бэртрама Скадэра заставаўся абыякавым – як і твар Ліліян. Яна сядзела скраю, закінуўшы нагу на нагу; яе норкавы паланцін спадаў з правага пляча на левае сцягну. Не рухаючыся, яна глядзела на Рэардэна.

У віры незразумелых пачуццяў, што ахапілі Рэардэна, быў цень жалю і няспраўджанага жадання: з пачатку паседжання ён са спадзяваннем шукаў

сярод прысутных чалавека, якога прагнуў бачыць мацней, чым усіх астатніх. Але Францыска д'Анконія не прыйшоў.

– Містэр Рэардэн, – з ветлівым дакорам прамовіў старэйшы суддзя, разводзячы рукамі, – вельмі прыкра, што мы не дасягнулі ўзаемапаразумення. Праблема ў тым, што бізнэсоўцы не маюць да нас прыязнасці і даверу. Падобна, што яны лічаць нас сваімі ворагамі. Чаму вы гаворыце пра чалавечыя ахвяры? Навошта такія скрайнасці? У нас няма намеру завалодваць вашай уласнасцю, пазбаўляць вас жыцця альбо шкодзіць вашым інтарэсам. Мы цалкам усведамляем значнасць ваших дасягненняў. Мы толькі намагаемся пераадолець сацыяльны крызіс і ва ўсім усталяваць справядлівасць. Гэтае паседжанне задуманае не як суд, а як сяброўскае абмеркаванне праблемы з мэтай дасягнення ўзаемапаразумення і супрацоўніцтва.

– Я не буду супрацоўнічаць пад пагрозай зброі.

– Але хто гаворыць пра зброю? Справа не настолькі сур'ёзная, каб так казаць. Мы ведаем, што ў дадзеным выпадку ўся віна ляжыць на містэры Кенэце Дэнэгеры, які справакаваў вас, і што вы парушылі закон пад яго ўціскам. Каб пазбегнуць суду, містэр Дэнэгер знік і тым самым прызнаў сябе вінаватым.

– Не. Мы дзейнічалі на роўных, на аснове ўзаемнай добраахвотнай згоды.

– Містэр Рэардэн, – сказаў другі суддзя, – вы можаце не падзяляць некаторыя нашыя погляды, але як бы ні было, усе мы дзейнічаем у імя аднаго – у імя грамадскай карысці. Мы разумеем, што парушыць фармальнасці вас змусіла крытычнае становішча вугальных шахтаў і надзвычайная важнасць паліва для грамадскага дабрабыту.

– Не. Мяне змусілі да гэтага адзіна мае ўласныя патрэбы і інтарэсы. Якія наступствы гэта мела для вугальных шахтаў і грамадскага дабрабыту – мяркуюце самі. Я кіраваўся іншым.

Агаломшаны містэр Моўэн ўтаропіўся ў яго і прашаптаў Полу Ларкіну:

– Нехта з нас дакладна крануўся.

– Ды заторкніся ты! – адсек Ларкін.

– Я ўпэўнены, містэр Рэардэн, – сказаў старэйшы суддзя, – што насамрэч вы, гэтаксама, як і прысутныя, не верыце, што мы збіраемся абысціся з вамі як з ахвярай. І калі хтосьці ўведзены ў зман, мы зробім усё магчымае, каб даказаць памылковасць такой думкі.

Суддзі выйшлі, каб абмеркаваць вырак; адсутнічалі яны нядоўга. Па іх вяртанні ў зале павісла злавесная цішыня. Генры Рэардэна прысудзілі да спагнання ў памеры пяці тысячаў даляраў. Пакаранне было ўмоўным.

Здзеклівы смех у зале гучаў грамчэй за авацыі. Апладысменты прызначаліся Рэардэну, смех – суддзям.

Рэардэн не паварочваўся да залы. Амаль не заўважаючы авацыяў, ён нерухома стаяў і глядзеў на суддзяў. На яго твары не было ні трыумфу, ні радасці – ён майкліва, з горкім здзіўленнем, што набліжалася да страху, узіраўся ў тых, хто сядзеў перад ім, і бачыў ганебную нікчэмнасць ворага, які разбураў свет. Яму здавалася, нібыта пасля шматгадовых блуканняў па спустошаных землях сярод руінаў заводаў, аскепкаў магутных рухавікоў і мёртвых целаў непераможных людзей ён нарэшце натрапіў на разбуральніка, які апынуўся не

гігантам, а ўсяго толькі пацуком, што пачынае мітусіцца ў пошуках сховішча, як толькі пачуе гук чалавечых крокаў. І калі нас перамагае гэта, думаў ён, то мы самі вінаватыя.

Людзі атачылі Рэардэна і паступова адціскалі яго ад суддзяў. Ён усміхаўся, бачачы іх усмешкі, шалёны і трагічны запал іх твараў, аднак яго ўсмешка была з адценнем смутку.

– Блаславі вас бог, містэр Рэардэн, – сказала старая жанчына ў пашарпанай хустцы. – Вы можаце ўратаваць нас, містэр Рэардэн? Яны ж жыўцом нас ядуць, таму не мае сэнсу дурыць нам галаву наконт таго, нібыта яны змагаюцца толькі з багатымі. Ведаеце, што з намі адбываецца?

– Містэр Рэардэн, – прамовіў мужчына, з выгляду працоўны на заводзе, – яны нас краем магілы водзяць. Скажыце гэтым багатым вырадкам, што так заклапочаныя раздаваннем усяго на свеце, што раздаючы свае багацці, яны здзіраюць скуру з нашых спінаў.

– Я ведаю, – адказаў Рэардэн.

Вінаватыя – мы, думаў ён. Калі мы, тыя, хто рухае свет, корміць чалавецтва і вядзе яго наперад, дазваляем ставіць на сабе таўро зла і моўчкі церпім пакаранне за цноты, – на перамогу якога «добра» мы разлічваем?

Ён глядзеў на людзей навокал. Сёння яны віталі яго; віталі і раней, стоячы ўздоўж лініі Джона Галта. Але заўтра яны запатрабуюць новых загадаў ад Ёіслі Маўча і новых праектаў па будаўніцтве бясплатнага жылля ад Орэна Бойла, і бэалькі «Асашыэйтэд Стыл» будуць абрынацца ім на галовы. Яны зрабляць гэта, бо ім загадаюць забыць як правіну тое, што змусіла іх вітаць Хэнка Рэардэна.

