

**БЕЛОРУССКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ**
*КАФЕДРА ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ*

**BELARUSIAN
STATE
UNIVERSITY**

**PHILOLOGICAL
FACULTY**
*FOREIGN LITERATURE
DEPARTMENT*

WOMEN IN LITERATURE:

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ
2

**Актуальные проблемы
исследования англоязычных литератур.
Выпуск 4**

МИНСК – 2005 – MINSK

УДК 820.09+820(73).09
ББК 83.3(4)+83.3(7)

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук **Бутырчик А.М.**,
кандидат филологических наук **Поваляева Н.С.**,
кандидат филологических наук, доцент **Халипов В.В.**

Ответственная за выпуск Поваляева Н.С.

Рецензент

О.А. Судленкова, кандидат филологических наук, профессор
кафедры зарубежной литературы МГЛУ

Рекомендовано

Ученым Советом филологического факультета
Белорусского государственного университета
(Протокол № 7 от 23 июня 2005 года)

Women in Literature: Актуальные проблемы изучения
англоязычной женской литературы. Международный сборник
научных статей. # 2 / Ред.: Бутырчик А.М., Поваляева Н.С.,
Халипов В.В.; Отв. ред. Поваляева Н.С. – Мн.: РИВШ БГУ, 2005. –
128 с.

ISBN

В данном сборнике собраны научные статьи преподавателей и
аспирантов кафедры зарубежной литературы филологического
факультета БГУ, а также их зарубежных коллег, представляющие
различные подходы к исследованию англоязычной женской
литературы от викторианской эпохи до современности.

**УДК 820.09+820(73).09
ББК 83.3(4)+83.3(7)**

ISBN

© Коллектив авторов, 2005

СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

Введение Introduction.....	6
<i>P.D. Gurlais. Women Writers & Their Contributions to English Literature.....</i>	10
I. Перечитывая классику Re-reading Classics.....	18
<i>Ольга Гутар. Загадки поэтики Эмили Дикинсон Olga Gutar. Enigmatic Poetics of Emily Dickinson.....</i>	19
<i>Марина Иоскевич. Судьба женщины викторианской эпохи в романе Э. Бронте «Грозовой перевал» Marina Ioskevich. Aspects of Women's life in Victorian Age in Emily Brontë's Wuthering Heights.....</i>	25
<i>Елена Повзун. Стилистические приемы в романах Джейн Остен «Гордость и предубеждение» и «Нортенгерское аббатство» Elena Povzun. The stylistic devices in Jane Austen's novels Northanger Abbey and Pride and Prejudice.....</i>	35
II. В поисках идентичности Searching Identity.....	45
<i>Ганна Бутырчук. «Тлумачальнік немачаў»: сэнсава-кампазіцыйная еднасць зборніка Дж. Лахіры Hanna Butyrchuk. Interpreter of Maladies by J. Lahiri as a Short Story Cycle: Its Semantic Unit and Composition.....</i>	46
<i>Наталья Жлобо. Образы и сюжеты античной мифологии в творчестве Глории Нейлор Natalia Zhlobo. The Images and Plots of Antique Mythology in Gloria Naylor's Novels.....</i>	63

<i>Наталья Поваляева. Queer World, Queer Writing, Queer Reading? Дженет Уинтерсон об авторстве и семиотике пола Natalia Povalyayeva. Queer World, Queer Writing, Queer Reading? Jeanette Winterson on authorship and semiotics of sex.....</i>	72
III. Женская литература на рубеже тысячелетий Women's writing on a Boundary of Millennia.....	82
<i>Carla Alves da Silva. The Hours: Woolf, Lessing, and Cunningham in a Literary Mosaic.....</i>	83
<i>Tatiana Chemurako. Toni Morrison: Writing the Great American novel.....</i>	94
<i>Анастасия Матусевич. Сказка о Синей Бороде в феминистской интерпретации Анджелы Картер Nastia Matusevich. Blue beard fairy tale in feminist interpretation of Angela Carter.....</i>	101
<i>Вероника Симачкова. Концептуальное единство сборника А.С. Байет Little black book of Stories Veronika Simachkova. Conceptual unity of A.S. Byatt's collection Little Black Book of Stories.....</i>	114
Об авторах Notes on Contributors.....	127

ACKNOWLEDGMENTS

Many thanks to Carla Alves da Silva, Hanna Butyrchyk, Tatiana Chemurako, P.D. Gurlais, Olga Gutar, Marina Ioskevich, Nastia Matusevich, Natalia Povalyaeva, Elena Povzun, Veronika Simachkova, Natalia Zhlobo for their contribution to this collection.

ВВЕДЕНИЕ | INTRODUCTION



Мы рады представить Вашему вниманию второй выпуск международного сборника научных статей *Women in Literature*. Редакционная коллегия с удовлетворением отмечает, что в новом выпуске расширился круг зарубежных участников – надеемся, что данная тенденция сохранится и в будущем. Исследовательский диапазон данного выпуска, как и предыдущего, весьма широк: наряду с классическими, анализируются произведения наших современниц; изучение творчества отдельных персоналий сочетается с компаративными исследованиями; представлены разнообразные научные подходы к анализу художественного текста.

Своеобразным введением ко всему сборнику стало эссе американской писательницы и поэтессы P.D. Gurlais *Women Writers & Their Contributions to English Literature*, в котором прослеживается путь, пройденный англоязычными писательницами от конца XIX до начала XXI века; при этом особое внимание уделяется тем социальным и культурным стереотипам, сдерживающее влияние которых приходилось преодолевать женщинам-писательницам на пути поиска своего голоса.

Ставший уже традиционным раздел «Перечитывая классику» открывает исследование Ольги Гутар «Загадки поэтики Эмили Дикинсон». Как отмечает исследовательница, неординарность личности американской поэтессы во многом определила ее поэтические эксперименты, которые разрушали традиционные каноны стихосложения, а потому не были адекватно восприняты современниками Эмили Дикинсон. Однако и в современном литературоведении, по мнению

автора статьи, нет единой теории или методики анализа художественного текста, которая позволила бы в полной мере отразить глубину и специфику поэтического дарования Эмили Дикинсон.

Марина Иоскевич в своей статье обращается к проблемам социального положения женщины в викторианскую эпоху и прослеживает, как гендерные стереотипы английского общества XIX века отразились в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал». Анализируя основной конфликт и образную систему произведения, исследовательница приходит к выводу, что женские образы, созданные Эмили Бронте в «Грозном перевале», в полной мере отражают картину гендерного неравноправия в викторианской Англии.

Обращаясь к творчеству Джейн Остен, Елена Повзун сосредотачивается на стилистическом мастерстве английской писательницы. Анализируя романы «Гордость и предубеждение» и «Нортенгерское аббатство», исследовательница приходит к выводу, что экономный, но предельно выразительный, живой и ироничный стиль Дж. Остен создается с помощью таких приемов, как перечисление, параллельные конструкции, характерные, прежде всего, для авторской речи, а также стилистическая инверсия.

В мировой литературе последних десятилетий XX века отмечается явный подъем интереса к проблеме идентичности. Не оставляет сомнений и то, что данная проблема не утратит актуальности и в новом тысячелетии. Отражение различных аспектов данной проблемы в произведениях англоязычных писательниц – тема следующего раздела данного сборника, «В поисках идентичности».

Анна Бутырчик обращается в своем исследовании к творчеству автора, чья основная тема – сложные взаимоотношения между людьми, живущими в условиях разделения по этническому признаку. Анализируя сборник рассказов Дж. Лахири «Толкователь недугов» (*Interpreter of Maladies*), А. Бутырчик убедительно доказывает, что концептуальное и композиционное единство сборника основывается на сложной системе «сквозных» мотивов: взаимоотношения в семье, отношение к национальной

истории, обретение и сохранение национальной идентичности, причастность и равнодушие, взаимодействие индивида и сообщества и т.д.

Наталья Жлобо в статье «Образы и сюжеты античной мифологии в творчестве Глории Нейлор» демонстрирует нам художественные механизмы, с помощью которых афро-американская писательница, заимствуя некоторые образы и мотивы из античной мифологии, раскрывает актуальную проблему самоидентификации женщины в современном мире. Специфика произведений Глории Нейлор заключается в том, что ее героиням приходится утверждать свое право на самоопределение не только как женщинам в мире, в котором доминируют мужские ценности и установки, но и как «темнокожим» в мире, в котором властные структуры находятся под контролем представителей «белой» расы.

Проблема идентификации в значительной степени затрагивает и самые фундаментальные основы литературного творчества. Читательские стереотипы и каноны критики зачастую становятся причиной того, что «идентификация» произведения, то есть классификация его с точки зрения принадлежности к тому или иному направлению/течению/методу, существенно редуцирует его подлинную художественную ценность. Об этом, в частности, идет речь в статье Натальи Поваляевой «Queer World, Queer Writing, Queer Reading? Дженет Уинтерсон об авторстве и семиотике пола». Исследовательница, опираясь на два произведения современной британской писательницы – роман «Тайнопись плоти» и эссе «Семиотика пола» – демонстрирует, как Дженет Уинтерсон последовательно разрушает привычные гендерно маркированные читательские практики.

Последний раздел сборника – «Женская литература на рубеже тысячелетий» – открывает статья бразильской исследовательницы современной англоязычной литературы Карлы Алвес да Сильва *The Hours: Woolf, Lessing, and Cunningham in a Literary Mosaic*. Основываясь на теории интертекстуальности, она рассматривает роман американского писателя Майкла Каннингема «Часы» как текст-мозаику, частями которой являются образы и мотивы произведений

Вирджинии Вулф и Дорис Лессинг, творчески переосмысленные автором данного произведения.

Татьяна Чемурако в статье *Toni Morrison: Writing the Great American novel* дает обзор творчества современной американской писательницы, особое внимание уделяя тем объективным и субъективным факторам, которые оказали решающее воздействие на формирование творческой индивидуальности Тони Моррисон.

Анастасия Матусевич в исследовании «Сказка о Синей Бороде в феминистской интерпретации Анджелы Картер» обращается к исключительно актуальной тенденции современной женской литературы – феминистской ревизии тех культурных кодов, которые отражают традиционные патриархатные взгляды и ценности. Исследовательница подробно останавливается на преобразованиях в системе персонажей и сюжетной канве сказки о Синей Бороде, которые производит Анджела Картер в рассказе «Кровавая комната», создавая, таким образом, современную феминистскую версию традиционного сказочного сюжета.

Вероника Симачкова избирает объектом своего исследования сборник рассказов современной британской писательницы Антонии Байет *Little black book of Stories*. Как отмечает исследовательница, сборник, несмотря на различия в тематике и стилистике вошедших в него рассказов, представляет собой единое произведение. Концептуальное единство обеспечивается за счет специфической кольцевой композиции сборника, введения сквозных тем, а также за счет виртуозного сочетания компонентов реального и фантастического.

Авторы и редакционная коллегия сборника выражают надежду на дальнейшее плодотворное сотрудничество со всеми заинтересованными лицами. Приятного чтения!

Наталья Повалева

WOMEN WRITERS & THEIR CONTRIBUTIONS TO ENGLISH LITERATURE

P.D. GOURLAIS

I begin this introduction by way of recognizing the English canon. The canon has long been a tour-de-force behind the education of readers and writers in the English language. A majority of this curriculum has spawned an immense interest in the writing of men. Throughout history, men have had the time. Men have had the money. Men have been the publishers. Men have monopolized and capitalized upon the power of writing houses for centuries. Men have edited the words of women. Therefore, the female writer has long been educated and granted by a male-dominated system.

As words are used to express ideas, part of the woman writer and her journey has been to reclaim a language that was once her own. She must find the self inside a frame that has already been constructed for her. She must free her voice from captivity and let it sing. Hers is a language from the beginning where it was once pure and integrous; a possibility all her own before her words were uttered. In a transformative feminist text, Mary Daly¹ unveils an attempt to assign meanings to words from a radical feminist standpoint. *Websters' First New Intergalactic Wickedary of the English*

¹ Мери Дэйли – культовая фигура современной феминистской теории, доктор теологии и философии; в 1969 г. увидела свет ее первая провокативная книга *The Church and the Second Sex*, после публикации которой Мери Дэйли не пожелали продлить контракт на преподавание в Boston College, однако это увольнение вызвало столь широкий резонанс в академической среде, что вскоре руководству колледжа пришлось не только восстановить Дэйли, но и повысить ее в должности. В 1987 году Мери Дэйли создает в виде гипертекста пародию на патриархатные словари *Websters' First New Intergalactic Wickedary of the English Language* (*Wickedary*). С электронной версией *Wickedary* можно ознакомиться по адресу: <http://www.cat.nyu.edu/wickedary/index.html>. – Здесь и далее примечания редактора.

Language was written with the intention of taking back centuries of connotation. Daly successfully demystifies the rhetoric of what she coins as “daddy dick-speak”. Both witty and intelligent in nature, the *Wickedary* serves as a reference manual for feminist writers alike. The effect of Daly’s cause is daunting. The language is creative, tempting and refreshing. She conjures a fresh look at the English language which in the *Wickedary* is entirely born from the minds of women.

I take no humiliation in admitting that I cannot find a root to the doom of a woman writer. As a female poet, this has haunted many nights and days of my life. This misfortune is a phenomenon which Virginia Woolf painstakingly tried to unravel through exploring economics, the structures of society and the life of the woman writer in her essay *A Room of One’s Own*. The demise of the woman writer is not prevalent in the English language alone. For women writers around the globe, the invisible binds, the suppression of words and censorship prevail at no contest.

What lies behind the hazy world of literature are the lifestyles and customs of men. As a child, I was educated in the English classics. The professed greats were men at school and at home. Authors such as Dickens, Carroll, Shakespeare, Twain, Chaucer, Wright, Hemingway & the list seems to continue on without end. These authors were accessible and easy to read. Throughout my adult life, it has been hard for a modern author to rival my appreciation for the great works, many of which have become masterpieces in my personal collection. In retrospect, where are the women I was encouraged to read? I can only wish to count them on one hand. The task is virtually impossible and seems to always fall back on Mary Shelley’s *Frankenstein* and Charlotte Perkins Gilman’s¹ *The Yellow Wallpaper*. If we have heard of them, a woman is adored and celebrated for her one known piece rather than her lifetime or breadth of work.

¹ Шарлотта Перкинс Гилман – известная американская писательница-феминистка; ее творчество охватывает период с 1890-х по 1930-е годы. В книге *The Yellow Wallpaper* (1899) отразились факты биографии самой писательницы: героиня, которой был поставлен диагноз «истерия», постепенно сходит с ума в домашнем заточении, которое было прописано ей докторами в качестве «лечения».

Therefore, the question remains: What is the driving force behind the pivotal authors who are women? Why do women write? I would argue that the most intimate portrait of a woman's mind is to be found in her diary. The contents of her purse are far less interesting. For most, writing has been an art that is highly personal; a craft that is exclusive and rarely cultivated beyond herself. Rather than an objective contribution, for which many male writers have been praised and honored, women have struggled with their own subjectivity. In privacy, women have had a tradition in the art of journal keeping and letter writing. Here they are capsuled inside of solitary worlds; their words hidden from view in locked cabinets and envelopes. For centuries, Women writers have been invisible to the public eye. In the 21st century, we are beginning to examine the foundations of what it means to be a woman and to write as women do. Every woman is a story of her own.

To remember I am a woman writer, I conduct a ritual once a year. I dust the covers of my favorite novels such as *Art & Lies* by Jeanette Winterson, *Orlando* by Virginia Woolf or the poems of Emily Dickinson. The fragments of Sappho mystify my mind. Upon revisiting these authors, I am swept away, moment after moment, word by word and page by page to hunt these original voices. What sets them apart from male writers is their ingenuity, their strength, their steadfast determination to speak what has not been said before. For the woman writer, her work is greatly influenced by a will to survive; a literary Darwinism not so much in the spirit of survival of the fittest (since most of women's writing does not fit into the cubbyholes of a man-dominated literary world) yet the most fitting to survive. Statistically speaking, there are few that will achieve publication. Even fewer who will make a primary career from such a male privileged profession.

If the woman writer is not writing for economic reasons, she is writing for her art. She is one of her own kind. A work of art; a masterpiece in and of herself. She writes with motivation and not from permission. She creates from a need to express. She is a species set apart from the in-group. A loner. A pariah. A dissident. An alpha-female without her pack.

The writing of women will be seen as rebellious. If the words of women are powerful or moving, they will be criticized. The writing of men is under a magnifying glass. On the other hand, the writing of women is under the microscope. In the pages that follow,

I will attempt to trace or detail some of the remarkable feats that the great Women of the English language have contributed to the English canon.