Чаму яны гатовыя выракацца, як граху, найвялікшых імгненняў жыцця? Чаму добраахвотна здраджваюць найлепшаму, што ёсць у іх? Што прымушае іх верыць, нібыта на гэтай зямлі пануе зло і што адчай наканаваны ім ад нараджэння? Ён не мог назваць прычыны гэтага, але ведаў, што назваць яе неабходна. Ён адчуваў, што гэтае пытанне нібы павісла ў зале і што ён абавязаны на яго адказаць.

Вось што было сапраўдным выракам для яго – неабходнасць зразумець, што за ідэя, ідэя вельмі простая, даступная найпрымітыўнейшым людзям, змусіла чалавецтва прыняць сістэму поглядаў, што вядуць да самазнішчэння.

*Пераклад з англійскай мовы
Кацярыны Маціеўскай і Ганны Янкута*

**Сведения о диссертациях
по специальности 10.01.03
Литература народов стран зарубежья,
защищенных в Республике Беларусь с 1997 по 2006 гг.**

1997

ФИО автора	Тема диссертации, шифр специальности	Выходные данные и шифр хранения в НББ
Халипов, Виктор Викторович	Постмодернистские деконструкции «Гамлета» Шекспира в драматургии Тома Стоппарда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 1997 26АД1347

1998

Тварановіч, Галіна Паўлаўна	Беларуская літаратура ў паўднёваславянскім кантэксце: Праблема культурна-гістарычнага тыпу: дыс. ... д-ра філал. навук: 10.01.01, 10.01.05 / Ін-т літ. імя Янкі Купалы НАНБ	Мінск, 1998 26АД1978
Билютенко, Елена Ивановна	Романтическая шляхтенская гавэнда в польской прозе 1830–1863 годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Гродн. гос. ун-т им. Янки Купалы	Гродно, 1998 26АД1884
Вострикова, Елена Владимировна	Поэтика романов Милана Кундеры: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 1998 26АД1692
Хмяльніцкі, Мікалай Мікалаевіч	Адам Плуг – пісьменнік беларуска-польскага літаратурнага сумежжа: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.05 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 1998 26АД1685

1999

Циглер, Елена Михайловна	Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании (Дж. Фаулз, Э. Берджесс, А. Картер, А. Байатт): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Минск. гос. лингвист. ун-т	Минск, 1999 26АД2067

2000

Трус, Мікалай Валянцінавіч	«Славенскі мадэрн» і беларуская паэзія нашаніваўскага перыяду: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.05, 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 2000 26АД2757

2001

Петкевич, Генрик Станиславович	Проблема становления и самоопределения личности в белорусской и литовской прозе 80-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. пед. ун-т им. Максима Танка	Минск, 2001 26АД2803

2002

Тычко, Галіна Казіміраўна	Творчасць Янкі Купалы і традыцыі духоўнай рэгіянальнасці ў польскай літаратуры XIX – пач. XX стст.: дыс. ... д-ра філал. навук: 10.01.01, 10.01.03 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 2002 26АД4064

Данільчык, Аксана Аляксееўна	Канцэпцыя чалавека ў беларускай і італьянскай ваеннай прозе: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01, 10.01.03 / Ін-т літ. імя Янкі Купалы НАНБ	Мінск, 2002 26АД4724
Макарова, Инна Леонидовна	Аллюзия в творчестве Т. С. Элиота: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 Белорус. гос. ун-т	Минск, 2002 26АД4917
Студенко, Татьяна Святославовна	Гюстав Флобер и Генри Джеймс: эволюция повествовательной техники на рубеже XIX – XX веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03/Белорус. гос. ун-т	Минск, 2002 26АД4550
Чмарава, Марына Іванаўна	Беларуская літаратура ў Чэхаславакіі (1920– 1945): дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.03 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 2002 26АД4528

2003

Бутырчык, Ганна Міхайлаўна	Архетип бацькаўшчыны ў творчасці Джона Стэйнбека і Кузьмы Чорнага: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.03, 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 2003 26АД5399
Каличкина, Анна Владимировна	Взаимодействие постмодернистских и постколониальных мотивов в творчестве Салмана Рушди: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Минск. гос. лингвист. ун-т	Минск, 2003 26АД4821
Паньков, Евгений Аркадьевич	Эссе в польской литературе 50–50-х гг. XX века и творчество Тадеуша Брезы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 2003 26АД5598
Повалеева, Наталья Сергеевна	Полифоническая проза Вирджинии Вулф: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 2003 26АД4815
Рогачевская, Марина Станиславовна	Психоаналитическая концепция Д. Г. Лоуренса и ее реализация в прозе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Минск. гос. лингвист. ун-т	Минск, 2003 26АД4911

2004

Брусевіч, Анатоль Аляксандравіч	Фактары беларускай культуры ў творчасці Адама Міцкевіча віленска-ковенскага перыяду: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.03 / Гродзен. дзярж. ун-т імя Янкі Купалы	Гродна, 2004 26АД5364
Гурло, Вольга Чаславаўна	Хранатоп прозы Інгеборг Бахман: дыс. ... канд. філал. наук: 10.01.03 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 2004 26АД5554
Стулова, Екатерина Юрьевна	Творческая эволюция Ежи Косинского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Минск. гос. лингвист. ун-т	Минск, 2004 26АД5584
Шакель, Мікалай Антонавіч	Творчая эвалюцыя Жарыса-Карла Гюісманса: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.03 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 2004 26АД5537

2005

Дешковец, Надежда Владимировна	Художественное своеобразие романов Лоренса Стерна: феномен игры: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 2005 26АД6718
Золотухина, Ольга Брониславовна	Эволюция психологизма Германа Гессе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 2005 26АД6294
Кондаков,	Творчество Эжена Ионеско в контексте	Новополоцк, 2005

Денис Александрович	идейно-художественных исканий европейской литературы XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Полоцк. гос. ун-т	26АД6915
Лавшук, Оксана Анатольевна	Русская и польская поэзия на рубеже XIX–XX веков: особенности взаимосвязей: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 2005 26АД6665
Панькова, Ольга Евгеньевна	Миф и реальность в творчестве Вацлава Брента: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 2005 26АД6826
Развадовская, Наталия Анатольевна	Творчество Роберта Говарда и американская литературная сказка: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. пед. ун-т им. Максима Танка	Минск, 2005 26АД6820