I would like to begin with a landmark in the English language. Virginia Woolf is the greatest success story for an endangered Woman writer. Perhaps without the benevolence of her lifelong mate, Leonard Woolf, her work would not have been published in the critical time-period in which she thrived. At several points in her career, she was heavily criticized by her British peers for being too political and absolutely mad. During her life, if nothing else, she provoked a great fear from her competitor's and an envy that was second to none. Despite this rough road, Woolf elevated the English language to heights unimaginable; an effect that was hard to take note of until the rise of the Feminism movement in the 70's. It is nearly impossible for a male writer to rival her influence today as her work stands at the foreground of the English canon. To study English literature without mention of Woolf is implausible.

Woolf is monumental. She managed to traverse international boundaries. In her own lifetime, she found success in America though she never set foot on American soil. As a woman who wrote in the midst of two World Wars, she was a clairvoyant on controversial topics such as gender, the women's movement and the complications among class divisions. Far before her time, she seemed to conceive of a vision for the whole of women who write. In this way, she was not just writing for herself yet writing beyond gender lines, as a man would write in a world of men. She was consciously aware of the playfulness she used to expand English to new heights. She advertised her art while challenging the role of syntax, style and content.

Woolf is immortal in that she is a poet with a lot to say. Her style is poetic as she incorporates the use of vivid imagery, similes and metaphor. As she turned over several revisions and heaps of manuscripts, she paid attention and detail to the subtle shifts in the use of language. As a writer, she disciplined the language and tailored it to her own desires. In her book, *The Waves*, she is highly experimental yet never lacking in control. The phrases roll line to line in an ebb and flow. Woolf often conjured rich descriptions which yield to both tangible and psychological aspects in the lives of her characters.

Woolf worked tirelessly to fit into conventions and managed to do so with fervor and intensity going so far as to leave her private property and mingle with society. In comparison, Gertrude Stein augmented the potential of the English language with her ambition for creativity and open form while managing to appease her peers with her ingenuity. For Stein, the writer is observing the environment in the same manner that artists are gifted to do. Through this scope of perception, she illustrates the freedom of the English language. She is breaking conventions of the outside world in order to express the mysterious world within the lives of women writers. In one instance, she quipped, "A writer should write with his eyes and a painter paint with his ears." In Stein's world, the delight of the senses play a role. Through her work, the English language is dominated by her presence. She was the conductor for a symphony of words. Sound is important to the tone of her work, as paint is to the artist's canvas, no matter what the content is of the piece in which she is composing, the musical qualities take on a large purpose in her word selection.

Simultaneously, she mastered the objective of the English language by leaving her personal judgements as a writer and her emotions aside. So much so in fact that through several lines, she uses present verb tenses adding the -ings on her words as often as possible. The present tense is most powerful for Stein and as charismatic as her readings and personal delivery. Her work has rhythm as if the phrases are continually working or striving toward an unknown destiny. As with Woolf, she uses a stream of consciousness to free her voice. What one encounters then is a myriad of repetition, innovation, and whimsical language which often appears through her humor and wit. Her word play is nonsensical yet paradoxically alluring. Stein's work is an array of prose and eloquence as if the moment is moving the words she penned rather than the text moving the reader from page to page. Her language is unlike other writers that jot some phrases that were once moved. Stein is untamed. A free spirit with a pen. A reader may easily ride the waves of her experimentation and sense the liveliness in the present time and space. It seems she expected the reader to return again and again to confront her work in the moment, not so much concerned with leaving a mark for the past or a hope for the future.

Once in a while, a woman stumbles upon fame that touches even the most influential men in the writing community. Emily Dickinson speaks to both genders. The biography of her life adds a blanket of mystery to her work.

To the curious reader in a rush, Dickinson is a perfect grab in a fast-paced modern society. Rather the opposite to what she was accustomed in her daily routine. It is widely known fact that Dickinson was driven from society by her eccentricities. In essence, her work is nearly untainted by the wishes of others as she was largely unpublished during her lifetime. As a hermit, she produced some of the most bizarre verse. While flirting with punctuation, her isolation gave her the liberty to do as she would please, a pleasure she would not ordinarily find in Amherst, Massachusetts pre-1900. Notorious for her use of the hyphen, Dickinson lived like her words between the hemispheres of public life and private solitude. When the woman is writing, she becomes her work. Dickinson's work is awkward though she manages to maintain a timeless touch of pristine English. Her style is lyrical yet not light-hearted. She was an excellent penpal and managed to find intimacy through her letters. In several of them, they reveal a kind-hearted woman; a romantic who shaped her fantasies from her own boxed in reality. Dickinson is the epitome of giving up on the outside world and not giving in to the desires of others. She was privileged as the daughter of a rich man but not as a poet, for her manuscripts were not handled until well after her death.

There have been women writers who are unafraid of being in the limelight. Toni Morrison is one example of a writer using her skills for a social cause and a care for community. She raised to fame with her a Pulitzer Prize win in 1993 for Fiction. Toni Morrison took Women's literature to a new level with her lengthy success as a novelist. She expanded upon themes few of her predecessors have touched upon such as single motherhood, poverty, and working-class life. She dives into several genres of literature though she is most notable for her fiction. Furthermore, she pushed the limits of the patriarchal paradigm in order to pursue talent beyond her own desk. As an editor, she has promoted a wide range of African American literature. She has also launched an academic environment at Princeton University for talented artists to receive recognition and push art. The Princeton Atelier program has been a success as much as Morrison has been prestigious as a solitary artist.

In her work ,she is often dealing with African American themes. As a writer, she has mastered the art of dialogue. Her rich descriptions are loaded with imagery which serves as a time-warp into other epic times. Morrison mines the importance of realism in the lives of women today. Her work offers a healthy departure from images commonly known to women readers. She has taken the woman reader away from Harlequin novel and stereotype.

To be a woman writer and a grateful reader of women's writing, one must be fearless of the darker side of life. There have been many Eves, Liliths and Medusas in the English Canon one of whom is Sylvia Plath. She enjoyed small successes from both her novels and her poetry. The themes and haunting images of her work clearly define the psychosis and emotional upset which bleeds into her work, words she released before and after mental institution. From where she was gleaning her art, Plath was a product of life as a housewife, the mother of two and suffered from a severe and unstable mental state. The heaviness of her poetry departs from light topics in which other women writers have indulged. There is no pretty little picture or optimism in her work. Plath was fearless in divulging her thoughts. She faced her own vulnerability as a poet, a mother and a wife. In America during the 1950's, nothing was more uncomfortable than a woman who dared to challenge Post WWII ideology with her own misery. The pressure was too great and she surrendered to her own fragility. After Plath took her own life, this discomfort of her words followed her estranged husband, Ted Hughes. He scrambled to defend his reputation and rightfully so. The power of Plath's voice won her a Pulitzer Prize in 1982 though she was not around to embrace the prestige.

After her death, as with many women writers including Dickinson, the honesty of her words was bound by dramatic battles and legal issues. Her mother and Ted Hughes (who burned her last diary) edited Plath in what proved to be a strategic opportunity to save face.

There are those women writers who know how to fight for their art when the duel is summoned. Jeanette Winterson has created many tsunamis in her career. She came stampeding on the scene in the late 80's. In the beginning, she capitalized upon early success and continued her trade. Winterson has established a magnitude of respect for her work and what it has done for women. In this sense, it is predictable that she will be remembered as one of

the greats of the 21st century. Though Winterson is experimental, she exhibits strict control of her voice and she shares her views with the world through an assortment of media. Her willingness to try the undiscovered is what keeps her on the wake of dawning possibility. In her novels, Winterson plays with transitions through plot development often erasing the grip of time. She is known to throw in flourishing elements or storytelling in order to surprise. Winterson's serious approach to writing is evident in her journalism where she takes the patriarchy head on through politics, gender and sexuality issues, economics and spirituality. Winterson is the mother of women writers today.

To absorb the writing of women in English, we must first acknowledge their struggle and often tragic stories. It is only then that we may read the writing of women in the same way our curiosity reveals the details under the lens or microscope of life. We must preserve the results of their efforts.

I

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ



RE-READING CLASSICS

ЗАГАДКИ ПОЭТИКИ ЭМИЛИ ДИКИНСОН

ОЛЬГА ГУТАР

The author of the article analyzes features of poetical technique of Emily Dickinson. As the author puts it, Emily Dickinson's poetry is a phenomenon which is impossible to investigate with traditional criteria of the XIX century literature, and nowadays there is no literary concept which could answer all questions about Dickinson's enigmatic work.

Эмили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830-1886) была и остается загадочной как в жизни, так и в творчестве. «За ней водилось немало странностей: это её неизменное белое платье ("Женщина в белом") или обречение себя на настоящее добровольное заточение в отцовском доме (не без причины горожане называли её "Затворница из Амхерста" и "Амхерстская монахиня"), где она даже с друзьями разговаривала из-за полуоткрытой двери» [1, с. 1].

Не менее странным может показаться и то, что поэтесса вовсе не горела желанием публиковать свои произведения. При жизни Э. Дикинсон увидели свет семь ее стихотворений, да и те были опубликованы анонимно, без гонорара и против её желания. В письме к Т.У. Хиггинсону, для которого она тоже «была слишком загадочным существом» [2, с. 42], Эмили писала: «Я улыбаюсь, когда вы советуете мне повременить с публикацией, – эта мысль мне так чужда – как Небосвод Плавнику рыбы – Если слава – моё достояние, я не смогу избежать её – если же нет, самый долгий день обгонит меня – пока я буду её преследовать – и моя Собака откажет мне в своём доверии – вот почему – мой Босоногий Ранг лучше». Отношение Э. Дикинсон к публикации своих стихов носило более чем принципиальный характер. Недаром она называла книгоиздание «аукционом человеческого ума»; творчество для неё было высшим таинством, а «разве за таинство можно брать

деньги, а уж тем более зарабатывать им на жизнь, как шитьём сапог?» [3, с. 1].

Э. Дикинсон творила, не заботясь о дальнейшей судьбе своих произведений, считая, что если её детищу суждена слава – оно обретёт её, а если нет, то и многотомные издания здесь бессильны.

Впоследствии творения Эмили Дикинсон снискали себе славу, а саму поэтессу признали гением американской литературы, что подняло «коэффициент полезного действия» женской поэзии, но она «не узнала о столь высокой оценке своего творчества. Впрочем, ей это было не нужно – она знала это всегда.

Коль к смерти я не смогла прийти,
Та любезно явилась в карете,
И вот мы с нею уже в пути,
И с нами – бессмертье ...
(Пер. Я. Пробштейна)

И ещё.

Если меня не застанет
Мой красногрудый гость –
Насыпьте на подоконник
Поминальных крошек горсть.

Если я не скажу спасибо –
Из глубокой темноты –
Знайτε – что силюсь вымолвить
Губами гранитной плиты.
(Пер. В. Марковой)» [4, с. 5].

Как известно, Эмили Дикинсон не готовила свои стихи для печати. Сохранились беловые и черновые, иногда очень неразборчивые, записи. Многие стихотворения уцелели только в копиях, сделанных уже после смерти автора, оригиналы утрачены. Датировка, прочтение и точная реконструкция стихов Э. Дикинсон в их первозданном виде поставили перед текстологами и исследователями её творчества ряд трудных задач. Стихи не имеют заглавий, но, посылая стихотворение в письме, поэтесса иногда ставила название, чтобы облегчить понимание: «Снег» («Он сеет – сквозь свинцовое сито...»), «Колибри» («Дорога мимолётности...») [5, с. 1].

Одной из загадок творчества Эмили Дикинсон является ее поэтика. Дикинсон создала необычную систему записи стиха, где знак тире играет очень большую роль, заменяя запятую, точку с запятой и даже порой точку.

Тире для Дикинсон – «более тонкий инструмент ритмического деления, дополнительное средство смысловой структуризации, просто универсальный заменитель всех остальных знаков препинания» [1, с. 1]. Она ставит тире даже там, где, согласно правилам орфографии, никаких знаков препинания вообще не требуется. В её текстах можно отыскать достаточно много примеров, говорящих о том, что все эти тире свидетельствуют исключительно о психическом состоянии спешки и нетерпения, что они являются своеобразными ускорителями письма и, возможно, мысли [1].

Обескураживающая манера письма и стихов Э. Дикинсон не могла не возмутить такого маститого литератора «старой школы», как Т. Хиггинсон. Его шокировала их «хаотичность и небрежность» [3, с. 2], и это естественно: в середине XIX века, когда в поэзии безраздельно господствовали жесткие каноны стихосложения, такое свободное отношение к ритмике, рифмовке, к построению фразы воспринимались в лучшем случае как дилетантство, в худшем – как безграмотность.

Гибкость славянских языков, к сожалению, не даёт нам в полной мере прочувствовать, насколько нарушала Э. Дикинсон жёсткую английскую схему построения предложений (подлежащее – сказуемое – дополнение – обстоятельство). Не менее революционной для того времени была поэтическая техника Э. Дикинсон: «Размер стихов плавал, рифмовка пестрела ассонансами и диссонансами (one – stone, gate – mat, house – place, room – him). И, наконец, все эти «вольности» уживались в ...форме, основанной на размере английских церковных гимнов (строки из 6-8 слогов, написанные ямбом...)» [3, с. 3].

Я ступала с доски на доску –
Осторожно – как слепой –
Я слышала Звёзды – у самого лба –
Море – у самых ног.

Казалось – я – на краю –
Последний мой дюйм – вот он...

С тех пор у меня – неуверенный шаг
Говорят – житейский опыт.
(Пер. В. Марковой) [3, с. 3].

Кроме того, с целью большей выразительности стиха и ритмического разнообразия, Эмили Дикинсон нередко расчленяет его на две строки, выделяя ключевые слова (не только существительные, но даже некоторые глаголы и прилагательные), несущие особенно сильную смысловую и эмоциональную нагрузку, заглавными буквами. Современники не воспринимали и эту особенность поэтики, считая, что «как у поэта, у Эмили Дикинсон было два огромных недостатка – невероятная лёгкость стихотворчества и увлечение “дурными приёмами”» [3]. Между тем именно эти «дурные приемы» были знаком того прорыва, который осуществляла Э. Дикинсон в поэзии. Взяв, к примеру, ее увлечение тире. Даже в русском языке подобная «тиремания» считалась оригинальным приёмом, в английском же данный знак препинания «никогда не был в чести» [3, с. 4]. Однако если сопоставить дикинсоновский стиль со стихами Марины Цветаевой, то становится очевидным, что обилие тире, эмоциональная порывистость, которая роднит стихи американской поэтессы и русской, являются общими свойствами романтической поэтики.

Дважды жизнь моя кончилась – раньше конца –
Остаётся теперь открыть -
Вместит ли Вечность сама
Третье такое событие –

Огромное – не представить себе –
В бездне теряется взгляд.
Разлука – всё – чем богато небо –
И всё – что придумал ад.
(Пер. В. Марковой) [3].

Дикинсон писала так, как считала нужным, как чувствовала: «она не могла втиснуть наполнявшее её мощное вдохновение в тесные рамки поэтических канонов. Она считала, что именно внутренние непосредственные движения “души” диктуют стихотворению его содержание и форму. Мало того, она часто ощущала жгучее чувство невозможности передать посещающие её чувства. Куда уж тут думать о правильности

рифмы, если даже то, что рождается, зачастую кажется неполным, несовершенным, ограниченным?» [3, с. 5].

Она отвернулась от правильных рифм, от вечных «кровь-любовь» и «слёзы-грёзы», и не потому, что ей было лень возиться с ними, а потому, что правильные рифмы казались внешним выражением внутреннего консерватизма. Она называла правильные рифмы «прозой»...и ... «рабством» [1, с. 2]. Поработить же странную и свободомыслящую Эмили было не под силу никому (ведь даже «квалифицированными указаниями и советами самого Хиггинсона, выбранного ею же в учителя, она ни разу не воспользовалась, непрестанно продолжая горячо благодарить учителя за помощь» [2]). Она изобретает собственные поэтические приемы, благодаря которым её стиль стал легко распознаваемым и неподражаемым. Например, кроме использованной ею впервые в американской поэзии так называемой пара-рифмы («pararhyme»), где при чередовании ударных гласных совпадают заударные согласные звуки, одним из наиболее очевидных и наглядных изобретений было то, что поэтесса, порой не весьма искусно, но вполне осознанно предлагала читателю ряд всё более правильных рифм, чтобы ухо ждало следующей, а затем при завершении стиха отказывалась от рифмы вовсе. К примеру, стихотворение *Of Tribulation These are They* предлагает нам рифмы «white-designate», «times-palms», «soil-mile», «read-saved». Подобные неправильности соединялись, внедрялись и укоренялись, преображая и без того необычную стихотворную форму Э. Дикинсон.