2006

Борисеева, Елена Александровна	Ромен Гари / Эмиль Ажар: феномен творческой индивидуальности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Белорус. гос. ун-т	Минск, 2006 2Н//483(039)
Еўмянькоў, Віталь Іванавіч	Адам Міцкевіч і духоўна-эстэтычныя пошукі ў літаратуры Беларусі XIX ст.: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01, 10.01.03 / Магілёў. дзярж. ун-т імя А. А. Куляшова	Магілёў, 2006 2Н//491(039)
Уткевіч, Вольга Іванаўна	Тыпалогія нацыянальнага характару ў творчасці Кнута Гамсуна і Максіма Гарэцкага: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.03, 10.01.01 / Беларус. дзярж. ун-т	Мінск, 2006 26АД6847

**Сведения о диссертациях по англоязычным литературам,
защищенных в Российской Федерации с 2003 по 2006 гг.**

2003

ФИО автора	Тема диссертации, шифр специальности	Выходные данные и шифр хранения в РГБ
Толкачев, Сергей Петрович	Мультикультурный контекст современного английского романа: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 381 с. РГБ ОД, 71:04-10/78
Цветкова, Марина Владимировна	Рецепция поэзии Марины Цветаевой в Великобритании: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 401 с. РГБ ОД, 71:05-10/4
Шишкова, Ирина Алексеевна	Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков (конец XIX – XX вв.): Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 426 с. РГБ ОД, 71:05-10/89
Антонова, Злата Владимировна	Третий период творчества Уилки Коллинза: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Череповец, 2003 202 с. РГБ ОД, 61:04-10/808
Балашова, Татьяна Александровна	Художественные особенности серьезно- смеховой фантастики (На материале научно-фантастического романа Великобритании): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Балашов, 2003 188 с. РГБ ОД, 61:04-10/518
Горбунова, Наталья Владимировна	Метафоры познания в творчестве Дж. Элиот: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 172 с. РГБ ОД, 61:04-10/486
Гусарова, Ирина Владимировна	Литературная традиция в творчестве афроамериканских писателей последней четверти XX века (Тони Моррисон, Глория Нейлор, Элис Уокер): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 203 с. РГБ ОД, 61:04-10/148-1
Делазари, Иван Андреевич	Аксиологические модели в структуре художественного мира У. Фолкнера: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2003 254 с. РГБ ОД, 61:04-10/501
Колесникова, Наталия Владимировна	Индия в творчестве В.С. Найпола (Художественная и путевая проза): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 140 с. РГБ ОД, 61:04-10/205-4
Кружков, Григорий Михайлович	<i>Communitio poetarum</i> : У.Б. Йейтс и русский неоромантизм: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 217 с. РГБ ОД, 61:04-10/1626
Кутеева, Неля Эдуардовна	Концепция личности в драматургии Юджина О'Нила первой половины 1920-х годов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Уфа, 2003 208 с. РГБ ОД, 61:04-10/396
Липинская, Анастасия Андреевна	Роман Джона Гарднера «Грендель» в контексте филологических исследований автора: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2003 198 с. РГБ ОД, 61:04-10/617
Петрова, Наталья Викторовна	«Королевские идиллии» А. Теннисона в контексте «артуровского возрождения» в английской литературе XIX века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2003 222 с. РГБ ОД, 61:04-10/316-6
Пьянов,	Своеобразие исторической	Москва, 2003 207 с.

Денис Валерьевич	проблематики в творчестве Марка Твена (Философия и поэтика): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	РГБ ОД, 61:04-10/327-1
Рыбина, Полина Юрьевна	Философия трагедии в творчестве Ю.О'Нила: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 135 с. РГБ ОД, 61:04-10/318-2
Семенова, Мария Леонидовна	Лермонтов и Байрон: к вопросу о типологии романтического героя: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03.	Москва, 2003 207 с. РГБ ОД, 61:05-10/757
Соловьева, Екатерина Владимировна	Средневековые реминисценции в «Королевских идиллиях» А. Теннисона: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 157 с. РГБ ОД, 61:04-10/531
Трикозенко, Ирина Витальевна	Художественная проза С. Моэма в контексте английской литературы XIX – начала XX века (Слагаемые успеха): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 181 с. РГБ ОД, 61:04-10/165-1
Чарушин, Анатолий Николаевич	Сатиры Джона Драйдена: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Рязань, 2003 219 с. РГБ ОД, 61:04-10/260-7
Чебинева, Вера Александровна	Развитие традиций Л. Стерна в творчестве В. Вульф и А. Мердок: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Казань, 2003 193 с. РГБ ОД, 61:04-10/525
Шеина, Светлана Евгеньевна	Поэзия Джеймса Джойса в контексте его творчества: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Балашов, 2003 174 с. РГБ ОД, 61:04-10/608
Шувалова, Ольга Олеговна	Структурообразующая роль лейтмотивов и символов в романах Ч. Диккенса: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2003 238 с. РГБ ОД, 61:04-10/524

2004

Балдицын, Павел Вячеславович	Система жанров в творчестве Марка Твена и американская литературная традиция: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 292 с. РГБ ОД, 71:05-10/103
Макуренова, Светлана Александровна	Европейская риторическая традиция: три пространства шекспировской метафоры: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 328 с. РГБ ОД, 71:06-10/86
Агрба, Лана Алексеевна	Мифосемиотическое пространство романов Тони Моррисон: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Нальчик, 2004 177 с. РГБ ОД, 61:04-10/1322
Асанина, Марина Юрьевна	«Смеховое слово» в художественной прозе У. Фолкнера второй половины 1920-х – начала 1930-х годов (На материале произведений «Йокнапатофского цикла»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Саранск, 2004 214 с. РГБ ОД, 61:04-10/722
Беликова, Екатерина Витальевна	Мифопоэтика романа Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Омск, 2004 161 с. РГБ ОД, 61:04-10/1052
Благовещенская, Анастасия Александровна	Своеобразие стиля художественной прозы Маргарет Дрэбл 1960-70-х годов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Казань, 2004 169 с. РГБ ОД, 61:04-10/1352
Бондаренко, Екатерина	Повествовательные модели и их роль в сюжетостроении в романах	Москва, 2004 172 с. РГБ ОД, 61:05-10/207

Анатольевна	С. Ричардсона («Памела, или Вознагражденная добродетель», «Кларисса Гарлоу, или История юной леди», «История сэра Чарльза Грандисона»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	
Борисенко, Юлия Александровна	Риторика власти и поэтика любви в романах-антиутопиях первой половины XX века (Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Е. Замятин): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Ижевск, 2004 190 с. РГБ ОД, 61:05-10/91
Борышнева, Нелли Николаевна	Поэтика романов Джона Гарднера (Роль средневекового компонента в становлении романного мышления): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2004 173 с. РГБ ОД, 61:04-10/1030
Валетова, Оксана Владимировна	Драматическая лирика Роберта Браунинга (1830–50-е годы): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2004 212 с. РГБ ОД, 61:05-10/144
Виноградова, Екатерина Юрьевна	Шекспир в художественном мире А.П. Чехова: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 201 с. РГБ ОД, 61:04-10/1368
Галлямова, Мария Сергеевна	«Лондонский купец» Джорджа Лилло (Особенности жанра, истоки и эволюция): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Магнитогорск, 2004 176 с. РГБ ОД, 61:05-10/588
Иванова, Ольга Михайловна	Лирическое в драме и драматическое в лирике А. Блока и У.Б. Йейтса: к проблеме символистской поэтики: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03.	Владимир, 2004 213 с. РГБ ОД, 61:05-10/581
Клёцкина, Ольга Алексеевна	Пространственно-временной континуум в системе поэтики трилогии У. Голдинга «На край Земли»: морское путешествие: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Великий Новгород, 2004 225 с. РГБ ОД, 61:04-10/1427
Кобелева, Екатерина Владимировна	Роберт Саути – теоретик поэзии и литературный критик: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Киров, 2004 230 с. РГБ ОД, 61:04-10/688
Колодинская, Екатерина Владимировна	Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г. Свифт, Дж. Барнс): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 139 с. РГБ ОД, 61:04-10/1117
Кондарина, Ирина Владимировна	Рецепция романистики Ч. Диккенса в России в 1850-1950-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 189 с. РГБ ОД, 61:05-10/221
Кондрахина, Наталья Геннадиевна	Примитив как коммуникативная модель и художественный опыт У. Фолкнера: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 164 с. РГБ ОД, 61:04-10/631
Костицына, Марина Германовна	Мир поэтической личности Эмили Дикинсон (Поэзия и эпистолярии): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Казань, 2004 208 с. РГБ ОД, 61:04-10/984
Кузнецова, Анна Игоревна	Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга: Дис. ... канд.	Москва, 2004 232 с. РГБ ОД, 61:04-10/1679

	филол. наук: 10.01.03.	
Курилов, Дмитрий Олегович	Слово в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Воронеж, 2004 178 с. РГБ ОД, 61:05-10/263
Лаврентьев, Александр Иванович	«Черный юмор» в американском романе 1950-1970-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Ижевск, 2004 169 с. РГБ ОД, 61:04-10/1484
Легг, Ольга Олеговна	Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (На примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Мозма «Театр»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2004 170 с. РГБ ОД, 61:05-10/143
Леонова, Наталья Евгеньевна	Семантика художественного пространства в произведениях Джона Стейнбека: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 181 с. РГБ ОД, 61:05-10/731
Магомедова, Инна Ивановна	«Благочестивая» лирика Джона Донна в интеллектуальном и поэтическом контексте: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 200 с. РГБ ОД, 61:04-10/1234
Осипенко, Елена Анатольевна	Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50-80 годов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Балашов, 2004 156 с. РГБ ОД, 61:04-10/835
Пакина, Елена Владимировна	Типология женских образов в романах В. Скотта: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2004 220 с. РГБ ОД, 61:04-10/1519
Папкина, Дарья Сергеевна	Шекспировские аллюзии в прозе Джона Фаулза: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Великий Новгород, 2004 161 с. РГБ ОД, 61:04-10/1271
Петухов, Сергей Владимирович	Эволюция творческого метода Патрика Уайта (На материале романов 1948-1970 годов): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Чита, 2004 153 с. РГБ ОД, 61:05-10/533
Пимонов, Владимир	Поэтика театральности в драматургии Шекспира (На примере трагедии «Гамлет»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 244 с. РГБ ОД, 61:05-10/692
Приходько, Наталья Николаевна	Художественное преломление астрологических представлений английского ренессанса в драматургии Шекспира: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Ростов н/Д, 2004 250 с. РГБ ОД, 61:04-10/1314
Рогова, Ася Георгиевна	Эпистолярное наследие Роберта Саути: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2004 327 с. РГБ ОД, 61:04-10/940
Розе, Елена Евгеньевна	Художественные особенности диалогии Д.Ф. Купера о современности «Домой» и «Дома»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Великий Новгород, 2004 178 с. РГБ ОД, 61:05-10/552
Рябков, Максим Николаевич	Роман Энн Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» как женский текст: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Екатеринбург, 2004 250 с. РГБ ОД, 61:04-10/1058

Сироштан, Светлана Владимировна	Романтические традиции в американской лирике 1850-80-х годов (Эмили Дикинсон и Эмили Бронте): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2004 216 с. РГБ ОД, 61:05-10/509
Соколов, Данила Алексеевич	«Песни и сонеты» Р. Тоттела и проблемы английского петраркизма 1530-х-1580-х годов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2004 272 с. РГБ ОД, 61:04-10/1487
Сухотина, Мария Павловна	Литературное обозрение: современная жизнь и культурная функция жанра (на материале <i>New York Review of Books</i>): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 152 с. РГБ ОД, 61:05-10/123
Тетерина, Елена Николаевна	Эпические традиции в «Потерянном рае» Дж. Мильтона и проблема специфики жанра: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 191 с. РГБ ОД, 61:04-10/857
Тумбина, Ольга Владимировна	Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда (К характеристике творческого метода писателя): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2004 191 с. РГБ ОД, 61:05-10/602
Уракова, Александра Павловна	Образы и метафоры телесного в рассказах Эдгара Аллана По: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2004 167 с. РГБ ОД, 61:05-10/691
Фельдман, Владимир Евгеньевич	Риторический дискурс в романах Чарльза Диккенса 50-х-60-х годов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Великий Новгород, 2004 203 с. РГБ ОД, 61:04-10/1394
Ченцова, Надежда Николаевна	Романы Д. Лоджа 1990-х годов: эстетическая теория писателя и художественная практика: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Воронеж, 2004 183 с. РГБ ОД, 61:05-10/191
Шевелева, Татьяна Николаевна	Христианские мотивы в творчестве Чарльза Диккенса: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2004 213 с. РГБ ОД, 61:04-10/1517