Никакая яркая индивидуальность не оправдывает безграмотность. В то же время то, что может показаться современникам безграмотностью, включаясь в последовательно применяемую систему приемов поэтики, постепенно начинает восприниматься как выражение нового взгляда на мир. Это подспудно чувствовал и сам непримиримый Т.У. Хиггинсон, прощая в душе «вольности» упрямой, «немного чокнутой» самоучки: «Когда от мысли захватывает дух, – писал он, – урок грамматики кажется неуместным» [2, с. 37].

Парадокс и основная проблема изучения творчества Эмили Дикинсон заключается в том, что по сей день не предложено целостной концепции ее поэтического мира. Исследования носят разрозненный характер и определяют

частные особенности творчества поэтессы. Концептуальная интерпретация ее стихов, и это совершенно очевидно, предполагает разработку новой методологии исследования.

ИСТОЧНИКИ:

1. Ситник Л. Время собирать камешки
[http:// ytime.com.ua/ru/17/2004](http://ytime.com.ua/ru/17/2004)
2. Дикинсон Э. Стихотворения. – М.: Радуга, 2001.
3. Белов И., Курий С. Мой босоногий Ранг (Эмили Дикинсон – гениальная дилетантка) // Твое время. № 3-4/2004
<http://ytime.com.ua/ru/17/2004/32/105>
4. Курий С. Вот она – свобода
<http://ytime.com.ua/ru/17/2004/32/105>
5. Маркова В. Примечания
<http://banner.adamant.ua/script/g.php?pid=44@ptype=1>

СУДЬБА ЖЕНЩИНЫ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ В РОМАНЕ Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»

МАРИНА ИОСКЕВИЧ

The aim of the article is to reveal gender stereotypes in social and sexual life of Victorian society which were depicted both in plot and characters of Emily Brontë's "Wuthering Heights".

Роман Эмили Бронте (Emily Brontë, 1818-48) «Грозовой перевал» (*Wuthering Heights*, 1847) является одним из самых загадочных явлений в мировой литературе. Будучи почти незамеченным современниками, роман произвел потрясающее впечатление на прерафаэлитов, бунтарей против академизма в искусстве, и со временем был включен в десятку лучших романов мира [4, с. 5].

Эмили Бронте опередила время, отойдя от канонов викторианского романа, показав внутренний мир своих героев, тончайшие нюансы их переживаний, не лишая тем самым роман его социальной проблематики [6, с. 252]. К творчеству писательницы и по сей день не угасает интерес литературоведов, и число монографий и статей, посвященных «Грозовому перевалу», неуклонно растет. Один из возможных и продуктивных подходов к изучению романа – исследование его с позиций женской проблематики, ведь в викторианскую эпоху граница между «мужским» и «женским» была проведена предельно четко, и это не могло не найти свое отражение в произведении писательницы.

Итак, в нашей статье мы постараемся, во-первых, определить место женщины викторианской эпохи в семье и обществе, во-вторых, привести биографические факты из жизни писательницы, свидетельствующие о том, что проблема женского неравноправия касалась непосредственно и ее самой,

в-третьих, рассмотреть женские образы романа «Грозовой перевал» сквозь призму вышеуказанной проблемы.

По свидетельству недавних историографических гендерных исследований, в Англии начала XIX века мужчина и женщина обладали совершенно различными социальными статусами, и за каждым были закреплены определенные обязанности [8, с. 1]. Кроме воспитания детей, женщины занимались шитьем, приготовлением пищи, уборкой. В это время мужчина зарабатывал деньги для поддержания домашнего благосостояния, а также активно участвовал в общественной жизни. Историк Кэтрин Холл замечает, что в обязанности женщины входили не только дела по дому. Она должна была быть моральной и религиозной опорой семьи. Разделение мира на «мужской» и «женский» обладало религиозной коннотацией, так как мир бизнеса считался аморальным. Мужчина, занимающийся бизнесом, должен был найти покой и умиротворение у себя дома, где роль женщины определялась совершенно четко: хранительница очага, традиций и устоев, средоточие добродетели, которой не было места в мужском деловом мире [8, с. 2].

К слову сказать, эта модель распределения «обязанностей» имела место только в семьях среднего класса. Семья рабочих, живущая как на доход мужа, так и на доход жены, такой модели соответствовать не могла. Тем не менее, представление о семье и доме как о нравственном месте, вне всякого сомнения, присутствовало и у рабочего класса.

По сравнению с предыдущим столетием, люди среднего сословия все чаще заключали браки по велению сердца, а не ради выгоды и наживы. Хотя жена и могла быть для мужа другом, компаньоном, она в то же время не была ему равней ни в глазах церкви, ни в рамках закона. В 1800 году в Англии появилось высказывание, ставшее впоследствии общеупотребительным, и суть его сводилась к следующему: «Муж и жена – это одно целое, и имя ему – муж». То есть жена, равно как и незамужние сестры мужчины, была его собственностью. Общество желало видеть семью как тесно сплоченный союз во главе с «хозяином». Несмотря на то, что воспитание детей возлагалось на женщину, ребенок полностью находился в распоряжении отца. При раздельном проживании родителей или, что случалось редко, при разводе ребенок

безоговорочно оставался с отцом. С точки зрения закона, роль матери была второстепенна, а зачастую и вовсе игнорировалась. Воспитание детей было строгим, жестким, с обязательными телесными наказаниями. Зачастую мальчики все свое детство и юность проводили в школах, а не в теплой семейной атмосфере, что значительно уменьшало шанс создания ими в будущем счастливой семьи. Взрослые дети и родители становились чужими друг другу, и семейная жизнь для женщины, по сути, заканчивалась [9, с. 136].

Положение представительниц женского пола не могло быть не замеченным Эмили Бронте, и тому есть биографические подтверждения. Общеизвестен тот факт, что сестры Бронте издавали свои сочинения под псевдонимом «Братья Белл»: женщине трудно было пробиться в мужском деловом мире, а в мире литературы особенно. Возможно, к этому примешивались неуверенность в своих силах и боязнь насмешек. Вне всякого сомнения, Эмили был известен ответ прославленного Роберта Саути на восторженное письмо ее сестры Шарлотты: «...Женщины не созданы для литературы и не должны ей посвящать себя. Чем больше они заняты своими неотложными обязанностями, тем меньше времени они находят для литературы, пусть даже в качестве приятного занятия и средства к самовоспитанию. К этим обязанностям вы не имеете пока призвания, но, обретя его, все меньше будете мечтать о славе» [2, с. 326]. Был ли Роберт Саути так же пристрастен к Эмили, неизвестно.

«Грозовой перевал» не похож ни на произведения сестер Эмили, ни на традиционный викторианский роман. Шарлотта заявляла, что, создавая «Грозовой перевал», ее сестра «не ведала, что творила» [6, с. 256]. Это, безусловно, не так. По справедливому мнению Р. Фокса, эта книга – «воплъ отчаяния и муки, исторгнутый из груди Эмили самой жизнью» [5, с. 121]. Срывая покровы с «благополучного» викторианского общества, Эмили Бронте не оставила без внимания и положение в нем женщины. Героини ее книги поражают своим несоответствием традициям викторианской эпохи, они, как и само произведение, настораживают, шокируют, удивляют.

Главная героиня романа, Кэтрин Эрншоу, с детских лет совершенно не похожа на барышню из порядочной семьи. По словам служанки, Нелли Дин, эта была «взбалмошная, дурная

девчонка»: «В ней было столько своенравия, сколько я не встречала до того ни в одном ребенке; она всех нас выводила из себя пять-десять раз на дню и чаще» [1, с. 44]. Таким образом, Эмили Бронте полностью нарушает традицию викторианского романа изображать своих героинь как кротких, смиренных созданий. Всем сердцем привязавшись к приемышу, Хитклифу, найденному ее отцом на улицах Ливерпуля, она целые дни проводила в играх и шалостях. Подрастая, Кэтрин с Хитклифом становятся неразлучны и «обещали оба вырасти истинными дикарями» [1, с. 52].

Итак, в жизни Кэтрин произошла большая перемена. Побывав в ином обществе, отличном от ее семьи, она осознала себя привлекательной молодой девушкой, способной, по словам Хитклифа, «зажигать огонь восхищения в глазах Эдгара и Изабеллы Линтон» [1, с. 53]. На примере Кэтрин писательница показывает, насколько губительными оказываются нравы высшего общества: вернувшись из гостей, Кэтрин научилась лицемерить и быть двуличной.

Со своими новыми друзьями она вела себя так, как подобает благовоспитанной барышне, в действительности оставаясь дерзкой, вспыльчивой и высокомерной. Она могла лгать, грубить и даже бить служанку Нелли и маленького племянника Гэртон, не стараясь сдерживать свои дурные наклонности даже при посторонних. Рисуя подобное поведение главной героини, Эмили Бронте неуклонно приводит читателя к мысли, что люди из высшего общества являются таковыми только по своему социальному статусу, на самом деле обладая недостатками и пороками, которые совершенно недопустимы для людей образованных и утонченных.

Поведение Кэтрин зачастую отвратительно, и по благоразумию и рассудительности она явно уступает своей служанке Нелли Дин, девушке из простонародья. Очевидно и то, что образом Кэтрин писательница критикует каноны викторианского романа, предписывающие главной героине обладать исключительно женственностью и добродетелью. Кэтрин, наряду с положительными качествами, обладает и целым рядом недостатков, что делает ее образ чрезвычайно реалистичным.

Вскоре молодой Линтон сделал Кэтрин предложение руки и сердца. Девушка ответила согласием, потому что Эдгар был

красив, богат и влюблен в нее. Таким образом, Кэтрин отказалась от любви к Хитклифу, которого она любила настолько сильно, что даже отождествляла его с собой, и предпочла вместе со статусом замужней дамы получить высокое положение в обществе. Этот брак поднимал Кэтрин выше по социальной лестнице, делал ее первой дамой в округе. Для семьи Эрншоу было честью породниться с Линтоном. Впрочем, ее выбор не удивляет, ведь главным стремлением для девушки в викторианском обществе было не просто выйти замуж, но и сделать выгодную партию. Это известие больно ранило Хитклифа, и он сбежал из усадьбы.

Кэтрин стала миссис Линтон и, казалось, «сверх всякой меры полюбила мистера Линтона и даже к его сестре относилась с большой нежностью» [1, с. 93]. Внезапное возвращение Хитклифа разрушило эту идиллию. Теперь по кастовым признакам, имеющим огромное значение в обществе, Хитклиф не уступал Эдгару Линтону. И нам, читателям ХХI века, кажется, что воссоединиться влюбленным проще простого: Кэтрин надо «всего-навсего» развестись с Эдгаром Линтоном.

Однако не только мысль о разводе, но даже о том, чтобы стать тайной возлюбленной Хитклифа, не приходит Кэтрин на ум. Развод в викторианском обществе немыслим, это позор для семьи, равно как и тайное сожителство. К тому же Кэтрин ожидала ребенка, желая упрочить этим наследственные права своего мужа. Заболев от бесконечных ссор и обвинений Хитклифа, Кэтрин умирает, произведя на свет крошечную семимесячную дочку. Смерть Кэтрин неизбежна. Отказавшись от своей любви, от счастья ради положения в обществе, она, по словам Хитклифа, предала самое себя, свое сердце. Результатом этого явились ссоры и непонимание с мужем, затем нервные припадки и душевная болезнь, а в итоге – смерть. Эмили Бронте демонстрирует трагедию викторианского общества – брак по расчету, и показывает, к чему может привести подобная «сделка».

Еще более трагичной, чем судьба Кэтрин, представляется участь ее золовки Изабеллы. Полюбив Хитклифа и тайно, вопреки воле брата, сочетавшись с ним браком, она оказалась на Грозном перевале. Согласно законодательству викторианского общества, жена – собственность мужа, равно

как и дети, и все наследство Изабеллы должно было перейти в руки мужа. Видя в Хитклифе романтического героя, заглубившее сердце которого она надеялась растопить своей любовью, Изабелла жестоко просчиталась. «Жалкая рабыня, скудоумная самка, легавая сука» – вот какими словами награждает ее муж, когда служанка Нелли приходит навестить новобрачных. Изабелла полностью во власти своего мужа, и он тиранит ее, издевается над ней, не забывая, однако, о законе. «Но скажи ему (Эдгару Линтону – М.И.) также, что его братское и судейское сердце может не тревожиться – я строго держусь в границах закона. До сих пор я избегал дать ей хоть малейшее право требовать развод» [1, с. 153].

Впрочем, Изабелла, будучи униженной, все же не смиряется, а, достаточно окрепнув духом, загорается жаждой мщения. Она говорит: «Только при одном условии этот человек может надеяться на мое прощение: если я смогу взыскать око за око и зуб за зуб, отплатить за каждую пытку пыткой – унижить его, как унижена я» [1, с. 174]. Воспользовавшись обстоятельствами, Изабелла бежала с Грозового перевала. Понимая, что если бы она решила остаться на Мызе, муж не оставил бы ее в покое, она уехала куда-то на юг, где через несколько месяцев у нее родился сын Линтон. Так как Хитклиф постоянно тиранил и мучил свою жену, было бы небеспопечно предположить, что ребенок был зачат в результате физического насилия, в довершение к остальным бедам, выпавшим на долю Изабеллы. Хитклиф, без сомнения, мог бы разыскать и вернуть жену с ребенком, закон был полностью на его стороне. Но он не стал ее преследовать: «благо, которым она была обязана его отвращению к ней» [1, с. 184].

Итак, если трагедия Кэтрин заключалась в ее браке по расчету, то трагедия Изабеллы как раз в другом – она сама стала предметом мести и задуманных Хитклифом афер с ее наследством. Унижения и побои, которым подвергалась Изабелла, являлись еще одной трагедией женщин викторианской эпохи: жизнь их зачастую ограничивалась стенами усадьбы, и, подвергаясь тирании мужа, они не имели возможности рассчитывать на помощь извне либо на изменение своего положения. Новаторство Эмили Бронте заключается в том, что ее героиня вовсе не согласна мириться со своей

участью жертвы. Она бунтует против тирании мужа и бежит, пытаясь сохранить свою честь и достоинство.

После смерти Изабеллы Эдгар Линтон отправился за племянником, желая его содержать и воспитывать. Но Хитклиф имел все права на ребенка и незамедлительно вытребовал его к себе, строя дальнейшие планы осуществления своей мести. Шантажом и насилием Хитклиф вынудил младшую Кэтрин, дочь Линтона, выйти замуж за своего сына. Когда Эдгар Линтон умер, Хитклиф в качестве опекуна получил полную власть не только над самой девушкой, но и над ее состоянием. От мужа Кэтрин не было никакой поддержки, потому что он, унаследовав от матери и отца худшие качества, способствовал ее оскорблению и унижению. Но, верная долгу и церковной клятве, Кэти была доброй женой, терпеливо снося все капризы мужа и оставаясь у постели Линтона до самой его смерти.

Однако, терпя мужа, Кэти вовсе не была склонна переносить издевательства свекра, который, чтобы усмирить ее, нередко прибегал даже к побоям. Кэти бунтует против тирании, как когда-то ее мать и тетя Изабелла. Союзником она выбрала своего второго двоюродного брата Гэртона, сына Хиндли, который из-за мести Хитклифа к его отцу вырос грубым, невежественным парнем. Между молодыми людьми постепенно зарождается дружба, которая позже переросла в любовь. Доброта и терпение Кэти помогли Гэртону вырваться из невежества, и после смерти Хитклифа они нашли свое счастье и восстановили свои поправленные права.

Зачастую образ Кэти-младшей и любовная линия «Кэти-Гэртон» видится критикам более слабой и менее правдоподобной, чем образы Кэтрин и Хитклифа. Возможно, это связано с тем, что первая часть книги целиком соответствует романтическим традициям, а вторая тяготеет к канонам семейно-бытового романа. С нашей точки зрения, причина также в том, что образ Кэти во многом соответствует излюбленным стереотипам викторианского романа: это живая, добрая порядочная девушка. Но Эмили Бронте вовсе не выхолащивает ее образ. Наряду со многими достоинствами, у Кэти есть и недостатки: ее кастовая гордость, традиционно присущая классу аристократов. Легко заметить, что в образе Кэти трагически преломляются судьбы ее матери и тетки: подобно тете Изабелле, она становится жертвой мести

Хитклифа, и как когда-то ее мать нашла в нем единственного друга, так и Кэти ищет поддержки у Гэртона. Но если Кэтрин-старшая предает свою любовь ради выгоды и сословных привилегий, то Кэти сама строит свою любовь и счастье, помогая Гэртону освободиться от грубости и невежества. Образ Кэти, по нашему мнению, является воплощением морали Эмили Бронте: деньги, положение в обществе и выгодное замужество не приносят счастья и любви и не могут служить им заменой. Женщина викторианского общества скована целым рядом традиций, норм, предрассудков, и по сути своей несвободна.