2005

Сидорова, Ольга Григорьевна	Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 333 с. РГБ ОД, 71:06-10/55
Токарева, Галина Альбертовна	Миф в художественной системе Уильяма Блейка: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Воронеж, 2005 466 с. РГБ ОД, 71:06-10/76
Хуснулина, Разиля Рафинатовна	Английский роман XX века (Диалог с Ф.М. Достоевским): Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 300 с. РГБ ОД, 71:06-10/113
Аксенов, Алексей Валерьевич	Проза Н. Готорна: чтение как акт нравственной рефлексии: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 326 с. РГБ ОД, 61:05-10/1150
Андреева, Софья Александровна	Функции паузы в поэтике английской «новой драмы» (Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Красноярск, 2005 182 с. РГБ ОД, 61:05-10/1470
Андреевских,	Литературные биографии Вирджинии	Н.Новгород, 2005 163 с.

Ольга Сергеевна	Вулф в контексте эстетической программы группы «Блумсбери» (Вирджиния Вулф и Роджер Фрай): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	РГБ ОД, 61:05-10/1536
Байрамкулова, Лейла Кемаловна	Поэтика Айрис Мердок в свете проблемы интертекстуальности (Мердок и Шекспир): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Нальчик, 2005 189 с. РГБ ОД, 61:06-10/443
Банк, Лия Рувимовна	Романистика Мэри Элизабет Брэддон 1860-1865 годов в историко-культурном контексте: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Пермь, 2005 181 с. РГБ ОД, 61:05-10/1497
Боброва, Наталья Владимировна	Концепция идеальной личности в творчестве Дж. Беньяна: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Магнитогорск, 2005 201 с. РГБ ОД, 61:05-10/791
Варушкина, Анастасия Валерьевна	Образ мира и способы его создания в романе Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Воронеж, 2005 153 с. РГБ ОД, 61:05-10/1594
Васильева, Наталья Игоревна	Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.09.	Н.Новгород, 2005 243 с. РГБ ОД, 61:05-10/1579
Волгина, Арина Сергеевна	Автопереводы Иосифа Бродского и их восприятие в США и Великобритании 1972-2000 гг.: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 307 с. РГБ ОД, 61:05-10/1084
Волохова, Евгения Сергеевна	Поэтика акториального повествования (Роман Майкла Каннингема «Часы»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2005 197 с. РГБ ОД, 61:05-10/865
Галактионова, Ольга Викторовна	Самоубийство в английской литературе 20-го века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Великий Новгород, 2005 217 с. РГБ ОД, 61:05-10/1480
Гринева, Марина Владимировна	Тема семьи и ее художественное воплощение в новеллистическом цикле Джона Апдайка «Слишком далеко идти»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2005 165 с. РГБ ОД, 61:06-10/86
Громова, Ирина Александровна	Среда и личность в романах Даниэля Дефо: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2005 176 с. РГБ ОД, 61:05-10/1538
Губарева, Марита Сергеевна	Темы и образы декаданса: Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 198 с. РГБ ОД, 61:06-10/447
Добрицкая, Александра Витальевна	Русская литература начала XX века и творчество Оскара Уайльда: проблемы влияния, перевода и типологических контактов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03.	Краснодар, 2005 202 с. РГБ ОД, 61:06-10/126
Жуматова, Салтанат Сапаровна	Концепция личности в творчестве П.У. Льюиса (От художника к человеку): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 201 с. РГБ ОД, 61:05-10/1540

Карлина, Наталия Николаевна	Миф Америки в американской и русской литературе второй половины XX века: Э.Л. Доктору и В. Аксенов: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.01.	Москва, 2005 184 с. РГБ ОД, 61:05-10/697
Коваль- Темиковский, Юрий Ярославович	«Облако Незнания» и Образы Невыразимого (О символизме анонимного английского трактата): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 221 с. РГБ ОД, 61:06-10/708
Коноплюк, Наталья Владимировна	Своеобразие художественной природы сонетного цикла (На примере цикла Джорджа Мередита «Современная любовь»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Самара, 2005 201 с. РГБ ОД, 61:06-10/476
Лебедева, Ольга Владимировна	Поэтика новелл Джона Фаулза: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Великий Новгород, 2005 199 с. РГБ ОД, 61:05-10/1312
Маркова, Ольга Евгеньевна	Эволюция драматургии Чарлза Уильямса: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 194 с. РГБ ОД, 61:05-10/1022
Меделева, Ирина Николаевна	Своеобразие нарративной поэтики Джеффри Чосера: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 182 с. РГБ ОД, 61:06-10/435
Муратханова, Ольга Вячеславовна	Художественное своеобразие рассказов У. Фолкнера (Формирование новеллистического цикла в прозе 1930-х годов): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Саранск, 2005 187 с. РГБ ОД, 61:06-10/621
Наказная, Елена Викторовна	Культурное пограничье в поэзии и прозе пуэрто-риканских авторов США: 1980-е – 1990-е годы: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 220 с. РГБ ОД, 61:05-10/705
Никулина, Алла Константиновна	Художественный мир романов Торнтон Уайлдера: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Уфа, 2005 282 с. РГБ ОД, 61:05-10/923
Новгородский, Юрий Владимирович	«Традиция» и «Индивидуальный талант» в английской поэзии 1930-х – 1940-х гг.: Дилан Томас и У.Х. Оден: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 240 с. РГБ ОД, 61:05-10/1636
Окс, Марина Владимировна	Вымышленные языки в поэтике англоязычного романа XX века (На материале романов «1984» Дж. Оруэлла, «Заводной апельсин» Э. Берджесса, «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледный огонь» В. Набокова): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Ростов н/Д, 2005 223 с. РГБ ОД, 61:05-10/1663
Островский, Игорь Викторович	Драматургия Джона Драйдена 1670-х гг.: от героической драмы к трагедии («Ауренг-Зеб», «Все за любовь»): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Рязань, 2005 207 с. РГБ ОД, 61:05-10/1496
Пасечная, Ирина Николаевна	Художественный мир произведений К. Грэхема: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 197 с. РГБ ОД, 61:05-10/1591
Петросова, Елена Генриховна	Концепция «английскости» в современном постмодернистском	Москва, 2005 146 с. РГБ ОД, 61:05-10/1149