Нельзя обойти вниманием образ Нелли Дин, служанки, от лица которой ведется повествование. Она – молочная сестра Хиндли, горничная Кэтрин и экономка на Мызе Скворцов, а впоследствии няня Кэти. Образ Нелли Дин вполне соответствует представлению о добропорядочной викторианской женщине: это здравомыслящая особа, религиозность которой сводится к таким понятиям, как любовь, прощение, понимание и терпение. Следует заметить, что некоторые исследователи видят в образе Нелли Дин саму Эмили Бронте, учитывая любовь писательницы заниматься домашними делами, готовкой, и даже чтением книг на кухне.

Она строга к порокам, старается поступать во благо своих господ, но все же винит себя во многих несчастьях, происшедших с ними. Ведь это она втайне от Эдгара Линтона приводит Хитклифа к постели умирающей Кэтрин, медлит рассказать хозяину о посещении его дочерью Грозового перевала и о ее переписке с молодым Линтоном. Словом, зачастую она действует по велению не разума, а сердца, как женщина, исполненная сострадания и жалости, и это делает ее образ живым и притягательным.

Итак, проследив судьбы героинь романа, мы можем сказать, что «Грозовой перевал» – произведение не только о любви, мщении и власти денег, кастовости буржуазного общества, но и о зачастую трагическом положении женщины в семье викторианской эпохи. Справедливо заметила по этому поводу З.Г. Гражданская: «Заслуга писательницы в суровом разоблачении английских провинциальных усадеб. Беспросветное пьянство, побои, вырождение, издевательство над больными и слабыми, чудовищные денежные махинации и

аферы – такова реальная действительность этого мира богатых фермеров и сельских сквайров, правдиво изображенная Эмили» [3, с. 128].

Героини романа терпят порой унижения, оскорбления, побои от своих мужей и свекра, они полностью бесправны и не могут рассчитывать на помощь закона, церкви и даже родственников, ведь, согласно всем законам и заповедям, женщина – существо второстепенное, подчиненное и безгласное. Но женщины «Грозового перевала» не пассивны, не сломлены и не подавлены. Каждая из них возмущена подобным положением дел, и каждая бунтует, поднимаясь от открытого противостояния в семейных ссорах до полного разрыва с мужем. Героини романа хотят быть счастливыми и завоевывают свое право на счастье и свободу.

В заключение будет уместно отметить следующее. Каждая эпоха имела поэтов и писателей, опередивших свое время. Творчество Эмили Бронте оказалось на стыке двух эпох: романтизма и реализма. Писательница взяла лучшее от романтиков, внесла весомый вклад в развитие реализма и в то же время предвосхитила то новое в художественном изображении мира и человека, что получило развитие только на рубеже XIX-XX веков [6, с. 253]. Талант Эмили Бронте проявился в особом видении мира, в ее прозорливости, в умении развить ростки такого зарождающегося явления, как женская социальная проблематика, до проблемы, которая получила свое выражение полной мере именно в наше время.

ИСТОЧНИКИ:

1. Бронте Эмили, Бронте Энн. Грозовой перевал. Агнесс Грэй. М.: Экспо-Пресс, 2000. – 512 с.
2. Гаскелл Э. Из книги «Жизнь Шарлотты Бронте» // Эмилия Бронте. Грозовой перевал. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 325.
3. Гражданская З.Т. Творчество Эмили Бронте // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. – 1955. – Т.34. – Вып.2. – С. 119-130.
4. Ионкис Г. Магическое искусство Эмили Бронте // Эмилия Бронте. Грозовой перевал. – М.: Просвещение, 1990. – С. 5-18.
5. Фокс Р. Роман и народ. – М.: Худож. лит., 1960. – С. 120-121.

6. Хардал Д.Б. Эм. Бронте и ее роман «Грозовой перевал» // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В.И. Ленина. – 1969. – №324. – С. 252-283.
7. Berry Laura C. Acts of Custody and Incarceration in Wuthering Heights and the Tenant of Wildfell Hall // A Forum on Fiction, Fall 1996, Vol.30 Issue 1, p.32. –24 p.
8. Farrell Timothy. Separate Spheres: Victorian Constructions of Gender in Great Expectations // English 168 Sec.2. Brown University, 1996. – 2 p.
9. McDowall David. An Illustrated History of Britain. Longman, 1989. – 187 p.

СТИЛЕВЫЕ ПРИЕМЫ В РОМАНАХ ДЖЕЙН ОСТЕН «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ» И «НОРТЕНГЕРСКОЕ АББАТСТВО»

ЕЛЕНА ПОВЗУН

The article examines the stylistic devices, namely, syntactical figures of Jane Austen's novels "Northanger Abbey" and "Pride and Prejudice" and their functions in the novels. The most typical devices of Jane Austen's novels and of the author's style are the following ones: enumerations, parallel constructions, which serve for laconic narration; bathos, and pun help the author to create comic and ironical implication. Jane Austen uses such syntactical figures which serve for indirect description of the characters for example repetition, anadiplosis, anaphora, represented speech, rhetorical questions, interrogative and exclamatory sentences.

В истории английской литературы Джейн Остен (Jane Austen, 1775–1817) принадлежит особое место. Творчество писательницы приходится на конец XVIII – начало XIX века, период господства готического романа и романтической поэзии. Однако Дж. Остен продолжала развивать в своем творчестве реалистические традиции английского просветительского романа.

Самым совершенным из всего созданного Дж. Остен многими считается роман «Гордость и предубеждение» (*Pride and Prejudice*, 1796–1778; опубликован в 1813), именно «в нем нашли ярчайшее выражение многие особенности ее мастерства» [8]. Однако не меньший интерес представляет первый роман Дж. Остен «Нортенгерское аббатство» (*Northanger Abbey*), задуманный и начатый в 1794 году, но увидевший свет уже после смерти писательницы, в 1818 году.

Все романы Дж. Остен притягивают и восхищают читателя не только своим сюжетом, но и неповторимым языком, тонкой иронией, легким афористическим стилем. Тем не менее, стилиевые приемы, благодаря которым рождается неповторимость ее романов, их лаконизм и иронический подтекст, основательно не изучены. Некоторые общие выводы о

языке романов Дж. Остен содержатся в монографиях и статьях М. Кеннеди (M. Kennedy [3]), М. Лескеллс (M. Lescelles [4]), Н. Шерри (N. Sherry [5]), Н.М. Демуровой [8]. Детально исследован такой прием, как несобственно-прямая речь, способ косвенного раскрытия образа, психологии героя [6; 7]; в самых общих чертах отмечается индивидуализация языка персонажей [7]. Однако не только и не столько эти стилевые приемы рожают восхищение романами Дж. Остен (хотя значение их для раскрытия образа, характеристики героя огромно), сколько строение фраз, конструкций, использование особых приемов, с помощью которых создается комический и иронический эффект. Поэтому видится необходимым проанализировать основные стилевые приемы (синтаксические фигуры), которыми пользуется Дж. Остен на примере романов «Гордость и предубеждение» и «Нортенгерское аббатство».

Основными синтаксическими приемами в романах Дж. Остен являются перечисление, параллельные конструкции, характерные, прежде всего, для авторской речи, а также стилистическая инверсия, благодаря которой писательница акцентирует определенные слова, фразы, придавая им дополнительные коннотационные значения.

Большое место в романах Дж. Остен принадлежит такому приему, как параллелизм. Параллельная конструкция нескольких предложений, но чаще всего – придаточных частей одного предложения, позволяет Дж. Остен, объединить в одну яркую, изящную фразу сразу несколько самостоятельных явлений, будь то чувства, мысли, события, характеристики героев или какая-либо другая информация. Причем эта информация может быть либо разноплановой, т.е. контрастировать друг с другом, либо одноплановой, т.е. своего рода вариации на ту же тему. Благодаря тому, что эти явления, чувства, события объединяются в одну параллельную конструкцию, они усиливают значения друг друга либо за счет тождества, либо за счет контраста, удачно оттеняя друг друга.

В подтверждение сказанного приведем несколько примеров параллельных конструкций из романа Дж. Остен «Нортенгерское аббатство».

«His knowledge and her ignorance of the subject, his rapidity of expression, and her diffidence of herself put that out of her power; she could strike out nothing new in commendation, but she

readily echoed whatever he chose to assert, and it was finally settled between them without any difficulty that his equipage was altogether the most complete of its kind in England, his carriage the neatest, his horse the best goer, and himself the best coachman» [1]¹. Следует отметить здесь также и пример эллиптической конструкции («his carriage the neatest, his horse the best goer, and himself the best coachman»), которая придает динамизм повествованию, разговорный оттенок предложению, отчего текст выглядит менее книжно.

В параллельной конструкции следующего предложения Дж. Остен дает очень лаконичную характеристику Кэтрин: «Little as Catherine was in the habit of judging for herself, and unfixed as were her general notions of what men ought to be, she could not entirely repress a doubt, while she bore with the effusions of his [Thorp – Е.П.] endless conceit, of his being altogether completely agreeable» [1]. В этом же предложении Дж. Остен прибегает к стилистической инверсии, чтобы подчеркнуть присущие образу Кэтрин черты – отсутствие самостоятельных суждений, неясность представлений о мужских совершенствах и в целом о людях.

Как можно заметить из приведенных выше примеров, параллельная конструкция придает прозе Дж. Остен ритм, связанность, цельность, а также особую живость повествованию. В целом, по поводу параллельных конструкций в произведениях Дж. Остен можно отметить, что буквально весь текст романа оформлен в эти конструкции. Это самый типичный, можно сказать – остеновский прием из всех синтаксических приемов писательницы.

Довольно часто Дж. Остен прибегает к перечислению для того, чтобы быстро, сжато, но содержательно изложить некоторый материал, познакомить читателя с определенной информацией.

Дж. Остен, стремившаяся к лаконизму, содержательности, избегавшая каких-либо сравнений, эпитетов, метафор, при обрисовке образа героя часто использует прием перечисления. С помощью перечисления дается характеристика Кэтрин в «Нортенгерском аббатстве»: «her character is meant to be, that her

¹ Здесь и далее цитаты из текста романов будут приводиться по электронному изданию без указания страниц. – Е.П.

heart was affectionate; her disposition cheerful and open, without conceit or affectation of any kind – her manners just removed from the awkwardness and shyness of a girl; her person pleasing, and, when in good looks, pretty – and her mind about as ignorant and uninformed as the female mind at seventeen usually is» [1].

Анализ приема перечисления в романах Дж. Остен позволяет сделать вывод, что писательница использует его в отношении той части информации, которую она избегает описывать, например – детального описания внешности героев, т.к. для Дж. Остен она неважна; характеров, ибо они раскрываются в действиях и речи; интерьеров домов, если они не играют никакой роли в раскрытии характеров, а порой и чувств, поскольку Дж. Остен не выносила излишнего проявления чувств в произведениях.

Отличительной особенностью романов Дж. Остен является абсолютное отсутствие сравнений. Более того, судя по тому, что два случая использования сравнений Дж. Остен вкладывает в уста Изабеллы в романе «Нортенгерское аббатство» [в первом случае Изабелла говорит, что ее щеки покраснеют как розы («my cheeks would have been as red as your roses» [1]), если Кэтрин скажет, что она и ее брат созданы друг для друга; в другом случае она говорит, что ее подруга, мисс Эндрюс, красива как ангел («as beautiful as an angel» [1])], можно сделать вывод, что их отсутствие в романах Дж. Остен является своего рода эстетической программой писательницы.

В романах Дж. Остен используются также стиливые приемы, с помощью которых создается комический эффект, например, спад¹, игра слов.

В «Гордости и предубеждении» спад, как правило, присутствует в речи героев, в частности, в речах мистера и миссис Беннет. Например, в речи мистера Беннета, когда он, вопреки ожиданиям миссис Беннет и характеру разговора, который он заводит с Элизабет, не отчитывает ее за отказ Коллинзу, а говорит: «An unhappy alternative is before you, Elizabeth. From this day you must be a stranger to one of your parents. Your mother will never see you again if you do not marry Mr. Collins, and I will never see you again if you do» [2]. Или,

¹ Bathos – необычный поворот мысли, несоответствующий ожиданиям слушателей или читателя.

например, в речи миссис Беннет, в ее диалоге с миссис Гардинер, когда она делится своими переживаниями и горем по поводу того, что Бингли уехал, а Элизабет отказала Коллинзу: «I do not blame Jane, for Jane would have got Mr. Bingley if she could. But Lizzy! Oh, sister! It is very hard to think that she might have been Mr. Collins's wife by this time, had it not been for her own perverseness...The consequence of it is, that Lady Lucas will have a daughter married before I have, and that the Longbourn estate is just as much entailed as ever... It makes me very nervous and poorly, to be thwarted so in my own family, and to have neighbours who think of themselves before anybody else. However, your coming just at this time is the greatest of comforts, and I am very glad to hear what you tell us, of long sleeves» [2].

Спад в прямой речи мистера и миссис Беннет, помимо создания комического эффекта, раскрывает также отличительные особенности этих характеров: иронический склад ума мистера Беннета и поверхностность чувств миссис Беннет, аффектированность ее натуры.

В «Нортенгерском аббатстве» Дж. Остен использует такой прием, как игра слов; его функции в романе заключаются не только в создании комического эффекта, но и в художественном раскрытии образа, а также в маркировке авторской иронии. Все примеры этого приема содержатся в разговоре Кэтрин, мисс Тилни и Генри Титли.

Характерное для Генри стремление к чистоте языка и грамотному выражению мыслей, а также его остроумие, ироничный склад ума и насмешливость проявляются в его диалоге с Кэтрин о романе «Удольфо». Кэтрин в восторге от этого романа и говорит: «But now really, do not you think *Udolpho* the nicest book in the world?» [1]. На что Генри ей отвечает: «The nicest – by which I suppose you mean the neatest. That must depend upon the binding» [1].

В следующем разговоре, в котором принимают участие Кэтрин, мисс Тилни и Генри, речь идет о том, что в Лондоне «ждут чего-то ужасного».

Кэтрин: «I have heard that something very shocking indeed will soon come out in London».

Мисс Тилни: «Indeed! And of what nature?»

Кэтрин: «That I do not know, nor who is the author. I have only heard that it is to be more horrible than anything we have met with yet...»

Мисс Тилни: «You speak with astonishing composure! But I hope your friend's accounts have been exaggerated; and if such a design is known beforehand, proper measures will undoubtedly be taken by government to prevent its coming to effect».

Генри: «Government, neither desires nor dares to interfere in such matters. There must be murder; and government cares not how much».

Мисс Тилни: «Miss Morland, do not mind what he says; but have the goodness to satisfy me as to this dreadful riot».

Кэтрин: «Riot! What riot?» [1].

Как видно из вышеприведенного диалога, здесь с помощью игры слов автор иронизирует по поводу «готических» романов. Каламбур, придающий сцене комический характер, рождается из того, что Кэтрин и мисс Тилни по-разному понимают природу ужасного: Кэтрин, говоря о том, что в Лондоне ждут чего-то ужасного, имеет в виду появление нового романа ужасов, а мисс Тилни думает, что речь идет о готовящемся восстании, революции и т.п.; а так же из того, что Кэтрин не совсем точно выражает то, что имеет в виду.

Многие синтаксические фигуры в романах Дж. Остен служат для раскрытия внутреннего мира, характера действующих лиц, для передачи их чувств, переживаний, эмоций, психологических состояний, например, такие, как повтор, подхват, анафора и другие.

Дж. Остен использует подхват в диалогах. Назначение этого приема, во-первых – создание комического эффекта, во-вторых – раскрытие характера, внутреннего мира того героя, который подхватывает фразы или слова и, в-третьих – ироническое опровержение предшествующего высказывания.

В «Нортенгерском аббатстве» подхватывает фразы Джон Торп, в его случае подхват помогает Дж. Остен раскрыть образ героя. Объяснить подхваты Торпа можно тем, что он просто не знает, с чего начать, или низким уровнем его речевой культуры, что характеризует героя как невежественного, недалекого человека. Вместе с тем, подхват в его речи создает комический эффект.