	романе (Г. Свифт, П. Акройд): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	
Потапова, Ольга Сергеевна	Мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина: «Сильмариллион» в контексте современной теории мифа: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2005 260 с. РГБ ОД, 61:06-10/60
Приходько, Вера Сергеевна	Мифопоэтический аспект ранней лирики У.Б. Йетса (1889–1899 гг.): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Ростов н/Д, 2005 262 с. РГБ ОД, 61:05-10/1670
Прокофьева, Ольга Сергеевна	Комедия Томаса Стернза Элиота «Вечеринка с коктейлями»: к проблеме драматургического метода: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	СПб., 2005 168 с. РГБ ОД, 61:05-10/828
Семёнова, Софья Анатольевна	Устная традиция в творчестве индейских писателей США (На материале творчества Л.М. Силко и Н. Скотта Момадэя 1960-1980-х годов): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 156 с. РГБ ОД, 61:05-10/980
Слепова, Александра Валерьевна	Специфика жанра новеллы в творчестве Исаака Башевиса Зингера: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Челябинск, 2005 195 с. РГБ ОД, 61:05-10/1702
Смирнова, Мария Алексеевна	Проза Д.Г. Лоренса в русских переводах 1920-х – 2000 гг.: опыт сравнительно-исторического и стилистического анализа: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Москва, 2005 166 с. РГБ ОД, 61:05-10/883
Сысоева, Юлия Николаевна	Полиструктурность художественной формы романа М. Брэдли «Профессор Криминале»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Волгоград, 2005 180 с. РГБ ОД, 61:05-10/1319
Тютюнник, Ирина Аркадьевна	Истоки предромантических идей в английской литературной критике XVIII века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Киров, 2005 237 с. РГБ ОД, 61:05-10/1498
Фролова, Евгения Евгеньевна	Художественно-семантические свойства симулякра в романе Малькольма Брэдли «Профессор Криминале»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Н.Новгород, 2005 187 с. РГБ ОД, 61:05-10/866
Шамина, Наталья Викторовна	Женская проблематика в викторианском романе 1840 – 1870-х годов: Джейн Остен, Шарлотта и Эмили Бронте, Джордж Элиот: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Саранск, 2005 235 с. РГБ ОД, 61:06-10/665
Шлянникова, Мария Валериевна	Жанровая эволюция романов Мюриэл Спарк: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Казань, 2005 195 с. РГБ ОД, 61:06-10/357
Эрштейн, Марина Оттовна	«Пограничная» новелла У.Г. Симмса: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03.	Уфа, 2005 227 с. РГБ ОД, 61:05-10/1510

2006

Микеладзе, Наталья Эдуардовна	Шекспир и Макиавелли: тема «Макиавеллизма» в шекспировской драме: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 324 с. РГБ ОД, 71:07-10/19
Морозова,	Дискурс Старого Юга в «романе	СПб., 2006 406 с.

Ирина Васильевна	домашнего очага»: творческое наследие писательниц США первой половины XIX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03	РГБ ОД, 71:07-10/3
Половинкина, Ольга Ивановна	Метафизическая поэзия в американской литературной традиции: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 490 с. РГБ ОД, 71:07-10/6
Александренко, Макар Владимирович	Проблема поколений в трагикомедиях Уильяма Шекспира. Отцы и дочери: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 300 с. РГБ ОД, 61:06-10/1393
Аленькина, Татьяна Борисовна	Комедия А. П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах (феномен адаптации): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03	Москва, 2006 194 с. РГБ ОД, 61:07-10/482
Аникеева, Надежда Александровна	Поэтика «комических эпоей» Генри Филдинга: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Балашов, 2006 196 с. РГБ ОД, 61:06-10/880
Барашковская, Юлия Андреевна	История и вымысел в английском романе 1980-х – 1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 210 с. РГБ ОД, 61:06-10/983
Белозёрова, Ирина Владимировна	Влияние античного наследия на творчество Джона Мильтона (на материале ранней лирики и поэмы «Потерянный рай»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 214 с. РГБ ОД, 61:07-10/124
Бердникова, Ирина Владимировна	Идейно-философская основа и культурно-художественные контексты ранних романов Ивлиана Во: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Омск, 2006 218 с. РГБ ОД, 61:06-10/723
Богданова, Олеся Юрьевна	Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Тамбов, 2006 260 с. РГБ ОД, 61:07-10/346
Бутенина, Евгения Михайловна	Гибридная идентичность как литературная проблема (На материале китайско-американской женской прозы XX века): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 205 с. РГБ ОД, 61:06-10/589
Васильева, Анна Владимировна	Фикциональная дискурсивность сюжетосложения в романе Джулиана Барнса «Как все было»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Н. Новгород, 2006 218 с. РГБ ОД, 61:06-10/1270
Волков, Игорь Васильевич	Интертекстуальность и пародия в творчестве Джона Барта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Ростов н/Д, 2006 224 с. РГБ ОД, 61:06-10/878
Вьюшина, Вероника Игорьевна	Романы Дж. Апдайка «Бразилия» и «Гертруда и Клавдий»: особенности беллетристического повествования: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Воронеж, 2006 206 с. РГБ ОД, 61:06-10/817
Гильманова, Альфия Анваровна	Драматургия Сэма Шепарда в свете взаимодействия искусств: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Казань, 2006 167 с. РГБ ОД, 61:06-10/1258
Горшкова, Елена Анатольевна	Романы У. Эйнсворта 1830–1840-х годов (Проблемы поэтики): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	СПб., 2006 202 с. РГБ ОД, 61:06-10/689

Карасик, Ольга Борисовна	Этническое своеобразие романов Филипа Рота: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Казань, 2006 156 с. РГБ ОД, 61:06-10/1263
Картузова, Ирина Борисовна	Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	СПб., 2006 249 с. РГБ ОД, 61:06-10/966
Корепанова, Анна Юрьевна	Литературные связи А.Ч. Суинберна (На материале сборников серий «Стихотворения и баллады» (1866–1889)): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	СПб., 2006 240 с. РГБ ОД, 61:06-10/462
Королева, Ольга Андреевна	Ирония в «малой» прозе Джерома К. Джерома и английская литературная традиция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Н. Новгород, 2006 182 с. РГБ ОД, 61:06-10/937
Королева, Мария Эдуардовна	Экзистенциальный тип мышления в романах Г. Грина 1940-х годов: «Сила и слава» и «Суть дела»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Калининград, 2006 243 с. РГБ ОД, 61:06-10/1601
Кузнецова, Алиса Евгеньевна	Музыка в художественном мире У. Стайрона: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	СПб., 2006 196 с. РГБ ОД, 61:07-10/357
Кузнецова, Алена Владимировна	Антиутопический роман У. Голдинга «Повелитель мух»: своеобразие жанра: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Магнитогорск, 2006 194 с. РГБ ОД, 61:06-10/1050
Ломакина, Екатерина Александровна	Маска как художественный прием в комедии Уильяма Уичерли «Деревенская жена» в контексте традиции западноевропейской драматургии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Магнитогорск, 2006 193 с. РГБ ОД, 61:07-10/135
Люсова, Юлия Владимировна	Рецепция Д.Г. Байрона в России 1810–1830-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Н. Новгород, 2006 214 с. РГБ ОД, 61:06-10/1245
Маркина, Надежда Валериевна	Художественный мир Рэя Брэдли: традиции и новаторство: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Самара, 2006 222 с. РГБ ОД, 61:06-10/1379
Мауткина, Ирина Юрьевна	Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Великий Новгород, 2006 225 с. РГБ ОД, 61:06-10/1668
Мешкова, Татьяна Николаевна	Колониальный дискурс в романах Ч. Диккенса 1840-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Тамбов, 2006 209 с. РГБ ОД, 61:07-10/466
Мороз, Нина Анатольевна	Пространственно-временные отношения и внутренний мир героя в романах У. Фолкнера 1920–1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 182 с. РГБ ОД, 61:06-10/1557
Моськина, Оксана Васильевна	Ранняя лирика Милтона: проблема источников: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 216 с. РГБ ОД, 61:06-10/1597
Неваленная, Татьяна Анатольевна	Поэтика имени в творчестве В.В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03	Благовещенск, 2006 157 с. РГБ ОД, 61:06-10/802
Ненилин, Александр Геннадьевич	Стивен Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Самара, 2006 187 с. РГБ ОД, 61:06-10/1100

Петров, Дмитрий Сергеевич	Роман Генри Миллера «Тропик рака» и европейский сюрреализм: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	СПб., 2006 219 с. РГБ ОД, 61:06-10/1613
Сердечная, Вера Владимировна	Нарративные стратегии малых пророческих поэм Уильяма Блейка (проблемы типологии и своеобразия в историко-культурном контексте): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Краснодар, 2006 221 с. РГБ ОД, 61:07-10/13
Солодовник, Ксения Борисовна	Моделирование действительности в раннем романном творчестве (1960–70-е гг.) Дж. Фаулза: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Екатеринбург, 2006 239 с. РГБ ОД, 61:07-10/392
Степанова, Ольга Викторовна	«Малый дворец удовольствий» Джорджа Петти и проблема становления пышного риторического стиля в английской художественной прозе эпохи Возрождения: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	СПб., 2006 316 с. РГБ ОД, 61:07-10/98
Талагаева, Юлия Александровна	Проза Томаса Де Квинси. Жанрово-стилистические аспекты: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Балашов, 2006 178 с. РГБ ОД, 61:06-10/1052
Татарникова, Людмила Робертовна	Ценностно-смысловая трансформация христианских мотивов в произведениях Ивлиана Во, Джона Фаулза и Курта Воннегута: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Чита, 2006 177 с. РГБ ОД, 61:06-10/509
Тимошенко, Ирина Николаевна	Трилогия Эдит Уортон о «Старом Нью-Йорке» и проблема формирования национальной литературы США: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	СПб., 2006 211 с. РГБ ОД, 61:06-10/1596
Уткина, Ольга Леонидовна	Английская провинция в романах Г. Филдинга: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Магнитогорск, 2006 212 с. РГБ ОД, 61:06-10/844
Хольнева, Марина Александровна	Особенности художественной мистификации в романе Джона Фаулза «Волхв»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Н. Новгород, 2006 177 с. РГБ ОД, 61:06-10/1099
Хотинская, Анна Ивановна	Джозеф Шеридан Ле Фаню и английский сенсационный роман. Проблема трансформации жанра romance: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 169 с. РГБ ОД, 61:06-10/408
Цветкова, Нина Александровна	Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Балашов, 2006 152 с. РГБ ОД, 61:06-10/881
Шакирова, Наиля Рауфатовна	Художественное функционирование «теории группы» в творчестве Д. Стейнбека 1930-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Уфа, 2006 203 с. РГБ ОД, 61:07-10/142
Яценко, Елена Владимировна	Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03	Москва, 2006 248 с. РГБ ОД, 61:06-10/1560

**Сведения о диссертациях
по специальности 10.01.04 Литература народов стран зарубежья,
защищенных в Украине с 2005 по 2006 гг.**

2005

ФИО автора	Тема диссертации, шифр специальности	Выходные данные
Багратіон-Мухранська, Каріна Володимирівна	Фольклорні джерела творчості Р. Бернса та В. Скотта в контексті «антиномія-вігадка»: дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2005
Веремчук, Юлія Володимирівна	П'єса-притча. Генеза. Поетика: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	Київ, 2005
Воронцова, Марина Юріївна	Своєрідність романістики Маргарет Етвуд: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2005
Гаєвська, Олена Володимирівна	Типологія неоромантизму Йосано Акіко, Лесі Українки та Уїлі Кесер: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2005
Горішна, Лариса Владилєнівна	Російська рецепція Томаса Мура в ХІХ столітті: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка	Тернополь, 2005
Дубініна, Олена Володимирівна	Творчість Вільяма Стайрона. Етика та естетика: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	Київ, 2005
Кавушевська, Яна Володимирівна	Поезія Дімчо Дебелянова в контексті болгарського та європейського символізму: дис... канд. філол. наук: 10.01.03 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	Київ, 2005
Кірносова, Надія Анатоліївна	Жанрово-тематична парадигма паломницької прози в китайській та європейських літературах ХVІ–ХVІІІ ст.: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	Київ, 2005
Колодко, Вікторія Олександрівна	Творчість Ахмада Шауки та Хафіза Ібрагіма в контексті оновлення єгипетської поезії кінця ХІХ – початку ХХ століть: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2005
Косенко, Наталія Євгеніївна	Дискурс театру у французькій драматургії ХVІІ століття: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2005
Леськів, Аліна Зеновіївна	Лінгвостилістичні особливості комічного відображення дійсності (на матеріалі американських романів «чорного гумору»): дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка	Львов, 2005
Малій, Алла Степанівна	Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера: дис... канд. філол. наук:	Київ, 2005