В «Гордости и предубеждении» чаще других действующих лиц подхватывает фразы Элизабет, однако она, в отличие от Торпа, прибегает к этому для иронического опровержения высказывания собеседника. Эта особенность также служит приемом косвенной характеристики Элизабет, лишней раз подтверждая иронический склад ее ума.

Для психологического и характерологического раскрытия образа Дж. Остен использует вопросительные и восклицательные предложения. В романе «Гордость и предубеждение» подобными предложениями перенасыщена речь миссис Беннет и Лидии, в «Нортенгеском аббатстве» – речь Изабеллы и Джона Торпа. Причем необходимо заметить, что они вопрошают и восклицают, когда для этого нет никаких оснований.

В речи Элизабет также часто встречаются восклицания, однако они всегда оправданы и передают ее эмоциональное состояние. Примером такого рода может служить речь Элизабет после прочтения ею письма Дарси: «How despicably I have acted! I, who have prided myself on my discernment! I, who have valued myself on my abilities! who have often disdained the generous candour of my sister, and gratified my vanity in useless or blameable mistrust!..» [2]. Этот монолог как нельзя лучше характеризует темперамент Элизабет – она эмоциональна, и если она что-то переживает, то переживает очень сильно и глубоко. Душевное состояние Элизабет передается здесь также через анафорическую конструкцию – I (я) – которая подчеркивает, как героиня к себе строга и требовательна: она винит только себя в совершенной ею ошибке; именно ее тщеславие, как считает Элизабет, стало причиной этой ошибки.

Повторы в произведениях Дж. Остен встречаются нечасто, но если она к ним прибегает (в авторском повествовании), то делается это для того, чтобы заострить внимание на определенных чувствах и мыслях героев, чтобы, не прибегая к детальному их изложению, передать внутреннее состояние героев. Повторы в прямой речи выполняют характерологическую функцию. Примером может служить речь Торпа, когда он пытается объясниться с Кэтрин: «That is kind of you, however – kind and good-natured. I shall not forget it in a hurry. But you have more good nature and all that, than anybody living, I believe. A monstrous deal of good nature, and it is

not only good nature, but you have so much, so much of everything...» [1]. Этот монолог Торпа скорее служит для красноречивой характеристики самого героя, лишней раз подчеркивая его невежество и низкий уровень культуры, чем для выражения его чувств к Кэтрин.

Дж. Остен порой использует риторические вопросы, чтобы наметить, очертить те мысли, которые в данный момент беспокоят героев. Передавая таким образом мысли героев, Дж. Остен как бы приглашает читателя к размышлению над теми же вопросами, которые беспокоят героев.

Необходимо заметить, что в романах Дж. Остен довольно много восклицательных и вопросительных конструкций, которые выполняют самые разные функции; к перечисленным выше можно добавить также то, что в восклицательные предложения иногда оформлены авторские ремарки, иногда они служат своего рода «summary» того, что должны почувствовать герои в определенных ситуациях.

Все это свидетельствует об эмоциональности и экспрессивности прозы Дж. Остен; ее романы, несмотря на отсутствие в них ярких сравнений, определенных синтаксических конструкций, целью которых является придание произведению поэтичности, суггестии, нельзя назвать «сухими», строго рациональными, лишенными каких-либо чувств. Весте с тем все эти примеры показывают, насколько лаконична и сдержанна писательница в выражении этих чувств.

Как можно было заметить из приведенных примеров, для Дж. Остен характерно построение очень длинных, сложных, со множеством придаточных частей, предложений. Однако, несмотря на это, предложения писательницы не тяжеловесны, они читаются на одном дыхании.

В художественной системе Дж. Остен важным приемом является несобственно-прямая речь. Этот прием служит в романах писательницы характерологическим средством, способом раскрытия внутреннего мира героя, его психологического состояния, чувств и мыслей (например, в «Нортенгерском аббатстве» для раскрытия образа Изабеллы, передачи эмоционально-психологического состояния Кэтрин; в «Гордости и предубеждении» – для психологической характеристики Элизабет). Несобственно-прямая речь в

романах Дж. Остен служит также средством передачи развернутого диалога. Примером подобного использования этого приема может служить описание впечатлений Бингли и Дарси от бала в Меритоне.

Каждая фраза Дж. Остен отточена, предложение отшлифовано до блеска, что создает эпиграмматичность стиля. Среди синтаксических фигур, которые использует Дж. Остен, нет ни одной, которая бы придавала ее произведению «красивость», поэтичность. Синтаксические приемы, используемые Дж. Остен, служат для лаконичного изложения материала, описания событий (например, перечисления, параллельные конструкции), а также для создания комического эффекта или иронического подтекста (спад, игра слов). Кроме того, многие из них являются средством косвенной характеристики героев, а также служат для передачи их чувств, переживаний, психологических состояний (например, повтор, подхват, восклицательные, вопросительные предложения, анафора, риторический вопрос, несобственно-прямая речь), т.е. важным инструментом психологического раскрытия образа.

Рассмотрев романы Дж. Остен на уровне синтаксического анализа текста, можно сделать вывод, что для творческой манеры писательницы характерно стремление выразить смысл как можно меньшим количеством слов; как верно замечает Н. Демурова, Дж. Остен «избегает сложных и запутанных конструкций, построение ее фразы лаконично, изящно и недвусмысленно; она очень сдержанна в употреблении всяческих стилистических фигур; не выносит литературных штампов и многозначительностей» [8].

Трудно не согласиться с тем определением, которое дала своим произведениям сама писательница, сравнивавшая их с «небольшими изделиями из слоновой кости, не более двух дюймов в ширину» («little bits – two inches wide – of ivory»).

ИСТОЧНИКИ:

1. Austen J. Northanger Abbey
<http://www.bibliomania.com/0/0/6/10/frameset.html>
2. Austen J. Pride and Prejudice
<http://www.austen.com/pride>
3. Kennedy M. Jane Austen. – London: Barker, 1966. – 110 p.

4. Lescelles M. Jane Austen and Her Art. – London: Oxford University Press, 1963, VIII. – 224 p.
5. Sherry N. Jane Austen. – London: Evans, 1966. – 160 p.
6. Амелина Т.А. Несобственно-прямая речь в романах Джейн Остен // Учен. зап. Латв. ун-та. –Т. 163. – 1972. – С. 3–30.
7. Амелина Т.А. Проблема реализма в творчестве Джейн Остен (метод и стиль): Автореф. дисс... канд. филол. наук. – Ленинград, 1973. – 15 с.
8. Демурова Н.М. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение»
<http://apropospage.com/damzabava/osten/ost2.html>

II

В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ



SEARCHING IDENTITY

«ТЛУМАЧАЛЬНІК НЕМАЧАЎ»: СЭНСАВА-КАМПАЗІЦЫЙНАЯ ЕДНАСЦЬ ЗБОРНІКА ДЖ. ЛАХІРЫ

ГАННА БУТЫРЧЫК

Interpretation, dichotomy of care and neglect, specific of American and Indian communities, complicated matrimonial, cultural and other relationships, balancing between separate characters and episodes, variety of narrative styles, dialog between the individual stories in the volume are revealed in this paper as the crucial to understand "Interpreter of Maladies" by J. Lahiri as a short story cycle.

На скрыжаванні XX і XXI стагоддзяў працэс глабалізацыі суправаджаецца пошукам сучаснымі супольнасцямі (нацыянальнымі, творчымі, гендэрнымі і інш.) сваёй індывідуальнасці і самабытнасці. Дзесяткі навук і навуковых кірункаў, такіх, як культуралогія і сацыялогія, этнічная і кагнітыўная псіхалогія і антрапалогія, выкарыстоўваючы тую ці іншую тэрміналогію, звяртаюцца да вывучэння «нацыянальнага характару», «нацыянальнай ідэнтычнасці», «карціны свету», «ментальнасці». Літаратура праз мастацтва слова па-свойму асэнсоўвае складаныя з'явы сучаснасці, прапануе спецыфічнае бачанне свету і свае шматлікія рэцэпцыі рэчаіснасці. Рэальнасць паўстае як своеасаблівы палімпсест, які бясконца перапісваецца наноў у адпаведнасці са здабыткамі чалавечай цывілізацыі. У мастацкім творы выяўляецца індывідуальнасць аўтара, які ў сваю чаргу з'яўляецца носьбітам нацыянальных ідэй і праз асабісты досвед імкнецца выйсці да катэгорый універсальных.

Пошукі літаратуры Злучаных Штатаў Амерыкі ў гэтым кірунку ўяўляюцца надзвычай плённымі. Калі ў мінулыя стагоддзі трывала трымалася канцэпцыя «плавільнага ціглю» (*melting pot*), пераадолення нацыянальных і рэгіянальных асаблівасцяў у імя стварэння адзінай *амерыканскай* культуры, то зараз спецыфіка літаратуры ЗША бачыцца ў разнастайнасці яе нацыянальных варыянтаў, таму ўсё часцей замест азначэння *літаратура ЗША* выкарыстоўваецца – *літаратуры ЗША*. Нават калі спыняцца на чыста жаночым ракурсе пытання, што

дыктуецца скіраванасцю дадзенага зборніка, то палітра атрымліваецца досыць багатай. У беларускім літаратуразнаўстве, дзякуючы намаганням Ю. В. Стулава і яго вучняў, актыўна даследуецца афра-амерыканская літаратура¹, якая найперш вядомая на постсавецкай прасторы раманам Нобелеўскай лаўрэаткі Т. Морысан «Любая» (T. Morrison, *Beloved*)², а таксама імёнамі Э. Уолкер (A. Walker), П. Маршал (P. Marshall), Г. Нэйлар (G. Naylor), М. Аджэлоў (M. Angelou) і інш. Найцікавейшае поле для вывучэння ўяўляе літаратура карэннага насельніцтва, то бок індзейцаў – Леслі Мармон Сілкі (Leslie Marmon Silko), Скот Мамадэй (Scott Momaday) і інш.; літаратура чыкана – амерыканцаў мексіканскага паходжання: І. Рыёс (Isabella Rios), Э. П. Трэмблі (Estella Portillo Trambley), С. Сіснейрас (Sandra Cisneros), Д. Чавэз (Denise Chavez)³. Імкненне падкрэсліць нацыянальную самабытнасць усё часцей праступае ў канадскай літаратуры, што адлюстравана і ў мастацкіх творах і тэарэтычных працах М. Этвуд⁴. Асобае месца ў гэтым шэрагу займаюць пісьменніцы азіяцкага паходжання. Так, кітаянка Эмі Тан (*Amy Tan*) у сваёй кнізе «Клуб шчасліўчыка Джой» (*The Joy Luck Club*, 1989) апісвае барацьбу сваіх бацькоў за месца пад сонцам у Каліфорніі⁵. Джампа Лахіры (*Jhumpa Lahiri*, нар. 1967) прадстаўляе маладое пакаленне амерыканцаў індыйскага паходжання. Нарадзілася пісьменніца ў Лондане, дзіцячыя і юнацкія гады яе прайшлі на Род-Айландзе. У Бостанскім універсітэце Дж. Лахіры атрымала магістарскія ступені па мастацкаму пісьму і параўнальнаму літаратуразнаўству, а таксама доктарскую ступень па культуры Рэнесансу. Выкладала мастацкае пісьмо ў Бостанскім

¹ У Мінскім дзяржаўным лінгвістычным універсітэце падрыхтавана да абароны дысертацыя Н. Жлобы, прысвечаная творчасці Г. Нэйлар.

² Рускі пераклад І. Таговай «Возлюбленная», гл. часопіс «Иностранная литература» 1994, №12.

³ Падрабязна творы гэтых і іншых пісьменніц чыкана разгледжаны: Eysturoy, Annie O. *Dughters of Self-creation: the Contemporary Chicana Novel*, 1996. Annie Museum of New Mexico Press, 172 p, ISBN: 0-8263-1708-1, альбо Rebolledo, Tey Diana. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*, 1995. University of Arizona Press, 250 p. ISBN: 0-8165-1520-4.

⁴ У першую чаргу маецца на ўвазе работа «Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature».

⁵ Апошні раман пісьменніцы выйшаў сёлета – *Saving Fish from Drowning*.

універсітэце і Род-Айландскай школе дызайна. Візітоўкай пісьменніцы стаў зборнік апавяданняў «Тлумачальнік немачаў» (*Interpreter of Maladies*)¹, за які Дж. Лахіры атрымала ў 2000 годзе Пуліцэраўскую прэмію і шэраг іншых прэстыжных узнагарод². Сёння Дж. Лахіры вядома таксама сваім раманам *Namesake* (2003).

Мэтай дадзенага даследавання ёсць выяўленне сэнсава-кампазіцыйнага адзінства зборніка «Тлумачальнік немачаў», які складаецца з дзевяці, на першы погляд, не звязаных паміж сабой твораў. Цыклам звычайна прынята называць групу апавяданняў, аб'яднаных адным героем ці месцам дзеяння. Пераклад, інтэрпрэтацыя – тэма, якая адлюстравана і ў назве зборніка, і ў яго магістральным апавяданні, ёсць ключавой для Дж. Лахіры. Дзеля таго, каб узнікла камунікацыя, каб бакі паразумеліся, неабходна правільна *растлумачыць, інтэрпрэтаваць* пазіцыі кожнага. Героі апавяданняў Дж. Лахіры, як праівлі, індыйцы, альбо іх родзічы, суседзі, знаёмыя, каханкі. Толькі ў двух апавяданнях («Сэксі» і «У місіс Сэнс») пратаганісты не індыйцы, але яны звязаныя з індыйскімі сем'ямі. Дзеянне адбываецца альбо ў Злучаных Штатах Амерыкі, альбо ў Індыі. Такім чынам, у цэнтры ўвагі знаходзіцца пытанне ўзаемадачынненняў, дыялога дзвюх культур, амерыканскай і індыйскай.

Пісьменніца дае шэраг рэпрэзентацый рэчаіснасці, замест адной, якая звычайна прапануецца ў рамане ці асобна ўзятым апавяданні, пастаянна мяняе апавядальнікаў, што дазваляе дасягнуць поліфанічнасці гучання зборніка. Такім чынам пераадольваецца дыктат аўтара-апавядальніка і падаецца карціна жыцця ў зменлівых суб'ектыўных праламленнях герояў. Падобны падыход спрыяе шматграннаму паказу чалавечай супольнасці. Больш пільнае прачытанне дазваляе выявіць матывы, якія лучаць усе творы. Яны змяшчаюць у сабе

¹ Рускамоўнаму чытачу вядомыя два апавяданні з гэтага выдання ў перакладзе М. Салганік. Гл. часопіс «Иностранная литература» (2003, №1), альбо адпаведны інтэрнэт-сайт гэтага выдання: magazines.russ.ru/inostran/2003/1/lahir.html

² *The Transatlantic Review Award from the Henfield Foundation, The Louisiana Review Award for Short Fiction, the O. Henry Award for Best American Short Stories, the PEN/Hemingway Award, The New Yorker Debut of the Year Award and The American Academy of Arts and Letters Award.*

найперш праблему чалавечых стасункаў, перашкодаў у адносінах паміж закаханымі, бацькамі і дзецьмі, дыхатамію далучанасці і абьякавасці, клопату і грэбавання. Б. і А. Чакрабарці ў якасці скразной тэмы разглядаюць «пачуццё далучанасці да пэўнага месца і культуры і ўсё ж такі ў той самы час існаванне ў якасці аўтсайдэра ў дачыненні да іншых істотаў» [1, с. 24-25]. А. Д'юбі акцэнтуюе ўвагу на імігранцкім досведзе герояў [2, с. 25]. Для таго, каб уявіць сабе разглядаемы тэкст як сістэмнае адзінства, трэба выявіць тыя заканамернасці, паводле якіх нітуюцца яго асобныя элементы.

Першае апавяданне «Часовая справа» (*A Temporary Matter*¹) засяроджвае ўвагу на праблеме сямейнай адчужанасці, якая ўсё больш захоплівала Шукумара і Шобу. Апавяданне адкрываецца сцэнай вяртання дамоў Шобы, якая неахайна скідвае ў вітальні запlechнік і абутак, «падобна да таго кшталту жанчын, якому, яна спадзявалася, ніколі не будзе належыць» [3, с. 1]². Чытач неўзабаве ўсведамляе, што з жанчынай адбыліся драматычныя змены, якія зрабілі яе абьякавай да жыцця. Шоба паўстае вачыма яе мужа, чыё існаванне таксама пазначана знакам грэбавання ўсім: нягледзячы на вечар, ён яшчэ не чысціў зубы, увесь дзень правёў у ложку і нават не выходзіў з дому. Пісьменніца падае шматлікія дэталі, якія сведчаць пра паступовы заняпад шлюбу. Напрыклад, яна апісвае, як Шукумар спрабуе запаліць свечкі, паставіўшы іх у гаршок з кветкамі: «Нягледзячы на тое, што парасткі ўздымаліся на некалькі дзюймаў над глебай, яна была такой сухой, што ён мусіў перш паліць яе, каб роўна паставіць свечкі» (10). Стасункі Шукумара і Шобы таксама нагадваюць кветку, пазбаўленую дагляду і клопату. Пасля таго, як іх дзіця нарадзілася мёртвым, кожны жыве сваім асабістым жыццём, кожны паасобку перажывае гора, не маючы сілы і жадання для падтрымкі іншага. Змены ў бязрадаснае жыццё маладой пары прыносяць вымушаная пачынка электрычнасці. На працягу пяці дзён Шукумар і Шоба выцягнутыя са звычайнага ладу жыцця: «Нешта адбылося, калі дом апанаваў змрок. Яны зноў здолелі

¹ Звернем увагу на тое, што арыгінальная назва змяшчае больш сэнсавых адценняў: гэта і часовае пытанне, часовая тэма для дыскусій, прадмет для абмеркавання, але таксама і часовая нязручнасць.

² Пераклад тут і далей наш – Г. Б. Далей у круглых дужках пазначаецца толькі старонка паводле пазначанага выдання.

размаўляць адно з адным» (19). Шукумар, які працуе дома над дысэртацыяй, старанна гатуе экзатычныя стравы і рамантычна сервіруе стол. Добра прыгатаваная ежа выступае сродкам паяднання, своеасаблівым сімвалам прымірэння паміж Шобай і Шукумарам. Вячэры суправаджаюцца шчырымі размовамі і прызнаннямі – такімі неабходнымі, каб пераадолець бар’ер, які ўзнік паміж мужам і жонкай. Варта адзначыць, што ўжо ў першым апавяданні апісанне ежы, яе прыгатавання займае значнае месца. Нацыянальная кухня з’яўляецца неад’емнай часткай культуры: беларускія дранікі, іспанская паэлья, італьянская паста, японскія сушы, габрэйская маца. Спосабы прыгатавання і спажывання ежы вызначаюць не толькі асабістыя густы, але акрэсліваюць нацыянальную і нярэдка сацыяльную прыналежнасць. Паколькі ежа падтрымлівае чалавечае жыццё, яна, як элемент культуры, часта захоўваецца нават тады, калі сціраюцца лінгвістычныя бар’еры, засвойваюцца паводзінныя мадэлі іншай нацыі. Для імігрантаў ежа застаецца істотнай часткай нацыянальнай ідэнтэ і сродкам лучэння прадстаўнікоў адной нацыі, сям’і. Ведычная кухня – сапраўднае мастацтва і філасофія жыцця, што патрабуе пэўнай спрактыкаванасці. У зборніку ежа выступае ў якасці выразнай метафары. Гэтая тэма настолькі актуальная ў Дж. Лахіры, што ёй прысвечанае асобнае даследаванне Ашы Чобі «Метафара ежы»¹.

Аўтарская згадка пра шчаслівыя дні Шукумара і Шобы ўключае падрабязнае апісанне ежы: «Кладоўка заўжды была забітая дадатковымі бутэлькамі аліўкавага ці кукурузнага алею, у залежнасці ад таго, звярталіся яны да італьянскай ці індыйскай кухні. Там былі незлічоныя пакункі макаронных вырабаў усемагчымых памераў і колераў, мяшэчкі з рысам басмані, ладныя кавалкі ягняціны ці казляціны з мусульманскай мясной у Нэймаркеце, разрэзаныя і замарожаныя ў бясконцых пластыкавых пакетах» (6). Адмова Шобы гатаваць мужу розныя прысмакі ёсць сведчаннем яе абыякавасці і адчужанасці. Адметна, што калі паведамляюць пра датэрміновае заканчэнне рамонтных работ, адчай, які ахоплівае Шукумара, знітаваны з

¹ Падрабязней гл.: Choubey, Asha. Food Metaphor in Jhampa Lahiri’s Interpret of Maladies. The Literature & Culture of the Indian Subcontinent (South Asia) in the Postcolonial Web. 2001, – <http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/india/literature/choubey>

ежай: «Ён быў расчараваны. Ён збіраўся прыгатаваць крэветкі для Шобы, але калі ён дабраўся да крамы, гатаваць расхацелася» (20). Вярнуўшыся з працы, Шоба аб'яўляе, што яна вырашыла жыць асобна. І тады Шукумар прызнаецца жонцы ў тым, што ён бачыў іх памёрлае дзіця. Яго прызнанне дае надзею на канчатковае прымірэнне. Дж. Лахіры заканчвае апавяданне наступнымі радкамі: «На дварэ вечар быў яшчэ цёплым, і Брэдфарды шпацыравалі, узяўшыся за рукі. Пакуль ён назіраў за імі, пакой напоўніўся змрокам, ён павярнуўся. Шоба выключыла святло. Яна вярнулася да стала і села, праз некаторы час Шукумар далучыўся да яе. Яны плакалі разам над тым, пра што зараз ведалі» (22).

Другое апавяданне «Калі містэр Пірзада прыходзіў вячэраць» (*When Mr. Pirzada Came to Dine*) развівае тэму нацыянальнай гісторыі. У пачатку апавядання дакладна пазначаецца час – 1971 год, калі вырашаўся гістарычны лёс Дакара, які тады быў часткай Пакістана і змагаўся за аўтаномію. Містэр Пірзада, пакістанец паводле паходжання, таксама згадвае часы Падзелу (*Partition*) індусаў і мусульман. Гаворка ідзе пра 1947 год, калі ў выніку адмовы Вялікай Брытаніі ад сваіх правоў на Індыю былі адначасова створаны дзяржавы Індыя і Пакістан. Апошні віцэ-кароль Індыі Маўнтбатэн прыняў рашэнне пра Падзел дагэтуль адзінай краіны на дзве часткі – індуйскую і мусульманскую. Падзел адбываўся паводле простага прынцыпа: правінцыі з пераважна мусульманскім насельніцтвам адыходзілі да Пакістана, з індуйскім, адпаведна, да Індыі. Містэр Пірзада і бацька Ліліі – абодва з Бенгаліі, але з розных яе частак. З 1947 па 1971 год Усходняя Бенгалія ўваходзіла ў склад Пакістана. 26 сакавіка 1971 года была абвешчана яе незалежнасць і створана дзяржава Бангладэш са сталіцай ў Дакары. Менавіта за гэтымі падзеямі сочаць героі апавядання. І тут відавочна рознае ўспрыняцце гісторыі рознымі пакаленнямі. Родзічы Ліліі гісторыяй лічаць гісторыю Індыі, азіяцкага кантынента найперш. Бацька дзівіцца, што яго дачка паняцця не мае пра Падзел. Лілія ж у школе, зразумела, вывучае гісторыю Злучаных Штатаў. Паказальны ў гэтых адносінах наступны эпізод. Лілія і яе сяброўка Дора павінны падрыхтаваць даклад, прысвечаны амерыканскай рэвалюцыі. Але назіраючы за тым, як пільна містэр Пірзада і яе сям'я сочаць за падзеямі ў Дакары, дзяўчынка адчувае сваю

далучанасць не толькі да радзімы, але і да ўсяго таго, што з ёй звязана. Таму Пакістан у дадзеную хвіліну яе цікавіць значна больш, чым амерыканскае мінулае:

«Мы хутка адшукалі іх (кнігі – Г. Б.), і селі за нізкі круглы столік рабіць нататкі. Але я не магла засяродзіцца. Я вярнулася да светлых драўляных палічак, да секцыі, дзе заўважыла надпіс “Азія”. Я бачыла кнігі пра Кітай, Індыю, Інданэзію, Карэю. Урэшце, я знайшла кнігу з назвай “Пакістан: краіна і яе народ”. Я села на лаўку і адкрыла кнігу... Я пачала гартаць старонкі з фатакарткамі рэчак і рысавых палёў і людзей у вайскавай форме. Там быў раздзел пра Дакар, і я пачала чытаць пра колькасць асадкаў і вытворчасць джуту. Я вывучала карту насельніцтва, калі ў праходзе з’явілася Дора:

– Што ты тут робіш? Місіс Кеньян у бібліятэцы. Яна прыйшла праверыць, як мы займаемся.

Я захлопнула кнігу, занадта гучна. З’явілася місіс Кеньян, водар яе парфумы напоўніў вузкі праход... Яна паглядзела на вокладку, пасля на мяне.

– Гэта кніга – частка твайго дакладу?

– Не, місіс Кеньян.

– Тады не бачу сэнсу звяртацца да яе... » (17).

Лілія існуе ў дзвюх культурна-гістарычных прасторах: Індыі і шырэй – Азіі і Амерыкі. Жыццё ў новай краіне вымагае веданне яе гісторыі. Генетычная памяць патрабуе ведання мінулага сваіх індыйскіх продкаў. І патрэба ў такіх ведах узнікае па-за неабходнасцю здаваць экзамены ці рабіць даклады, гэта ўнутраны імпульс.

Наступная тэма, якая досыць яскрава акрэсліваецца ў гэтым апавяданні, – нацыянальная ідэнтычнасць. Сярод традыцый, якія лучаць містэра Пірзаду з сям’ёй індыйскай дзяўчынкі Ліліі, ад імя якой вядзецца апавед, згадваюцца агульнасць мовы, манер і асаблівасцяў нацыянальнай кухні: «Містэр Пірзада і мае бацькі гаварылі на адной мове, смяліся з адных жартаў, у большай ці меншай ступені выглядалі падобна. Яны елі марынаваныя манга, кожны вечар елі рукамі рыс. Так, як і мае бацькі, містэр Пірзада здымаў свае чаравікі перш, чым увайсці ў пакой, жаваў семя кропу для стрававання, не піў алкаголю, на дысерт макаў востры бісквіт ў кубачкі з гарбатай» (25). Апісанне нацыянальнай кухні, як бачым, і ў гэтым апавяданні адыгрывае значную ролю. Кебаб з перакручанага

мяса з карыандрам і чатні, земляныя арэхі, чачавіцы са смажанай цыбуляй, зялёная фасоля з какосам, рыба, прыгатаваная з разынкамі ў ёгуртавым соусе, – далёка не поўны спіс страваў, якія падаюцца ў апавяданні.

Згадваючы, як містэр Пірзада і бацькі пільна сачылі за навінамі з Дакару, Лілія заўважае: «Найбольш з таго часу я памятаю, што гэтыя трое ў той час існавалі, нібы адна істота: у іх была агульная ежа, агульнае цела, агульнае маўчанне і агульны страх» (41). Паволе іроніі жыцця гэтая агульнасць праявілася менавіта тады, калі Індыя распачала вайну супраць Пакістана. І разам з тым, Лілія спрабуе адшукаць адрозненне паміж містэрам Пірзада і бацькамі: «Зараз, калі я даведалася, што містэр Пірзада не індус, я пачала шчыльна вывучаць, што яго ўсё ж такі робіць іншым» (31). Дзяўчынка прыходзіць да высновы, што найперш гэта яго кішэнны гадзіннік, які містэр Пірзада заўжды акуратна клаў на кававы столік, – гадзіннік, які ў адрозненні ад наручнага, паказваў дакарскі час і быў своеасаблівым сімвалам далучанасці да пакістанскай сям’і.

Нацыянальная ідэнтычнасць, нацыянальная гісторыя, пачуццё далучанасці да свайго на-роду, як да ўласнай сям’і, такім чынам, ключавыя тэмы гэтага апавядання.

Зборнік атрымаў назву паводле трэцяга свайго апавядання «Тлумачальнік немачаў» (*Interpreter of Maladies*). Дзеянне адбываецца ў Індыі, куды сям’я Дас, эмігрантаў у другім пакаленні, разам з дзецьмі прыязджае наведаць родзічаў і пазнаёміцца з культурай сваёй прабацькаўшчыны. Іх экскурсаводам становіцца містэр Капасі, які калісьці цікавіўся многімі еўрапейскімі мовамі, але зараз адвольна гаворыць толькі па-англійску. Добра ведаючы мясцовыя дыялекты, па буднях ён працуе перакладчыкам у доктара: тлумачыць скаргі хворых. Даведаўшыся пра асноўны занятак экскурсавода, місіс Дас адкрывае містэру Капасі сямейную таямніцу, спадзеючыся, што той здолее зразумець, выратаваць ад пачуцця віны і дапаможа пераадолець сямейную адчужанасць. Містэр Капасі і сам заўважае, што адзін з хлопчыкаў крыху святлейшы за астатніх дзяцей. Але ён толькі перакладчык, тлумачальнік хваробаў, ён перадае чужыя скаргі, але не адчувае бездані, якая падчас працягае паміж людзьмі. Ён не ведае, як пераадолець пачуццё адчужанасці нават з уласнай жонкай, якая «так мала шануе яго працу перакладчыка... Калі толькі яна згадвала яго

пасаду, то называла мужа “асістэнтам доктара”, нібыта працэс інтэрпрэтацыі падобны да нечага кшталту вымярэння тэмпературы ці замены судна» (53). І вось місіс Дас, якая так шчыра зацікавілася яго здольнасцю тлумачыць немачы, знаходзіць ягоную працу інтэлектуальнай і нават «рамантычнай», падкрэслівае, што падобная праца «вялікая адказнасць» у той час, як сам містэр Капасі разглядае яе як заняпад сваёй лінгвістычнай кар’еры і лічыць «справай няўдзячнай». Герой пачынае марыць пра рамантычныя адносіны з місіс Дас, пра тое, што будзе ліставацца з ёй. У яго ўзнікае надзея, што ўрэшце даўня мара «of serving as an interpreter between nations» (служыць перакладчыкам паміж нацыямі) (59) будзе ажыццёўлена. Ён адшуквае шмат агульнага ў сваім шлюбе і сямейным жыцці місіс Дас: «Ён разважаў, а што калі і містэр і місіс Дас былі няўдалай парай – як і яны з жонкай. Магчыма, і ў іх таксама было мала агульнага, акрамя трох дзяцей і дзесятка гадоў, пражытых разам. Прыкметы таму, якія ён добра ведаў па ўласным шлюбе, былі тут – спрэчкі, абьяквасць, працяглае маўчанне» (53). Напоўненая нягодамі, няспраўджанымі надзеямі, смерцю сына рэальнасць змяняецца светам летуценняў, такой прывабнай перспектывай нармальных чалавечых адносінаў. Але ўжо тое, як героі абменьваюцца кантактнай інфармацыяй, ярка адлюстроўвае іх розныя падыходы да жыцця і робіць іх разыход відавочным задоўга да фінальнага сказа апавядання. Місіс Дас падала «кавалак паперы, які яна паспешліва адарвала ад старонкі свайго кіначасопісу», на якім ён напісаў свой «адрас акуратнымі зразумелымі літарамі» (літаральна: *in clear careful letters* (55), пасля яна кінула паперку ў гармідар (jumble) сваёй торбы.

Адсутнасць адчування далучанасці да чаго-небудзь – супольнасці, краіны, сям’і, іншага чалавека; немагчымасць растлумачыць чужыя беды і немачы – магістральная тэма зборніка. Заўважым, што ў англійскай мове слова *malady* азначае не толькі хваробу, немач цела, але і духу, свядомасці. І ўжо не містэр Капасі выступае тлумачальнікам немачаў, але сама Джампа Лахіры стварае пярэстую палітру чалавечых нягод, шматлікіх спробаў і немагчымасці дасягнуць душэўнай раўнавагі, такіх рэдкіх выпадкаў ўзаемаразумення і сямейнай гармоніі. Інтэрпрэтацыя чужых думак, спадзяванняў, мараў – праблема, з якой у той ці іншай ступені сутыкаюцца практычна

ўсе персанажы зборніка. Інтэрпрэтацыя гэтая, на жаль, так рэдка бывае ўдалай. Нават той, каго называюць *тлумачальнікам немачаў*, нікавее перад неабходнасцю тлумачыць чалавечыя ўчынкі, якія нясуць такія жахлівыя пакуты сумлення:

«– Я прашу прабачэння, місіс Дас, але чаму вы паведамілі мне гэта? – спытаў містэр Капасі, калі яна ўрэшце спынілася і зноў павярнулася да яго тварам.