	10.01.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут філології	
Мараховська, Тетяна Анатоліївна	Проблема особистості в романах Вільяма Стайрона: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2005
Матасова, Юліана Ревівна	Архетип у романістиці Ф. С. Фіцджеральда та В. Домонтовича: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2005
Мащенко, Олена Анатоліївна	Концепція та образ читача в творчості Дж. Барта та Д. Бартелма останньої чверті XX століття: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2005
Морякіна, Ірина Анатоліївна	Мовна особистість у художній прозі Дж. Голсуорсі: лінгвокогнітивний та прагматичний аспекти (на матеріалі романів фортсайтівського циклу): дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний ун-т	Київ, 2005
Мочернюк, Наталія Дмитрівна	Сновидіння в поетиці романтизму: часо-просторова специфіка: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка	Тернополь, 2005
Палій, Оксана Павлівна	Романи Мілана Кундери: проблематика, поетика, наративні стратегії: дис... канд. філол. наук: 10.01.03 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2005
Рогоза, Ольга Борисівна	Структурно-композиційні та семантико-прагматичні особливості французького епістолярного роману XVIII-XX століть (на прикладі творів Ш. де Лакло, О. де Бальзака, А. де Монтерлана): дис... канд. філол. наук: 10.02.05 / Київський національний лінгвістичний ун-т	Київ, 2005
Скрипник, Антоніна Володимирівна	Французький поетичний дискурс епохи середньовіччя: дис... канд. філол. наук: 10.02.05 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2005
Тимошук, Надія Петрівна	Функціонування фразеологізмів у романах Йозефа Рота: дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка	Львов, 2005
Чертенко, Олександр Павлович	Особливості розвитку художньої системи Макса Фріша (на матеріалі прозових творів): дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	Київ, 2005
Чикирис, Наталія Валеріївна	Творчість Ернеста Хемінгуея в українському літературному процесі XX століття (рецепція і типологія): дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка	Тернополь, 2005

2006

Глінка, Наталія Вікторівна	Міфопоетика творчості Д. Г. Лоуренса: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / НАН України;	Київ, 2006

	Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	
Гречуха, Леся Олександрівна	В. Берроуз: проблематика та поетика творчості: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Дорош, Ольга Олександрівна	Лінгвокогнітивний і комунікативний аспекти авторського жіночого мовлення в романах Маргеріт Дюрас: дис... канд. філол. наук: 10.02.05 / Київський національний лінгвістичний ун-т	Київ, 2006
Єсипович, Катерина Петрівна	Образ «Чарівного» у французькій народній казці (лінгвокогнітивний аспект): дис... канд. філол. наук: 10.02.05 / Київський національний лінгвістичний ун-т	Київ, 2006
Зіневич, Владислава Володимирівна	Типологія символізму в творах Ф. С. Фіцджеральда та Т. Осьмачки: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Київський національний лінгвістичний ун-т	Київ, 2006
Казакова, Людмила Миколаївна	Творча еволюція Джозефа Хеллера-романиста: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Кискін, Олексій Миколайович	Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	Київ, 2006
Козюра, Олена Василівна	Проза Джона Фаулза: аспекти постмодерністської інтерпретації: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / НАН України; Інститут літератури ім. Тараса Шевченка	Київ, 2006
Криворучко, Світлана Костянтинівна	Динаміка особистості героя у художній прозі Андре Жіда: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Ляшик, Олена Анатоліївна	Жанрова специфіка композиційно-сміслові структури поетичного тексту: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі творів американського поетичного ренесансу): дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний ун-т	Київ, 2006
Мармазова, Людмила Леонідівна	Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Мірошніченко, Марина Юріївна	Специфіка художнього світу Мартіна Вальзера: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Наливайко, Тетяна Олександрівна	«Школа Скандалу» Шерідана та проблеми жанрово-стильової еволюції в англійській комедії XVII-XVIII століть: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Павленко, Юлія Юхимівна	Дискурс індивідуальної пам'яті в сучасному французькому романі (1970-ті - 2000 рр.): дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний лінгвістичний ун-т	Київ, 2006
Пікун, Леся Василівна	Дзеркальна гра набутками культури: романтична та постмодерністська модель (на матеріалі романів М. Шеллі «Франкенштейн,	Київ, 2006

	або Сучасний Прометей» і П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці»): дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний лінгвістичний ун-т	
Попова, Ганна Валентинівна	Романтична поетика «Замогильних нотаток» Ф.-Р. де Шатобріана: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Просалова, Віра Андріївна	Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст: дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2006
Рагузіна, Людмила Юріївна	Поезія Л. Ферлінгетті в контексті творчості бітників: дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006
Рихло, Петро Васильович	Творчість Пауля Целана як інтертекст: дис... д-ра філол. наук: 10.01.04; 10.01.05 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка	Київ, 2006
Рог, Ганна Володимирівна	Жанрово-стильові моделі сучасного турецького роману (80–90 рр.): дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут філології	Київ, 2006
Савенко, Ірина Леонідівна	Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка	Тернополь, 2006
Шекера, Ярослава Василівна	Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII-X ст.): дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка	Київ, 2006
Шумська, Ольга Миколаївна	Парадигми рецептивної критики (з досвіду Констанцької школи та школи «Критики читацької реакції»): дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Дніпропетровський національний ун-т	Днепропетровск, 2006

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУР

Международный сборник научных статей

ВЫПУСК 7

КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Под научной редакцией А.М.Бутырчик

Дизайн обложки – Н.С. Поваляевой

Подписано в печать . Формат 60х84/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 00 Уч.-изд. л. 00 Тираж 100 экз. Зак.

Республиканский институт высшей школы
Белорусского государственного университета.

Лицензия ЛВ №356 от 23.04.99.
220001, Минск, ул. Московская, 15.

Отпечатано на ризографе РИВШ БГУ
220001, Минск, ул. Московская, 15.