– Богам малю, не называйце мяне місіс Дас. Мне дваццаць восем год. У Вас, пэўна, дзеці майго ўзросту.

– Не зусім. – Містэра Капасі ўсхвалявала, што яна далучае яго да катэгорыі бацькоў. Пачуццё да яе, якое змушала яго глядзецца ў люстэрка задняга віду, пакуль яны ехалі, спакваля расейвалася.

– Я сказала Вам, маючы на ўвазе Ваш талент, – не закрываючы, яна кінула пакунак з рысам ў торбу.

– Я Вас не разумею.

– Хіба гэта не відавочна? Я восем год нікому не магла выказацца, ні сябрам, і ўжо, пэўна, не Раджу. Ён нават не дапускае такога. Думае, што я па-ранейшаму яго кахаю. І Вам няма чаго мне сказаць?

– Пра што?

– Пра тое, што я Вам толькі што паведаміла. Пра маю таямніцу, і пра тое, які цяжар гэта для мяне. Мне цяжка глядзець на дзяцей, на Раджа, заўжды цяжка. І ў мяне жахлівыя намеры, містэр Капасі, выкідваць рэчы прэч. Аднойчы я прагнула выкінуць у акно усё, што маю – тэлевізар, дзяцей, усё. Вы не думаеце, што гэта нездарова?

Ён маўчаў.

– Містэр Капасі, няўжо вам няма чаго сказаць? Я думала, гэта Вашая праца.

– Мая праца турыстаў вазіць, місіс Дас.

– Ды не гэтая! Я пра Вашую іншую працу. У якасці тлумача, перакладчыка.

– Але паміж намі няма моўнай перашкоды, што ж мне перакладаць?

– Я не пра гэта. Інакш я б не сказала Вам. Няўжо Вы не разумееце, што для мяне значыць гэтая споведзь?

– І што яна значыць?

– Гэта значыць, што я стамілася ад гэтага заўсёднага цяжару. Восем год, містэр Капасі, восем год няспыннага болю. Я

спадзявалася, што Вы дапаможаце мне, дасцё парад, адшукаеце нейкі сродак...

Ён глядзеў на яе: жанчына ў клетчатай спадніцы і блузцы з трускалкай, ёй яшчэ няма трыццаці, яна не кахае мужа, не любіць дзяцей, нават жыццё і тое не любіць. Яе прызнанне прыгнятала яго... Містэр Капасі адчуваў сябе абражаным: чаму гэта місіс Дас вырашыла змусіць яго тлумачыць яе трывіяльны маленькі сакрэт? Яна такая непадобная да пацыентаў у кабінёце доктара, у тых вочы напоўнены адчаем, бо яны не могуць нармальна спаць, ці дыхаць, ці мачыцца, і да ўсяго, не могуць словамі растлумачыць пакуты свае. І ўсё ж такі містэр Капасі мусіць хоць нечым дапамагчы місіс Дас. Мажліва, трэба параіць ёй прызнацца ва ўсім мужу, патлумачыць, што сумленнасць – лепшая стратэгія. Сумленнае прызнанне, бяспрэчна, зменшыць яе пакуты. Можна нават прапанаваць быць пасярэднікам пры размове. Ён вырашыў, што пачаць трэба з найбольш відавочнага, каб пасля адразу перайсці да сутнасці справы, і таму ён спытаў:

– Вам сапраўды балюча, місіс Дас, ці вы пакутуеце ад пачуцця віны?

Яна павярнулася да яго, акінула злым позіркам. Перапэцканыя гарчычным маслам ружаватыя вусны прыадкрыліся, быццам яна хацела штосьці сказаць, але тут яе вочы напоўніліся ўсведамленне нечага. Яна спынілася. Ён быў расціснуты, ён разумеў, што зараз не заслугоўвае нават абразы. Яна расчыніла дзверы машыны і хутка рушыла па сцяжынцы» (65-66).

Сям'я Дас у Індыі толькі турысты. Яны не адчуваюць сябе часткай гэтай зямлі. Яны «інтэрпрэтуюць» краіну на свой амерыканскі лад, сыходзячы з пазіцыі амерыканскай культуры, карыстаючыся выдадзеным у ЗША даведнікам з надпісам «Індыя». Дас успрымае навакольную рэчаіснасць праз шкло свайго фотаапарата, асабліва не адчуваючы далучанасці да таго, што ён бачыць. Камера – гэта атрыбут турыста, яна падкрэслівае дыстанцыю паміж фатографам і прадметам. Нават здарожаны чалавек у цюрбане для містэра Даса не больш як экзотыка: «...містэр Дас сфатаграфавалі босага чалавека, галава якога была абкручана брудным цюрбанам. Чалавек сядзеў на вярку фурманкі, заваленай мяхамі зерня. Пара валюў цягнула фурманку. І чалавек і валы былі знядужаныя. На заднім

сядзенні місіс Дас праз іншае шкло ўзіралася на неба, па якім праплывалі празрыстыя аблогі, абганяючы адно аднаго» (49-50). Патрапіўшы ў Хорам Сонца, містэр Дас чытае, што азначае калясніца: «цыкл стварэння, захавання і дасягнення рэалізацыі, асэнсавання» (57). Дасягнуць Рэалізацыі, асэнсаваць сітуацыю ён не здольны. Ён адрынута ад зямлі і мовы бацькоў, ад таго, што сапраўды адбываецца з яго сям'ёй. Ён іншаземец, ён чужаніца. Гэта падкрэсліваецца адрозненнем ў адзенні, манерах: «Калі ён назваў сябе, містэр Капасі склаў далоні ў прывітанні, але містэр Дас паціснуў рукі, як амерыканец, так дужа, што гэты поціск аддаўся ў локці містэра Капасі» (44). Нават калі містэр Дас і містэр Капасі гавораць па-англійску, адценні, якія яны ўкладаюць у словы, у іх розныя. Рэакцыя містэра Даса на тыя скарбы, якія ён бачыць ў Хораме Сонца, змяшчаецца ў кароткім слове "neat", якое мае шэраг значэнняў: адмысловы; вытанчаны; яркі; па-мастацку, добра зроблены; прыдатны; тое, што трэба; акуратны і інш.: «Містэр Капасі не быў упэўнены дакладна, што азначае гэтае слова, але ў яго было адчуванне, што гэта быў прыдатны адказ» (59). Зборнік Дж. Лахіры – не толькі імкненне растлумачыць складаныя стасункі паміж людзьмі, але і спроба паказаць узаемадзеянне розных культур. Такім чынам, праблема інтэрпрэтацыі, перакладу знаходзіць яшчэ адно сваё адлюстраванне: пераклад не толькі з мовы на мову, але з культуры на культуру.

Асноўная ідэя апавядання «У місіс Сэнс» (*Mrs. Sen's*) – паказаць наколькі рознае ўспрыняцце супольнасці і прыватнага жыцця ў індыйскім і амерыканскім грамадстве. Дзеянне адбываецца ў Злучаных Штатах. Місіс Сэнс – жонка прафесара матэматыкі – не можа прыняць ладу жыцця яе новай бацькаўшчыны. Яна сумуе па сям'і ў Калькуце, па суседзях і адчуванню супольнасці, вялікай сям'і, якое напрэч адсутнічае ў амерыканскай культуры. Яе адзіная кампанія – дванаццацігадовы хлопчык Эліят, ад імя якога вядзецца апавед. Паколькі місіс Сэнс толькі вучыцца вадзіць машыну, свае абавязкі гувернанткі яна выконвае на даму. Пасля школы да прыезду маці Эліят праводзіць у місіс Сэнс. Практычна кожны дзень місіс Сэнс гатуе нешта смачнае, каб пачаставаць Эліята і яго маці. Штодзённы, шматгадзінны рытуал прыгатавання рыбы нітуе індыйскую жанчыну з бацькаўшчынай, прычым для гатавання яна выбірае толькі свежую рыбу, за якой спецыяльна

ездзіць у краму. Паездка ў грамадскім транспарце яшчэ раз падкрэслівае адчужанасць місіс Сэнс ад новай грамады. У аўтобусе знаходзіцца толькі некалькі пасажыраў. Немаладая жанчына звяртае ўвагу на пакунак з рыбай, ад якога цягнецца невялікі крывавы цурок: «Кіровец павярнуў галаву і зірнуў на місіс Сэнс:

– Што ў пакунку?

Місіс Сэнс спужана ўзняла вочы.

– Гаворыце па-англійску? – Аўтобус зноў пачаў рухацца, і кіровец зараз глядзеў на місіс Сэнс і Эліята праз люстра задняга віду.

– Так, гавару.

– Тады, што ў пакунку?

– Рыба, – адказала місіс Сэнс.

– Падобна да таго, што яе пах турбуе іншых пасажыраў. Дзетка, можа б ты расчыніў вакно ці што?» (132-133).

Амерыканская мадэль паводзінаў, як гэта адлюстравана ў Дж. Лахіры, азначае паглыбленасць у свой індывідуальны свет, водары, гукі, эмоцыі якога не судакранаюцца з жыццём іншых людзей. Місіс Сэнс не прымае такой сітуацыі. Яна згадвае часы перад вяселлем у Індыі, калі жанчыны з усёй акругі збіраліся гатаваць святочныя стравы: «Было немагчыма заснуць тымі вечарамі, слухаючы іх балбатню» (115). Людзі ў Амерыцы падаюцца місіс Сэн настолькі паглыбленымі ў свае клопаты, што яна пытаецца Эліята: «Калі я раптам зараз пачну крычаць на поўную моц, хто-небудзь прыйдзе?... “Магчыма... Яны могуць патэлефанаваць вам.. Але яны могуць паскарсдзіцца, што вы занадта шуміце”» (116-117). Вучачыся вадзіць машыну, місіс Сэнс адзначае: «Усе гэтыя людзі занадта паглыбленыя ў свой свет» (літаральна: *Everyone, these people, too much in their world*) (121). Досвед адчування сябе чужаніцай, іншаземцам, туга па бацькаўшчыне, ізаляванасць ад свету, у якім жывеш, – гэта пачуцці, якія перажываюць усе героі зборніка.

Дж. Лахіры дае варыянты тыпова індыйскай супольнасці ў двух апавяданнях: «Сапраўдны парцье» (*A Real Durwan*) і «Лекі для Бібі Халдар» (*The Treatment of Bibi Halдар*), у якіх магістральнай па-ранейшаму застаецца дыхатамія няўважлівасці і клопату. Апавяданні адрозніваюцца не толькі тым, што дзеянне іх адбываецца ў Індыі. Мяняецца манера апавяду. Дж Лахіры не выкарыстоўвае традыцыйны для іншых

апавяданняў аповед ад трэцяй альбо першай асобы, што дазваляла перадаць унутраны свет герояў, паказаць іх нявыказаныя думкі і спадзяванні. Патаемныя жаданні, думкі Буры Ма і Бібі Халбар застаюцца схаванымі ад чытача, што з аднаго боку, надае алегарычнае гучанне вобразам, а з другога, павялічвае ролю супольнасці ў творах.

Буры Ма – бежанка, якая ў выніку Падзелу страціла сям’ю і зараз жыве на лесвіцы ў адным з будынкаў у Калькуце. Калі чытач упершыню сустракаецца з ёй, гераіня занятая пошукам кузурак у сваёй старэнькай коўдры. Яна таксама старанна прыбірае лесвіцу і сочыць, каб будынак не наведвалі чужынцы. Жыхары ўсялякім чынам падтрымліваюць яе існаванне і прызвычаліся лічыць яе мясцовым парцье (*durwan*). Наваўводзіны, якія адбываюцца ў доме, пагоня за навамодным абсталяваннем прымушаюць жыхароў забыць пра Буры Ма. На лесвіцы пастанна таўкуцца натоўпы самых розных людзей, якія нешта ладзяць альбо прыходзяць паглядзець на новае абсталяванне, што робіць працу Буры Ма дарэмнай. Жанчына ўжо больш не прыбірае, бадзеецца па наваколлі, пачынае траціць грошы, якія так апчаджала і, урэшце, пазбаўляецца свайго галоўнага скарбу, які звязваў гераіню з яе заможным мінулым, з яе сям’ёй. Да ўсяго, палічыўшы, што Буры Ма не спраўляецца з абавязкамі парцье, яе проста выкідаюць на вуліцу: «І тады жыхары вышвырнулі яе вядро і анучы, яе трысцёвую мяцёлку з лесвіцы, уздоўж скрыняў для пошты, праз рассоўную браму, на алею. Затым яны вышвырнулі і Буры Ма. Усе былі апантаныя жаданнем адшукаць сапраўднага парцье» (82).

Негатыўная ацэнка супольнасці ў апавяданні «Сапраўдны парцье» збалансавана станоўчым паказам грамады ў апавяданні «Лекі для Бібі Халдар». Збалансаванасць – значная рыса для ўспрыняцця зборніка Дж. Лахіры як цыкла апавяданняў. Мужніна здрада ў апавяданні «Сэксі» карэлюе са шлюбнай здрадай місіс Дас з апавядання «Глумачальнік немачаў», туга па дому місіс Сэнс і яе непрыняцце культуры ЗША суадносіцца са здольнасцю маці Ліліі (ап. «Калі містэр Пірзада прыходзіў вячэраць») і Малы (ап. «Трэці і апошні кантынент») прыстасоўвацца да новых рэалій. Такім чынам, апавяданні зборніка ці нават асобныя эпізоды, уступаюць у своеасаблівы дыялог паміж сабой.

У апавяданні «Лекі для Бібі Халдар» адлюстраваная заклапочанасць супольнасці лёсам Бібі Халдар – маладой дзяўчыны, якая хварэе на эпілепію. Падрабязна перадгісторыя стварэння гэтага апавядання падаецца ў інтэрв’ю аўтара *Pif Magazine*¹. Дж. Лахіры сцвярджае, што яе пісьменніцкая тэхніка ў гэтым апавяданні ў многіх адносінах запазычана ў творы У. Фолкнера «Ружа для Эмілі», у прыватнасці, аповед ад першай асобы множнага ліку. Пісьменніца апісвае свайго апавядальніка як групу жанчын без пэўных асаблівасцяў. Множным лікам акцэнтуюцца роля супольнасці ў творы. Уся супольнасць зацікаўленая, каб адшукаць лекі для Бібі: «Большую частку свайго дваццацідзевяцігадовага жыцця Бібі Халдар пакутвала ад хваробы, якая збівала з панталыку сям’ю, сяброў, святароў, хірамантаў, векавух, лекараў каштоўнымі камянямі, прарокаў і дурняў» (158). Сітуацыя мяняецца, калі памірае бацька дзяўчыны, і яна вымушаная жыць з сям’ёй кузэна. Зараз дзяўчына марыць пра тое, каб выйсці замуж. Але хто пасватаецца да хвораі? Суседзі пастаянна нагадваюць, што Бібі можа звярнуцца да іх на любую дапамогу. Але паначы дзяўчына застаецца адна, і ўрэшце мястэчка даведваецца, што яна цяжарная. Гэтая падзея прыводзіць да значных змен у жыцці Бібі Халдар: яна адчувае сябе здаровай і неўзабаве робіць досыць удалую кар’еру. Адметна, што таямніца цяжарнасці застаецца ў творы не выкрытай. Нягледзячы на тое, што аўтар прапануе некалькі варыянтаў, застаецца невысветленым, хто бацька дзіцяці, было гэта злачынствам супраць Бібі ці яе асабістым рашэннем. Дж. Лахіры ў чарговы раз дазваляе чытачу самому адшукаць разгадку.

Падобны прыём выкарыстаны ў апавяданні «Блаславёны дом» (*The Blessed House*). Індусы Санджыў і яго жонка Твінкл (*twinkle* па-англійску міргаценне, ззянне, бляск) пераязджаюць у новы дом, дзе ад былых гаспадароў у вялікай колькасці захаваліся прадметы хрысціянскага культу. Твінкл не бачыць аніякіх перашкод, каб аздабляць імі дом. Санджыў лічыць, што гэта не стасуецца з іх індуіскімі вераваннямі. Урэшце на вышках Твінкл адшуквае бюст Ісуса. Напружанасць паміж супругамі

¹ Гл.: Interview with Arun Aguiar, *Pif Magazine* 28 (2000): http://www.pifmagazine.com/vol28/i_agiu.shtml

расце. Санджыў глядзіць на бюст з наступнымі пачуццямі «Ён ненавідзеў яго бязмежнасць і бездакорнасць, выключную знешнасць і яго бясспрэчную каштоўнасць. Ён ненавідзеў яго, таму што ён быў у яго доме, што ён зараз належыў яму. У адрозненні ад іншых рэчаў, якія яны знаходзілі, гэтая змяшчала годнасць, урачыстасць, прыгажосць нават. Але да яго здзіўлення, усе гэтыя якасці прымушалі ненавідзець яе яшчэ больш. Больш за ўсё ён ненавідзеў яе, таму што, ён ведаў, Твінкл яна падабалася» (157).

Апавяданне заканчваецца сцэнай, калі Санджыў нясе срэбны бюст Хрыста, каб паставіць яго ў гасцёўні, як таго падажала жонка. Эпізод можа быў растлумачаны дваяка: як апошні акт, які здзяйсняе Санджыў, каб на развітанне дагадзіць жонцы; альбо як акт яго прымірэння да таго падыходу да жыцця, які мае Твінкл. Чытач сам можа дадумаць шчаслівы альбо драматычны фінал, як гэта, дарэчы, ён мог зрабіць і ў дачыненні да апавядання «Часовая справа».

У апавяданні «Трэці і апошні кантынент» (*The Third and Final Continent*) герой фактычна паўтарае шлях сям'і Дж. Лахіры з Індыі ў Вялікую Брытанію і Злучаныя Штаты. Адапатаваўшыся да жыцця на трох кантынентах, героі паспяхова захоўваюць сваю нацыянальную ідэнтычнасць. Апошняе апавяданне цыкла з'яўляецца своеасаблівым люстрам першага. Калі ў першым пададзена сям'я на мяжы свайго распаду, то апошняе – гэта гісторыя выжывання апавядальніка. У адрозненні ад сваёй слабой маці, візіт у Штаты якой суадносіцца ў тэксце з кароткай высадкай амерыканцаў на Месяцы, апавядальнік здолеў прыстасавацца да новай рэальнасці. Маладая сям'я таксама звязаная з састарэлай жанчынай гадоў пад сто місіс Крофт, у якой апавядальнік кватараваўся да прыезду жонкі. Жывучасць місіс Крофт карэлюе з выжываемасцю апавядальніка. Аповед пра не зусім удалае жыццё Шукумара і Шобы ў пачатку і шчаслівая гісторыя Малы і яе мужа напрыканцы зборніка дазваляе разглядаць здольнасць прыстасоўвацца да новых умоваў хутчэй як асабістае дасягненне апошняй пары, чым звычайную норму. Тэматычнае адзінства пачатковага і заключнага апавяданняў падмацоўвае думку пра цыклічную прыроду зборніка.

Агульныя высновы:

1. «Тлумачальнік немачаў» Дж. Лахіры ўяўляе сабой цыкл апавяданняў, ключавым канцэптам у якіх ёсць *інтэрпрэтацыя, тлумачэнне*.
2. Асноўная ідэя зборніка – адлюстраваць узаемадачынненні паміж двюма культурамі: амерыканскай і індыйскай.
3. Адпаведна пратаганістамі ў зборніку выступаюць індыйцы ці асобы з імі звязаныя. Месцам дзеяння абіраюцца Злучаныя Штаты альбо Індыя.
4. Ва ўсіх апавяданнях закранаюцца пэўныя аспекты матрыманняльных стасункаў. Праз сям'ю Дж. Лахіры выходзіць да асэнсавання спецыфікі амерыканскай і індыйскай супольнасцяў, рэцэпцыі (адаптацыі ці непрыняцця) іншаземных рэалій.
5. Аўтар звяртаецца да розных тыпаў аповеду і апавядальных формаў. Наяўнасць разнастайных апавядальнікаў дазваляе дасягнуць поліфанічнасці гучання зборніка.
6. Збалансаванасць вобразнай сістэмы, кантраснасць паводзінных мадэляў і жыццёвых сітуацый абумоўліваюць дыялагічнасць апавяданняў і асобных эпیزодаў у зборніку.
7. Наяўнасць адкрытых фіналаў, незавершаных сюжэтных ліній перадвызначаюць актыўную, стваральніцкую пазіцыю чытача.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ:

1. Chakrabarti, Basudeb and Angana. Context: A Comparative Study of Jhumpa Lahiri's *A Temporary Matter* and Shubodh Ghosh's *Jatugriha* // The Journal of Indian Writing in English, 30.1.2002. – P. 23-29.
2. Dubey, Ashutosh. Immigrant Experience in Jhumpa Lahiri's *Interpreter of Maladies* // The Journal of Writing in English. 30.2.2002. – P.22-26.
3. Lahiri J. *Interpreter of Maladies*. – London: Flamingo. 2000. – 198 p.

ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЛОРИИ НЕЙЛОР

НАТАЛЬЯ ЖЛОБО

The article discusses classical mythology as an important source of intertextual borrowings in Gloria Naylor's novels. It is claimed that certain parallels with the Amazons myth may be discovered in the novel "The Women of Brewster Place" while in "Linden Hills" the author resorts to the myth of Hades and Kora-Persephone. In "Mama Day" Naylor restores the archetypal image of Mother-Goddess, one of the key figures in a great number of world mythologies. The author of the article states a conclusion that the consideration of archetypal mythological images and plots in Naylor's works contributes to our understanding of the writer's multilayered novels.

Романы современной афро-американской писательницы Глории Нейлор (Gloria Naylor, b. 1950) являют собой многослойные литературные палимпсесты, спроецированные на множество гетерогенных текстов-предшественников, представляющих различные традиции и культуры. Замечание Е.В. Родионовой о том, что «произведение постмодернизма вбирает в себя любые элементы всего накопленного опыта, прочитывая его удобным для себя способом и соотнося с любыми другими текстами» [4, с. 267], может быть в полной мере отнесено и к творчеству Г. Нейлор. Каждый ее роман представляет собой многослойное пространство, внутри которого функционирует множество интертекстов, в полемическом диалоге с которыми, опираясь на них или от них отталкиваясь, переосмысляя их и предлагая альтернативные варианты, писательница стремится представить собственное видение обсуждаемых проблем и вопросов. В качестве значимого источника интертекстуальных заимствований в текстах Г. Нейлор выступает классическая греко-римская мифология, архетипические образы и сюжеты которой находят своеобразное преломление в творчестве темнокожей писательницы-феминистки.

В романе «Женщины улицы Брустер» (*The Women of Brewster Place*, 1982) читатель обнаруживает параллели с древнегреческим мифом об амазонках – сильных, независимых женщинах-воительницах, сражавшихся с мифологическими

героями. Автор намекает на переключки с этим мифом, представляя в качестве ключевого интертекста в собственном романе шекспировскую комедию «Сон в летнюю ночь», одной из героинь которой является плененная Тесеем царица амазонок Ипполита.

Архетип амазонки преломляется в образах семи нейлоровских героинь – «современных амазонок», – борющихся за выживание в маскулинном мире в условиях нищего афро-американского гетто. Ассоциации с греческим мифом прослеживаются в каждой из семи новелл романа, например, в новелле «Двое», героинями которой являются Тереза и Лоррейн – лесбийская пара, или в новелле «Кора Ли». Подобно воинственным амазонкам, которые «вступали в близкие отношения с мужчинами лишь для продолжения рода» [7, с. 45], героиня этой новеллы (Кора Ли), одержимая идеей материнства и заботы о младенцах, использует мужчин лишь как источник мимолетного физического наслаждения и, самое главное, как потенциальных отцов, помогающих ей завести нового ребенка.

Наиболее отчетливо связь с древнегреческим мифом прослеживается в финальной части произведения – в новелле «Вечеринка в квартале». После трагической смерти одной из героинь романа (Лоррейн), агрессия и гнев брустерских «амазонок», прежде направляемые друг на друга и на мужчин Брустера, выплескивается наружу, в мир по ту сторону стены, изолирующей квартал от остальной части города. Апокалипсическая сцена разрушения брустерской стены, осуществленного нейлоровскими «женщинами-воительницами», напоминает сцены амазономахии – описываемой в античной мифологии битвы между амазонками и греческими героями. Подобно своим мифологическим предшественницам, героини романа Г. Нейлор вынуждены противостоять враждебному патриархатному миру и сражаться за собственные права, разрывая оковы, превратившие афро-американский квартал в удушающее маргинализированное пространство за пределами социокультурного мейнстрима, «на задворках американской ‘прекрасной жизни’» [8, с. 304].

Важно отметить, что, обращаясь к мифу о сплоченной общине свобододлюбивых женщин-воительниц, Г. Нейлор уделяет особое внимание проблеме женского единения и

солидарности, определяемой современной наукой о литературе как феномен «сестринства». Причем, изображая брустерскую общину, писательница отнюдь не идеализирует взаимоотношения женщин в современном мире, свидетельствуя о том, что объединение женщин – весьма сложный и болезненный процесс. Ярким примером служит отношение женской общины Брустера к Терезе и Лоррейн, чья нетрадиционная сексуальная ориентация вызывает открытую враждебность со стороны большинства обитательниц квартала. По справедливому замечанию М.В. Тлостановой, «они [Тереза и Лоррейн] так и остаются в книге – «двумя», или даже скорее – «одной» плюс «одной», исключением из правила, классическими несчастными гомосексуалами, для которых одиночество, изоляция, сумасшествие, самоубийство – едва ли не единственно возможное будущее» [8, с. 304-305]. Женщины квартала, возводя символическую стену, отгораживающую их от инаковости Лоррейн и Терезы и защищающую их чувство собственной принадлежности к гетеросексуальной «норме», выступают как представительницы властного дискурса и фактически воспроизводят маргинализирующие и исключаяющие практики, жертвами которых в иной ситуации являются они сами. Убеждая Лоррейн в том, что они никогда не станут своими в Брустере, Тереза описывает ситуацию, в которой они оказались, как неразрешимое противостояние, которое всегда будет преследовать их в любом уголке Америки, поскольку всегда будут: «Они и мы, Сестра, они и мы» [17, с. 166]. В контексте вышесказанного справедливым представляется замечание Б. Кристиан, комментирующей сцену жестокого изнасилования Лоррейн бандой С.С. Бейкера и последующей гибели героини: «Хотя она [Лоррейн] убита мужчинами, женщины улицы Брустер несут долю вины в ее смерти» [9, с. 114].

Осуждая бинарное разделение на нормативное/девиантное и проповедуя сострадание и уважение к различиям, Г. Нейлор утверждает, что в первую очередь самим женщинам следует осознать силу и значимость феминной культурной традиции и отказаться от практики исключения по отношению к инаковости. Именно женская солидарность и взаимная поддержка, символом которых в романе «Женщины улицы Брустер» выступает мифическое

племя амазонок, представлены автором как основной источник необходимых каждой героине надежды и силы, позволяющих бросить вызов легитимированному патриархатной властью мироустройству.

Мифологическую основу романа «Липовые Холмы» (*Linden Hills*, 1985) составили античные предания о подземном царстве теней и его правителе Аиде. Местом действия романа является расположенный по соседству с Брустером квартал Липовые Холмы, являющий собой «современный земной ад». Жители квартала, избравшие главным ориентиром собственной жизни материальный успех, живут лишь одной мечтой – обогатиться и продвинуться вверх по социальной лестнице. Обратной стороной растущего материального и социального благосостояния обитателей Липовых Холмов, как свидетельствуют события романа, становится их духовное обнищание, стирание расовой и культурной идентичности и утрата собственного «я» – «смерть человеческой души, к которой приводит погоня за американской мечтой о материальном преуспевании» [12, с. 69]. Каждый житель квартала постепенно теряет частицу самого себя – «серебряное зеркало, помещенное Богом в человеческие души», «благодаря которому ты знаешь, кто ты есть» [15, с. 59], и, в конце концов, лишившись всего истинно человеческого, превращается в опустошенное тело-оболочку, обитающее в современном «царстве теней».

В роли Аида у Г. Нейлор выступает нынешний хозяин Липовых Холмов Лютер Недид, представляющий уже пятое поколение основавшего квартал семейства Недидов. Ассоциации с мифологическим героем и его inferнальными владениями подчеркивает тот факт, что «царствующий» над Липовыми Холмами Лютер, живущий в «мертвом центре Липовых Холмов» [14, с. 216] в доме № 999, помимо всего прочего, является официальным могильщиком квартала, готовящим тела к погребению и организующим все погребальные церемонии.

В образе Уиллы Прескотт Недид, жены Лютера, актуализируются параллели с Корой-Персефоной, которая, как повествует миф, была похищена и насильно увезена Аидом в его подземное царство. Уилла, обвиненная Лютером в супружеской неверности, становится по воле мужа пленницей

подземного подвала-морга, ставшего ее «персональным адом». Роль Деметры в нейлоровском романе отведена женам предшествующих Недидов: ведь именно оставленные ими документы и свидетельства, обнаруженные Уиллой в мрачном подвале, играют ключевую роль в процессе самопознания героини и делают возможным ее освобождение. Важно заметить, что в этом эпизоде романа актуализируется смысловая двойственность символа «подвала/пещеры», прослеживаемая во многих античных мифах: с одной стороны, замкнутое подземное пространство ассоциируется со входом в подземный мир и местом погребения, с другой стороны, оно символизирует (1) материнскую утробу и (2) место нахождения сокровищ (в том числе, сокровищ мудрости), являющихся целью поисков традиционного мифического или сказочного героя [11, с. 35, 87-88]. Сокровища материнской мудрости, обретенные Уиллой во время ее заточения, даруют героине силу и мужество, необходимые для того, чтобы вырваться из подземного склепа и бросить вызов злоедейской недидовской империи.

Помимо мифа об Аиде и Коре-Персефоне, в романе «Липовые Холмы» прослеживаются параллели с так называемыми солярными мифами, представляющими странствующего по свету, совершающего подвиги и обретающего мудрость героя. Эквивалентом солярного героя у Г. Нейлор является Уилли Мейсон – молодой поэт, странствующий по Липовым Холмам вместе со своим другом Лестером Тилсоном. Путешествие по кварталу, изначально мотивированное поисками случайного заработка в богатых домах, фактически превращается для героя в «духовную одиссею» [18, с. 192]: наблюдая за жизнью квартала, Уилли «анализирует нравственные изъяны встреченных им на пути падших душ» [18, с. 183] и утверждает в мысли о неприемлемости для него той жизненной философии, которой руководствуются местные богачи, и о необходимости отыскать некий иной путь, который помог бы ему вырваться из нищеты, но при этом не уподобляться продавшим душу жителям Липовых Холмов.

Особый интерес вызывает тот факт, что, создавая два зеркальных персонажа – Уилли Мейсона и Уиллу Прескотт Недид, Г. Нейлор стремится деконструировать классическую

оппозицию солярных и лунарных мифологических героев, отражающую традиционное разделение на «мужское», ассоциируемое с силой и активностью, и «женское», ассоциируемое со слабостью и пассивностью. Уилли Мейсон является собой андрогинный персонаж, наделенный некоторыми чертами, традиционно отождествляемыми с феминностью, и способный интуитивно ощущать страдания и боль героини романа. Наиболее очевидна его мистическая духовная связь с Уиллой Недид: герой одним из первых слышит душераздирающий стон оплакивающей своего сына женщины и испытывает чувство крайнего беспокойства и даже страха; его мучают кошмарные сны, связанные с таинственной миссис Недид; более того, в финале романа именно он случайно отпирает засов на двери подвала как раз в тот момент, когда Уилла оказывается на верхних ступеньках лестницы и стремится вырваться наружу. Уилла, в свою очередь, подобно солярным героям, отправляется в «путешествие» в поисках собственного «я», обретение которого становится залогом ее финальной победы над силами зла. Немаловажен тот факт, что в нейлоровском романе, в отличие от классической мифологии, где триумфальную победу над темными силами традиционно одерживает солярный герой-мужчина, именно женщина-героиня бросает вызов деспотичной власти Недидов и наносит смертельный удар по их зловещей империи.

Стремление деконструировать лежащие в основе западноевропейской мифологии бинарные оппозиции и подвергнуть «традиционный патриархатный нарратив радикальной феминистской ревизии» [10, с. 439] очевидно и в романе «Мама Дэй» (*Mama Day*, 1988). Основные события романа происходят на соединившем реальность и миф острове Уиллоу Спрингс – крошечной матриархатной вселенной, ставшей воплощением утопических идей автора о более справедливом общественном устройстве.

В основе религиозной и культурной традиции Уиллоу Спрингс лежит феминистическое мировоззрение – вера в авторитет и могущество женщины, восходящая к легенде о наделенной магической силой «Великой Матери» Сапфире Уэйд, чей образ рождает ассоциации с мифологическим архетипом Богини-матери. Е.А. Горобинская, анализируя эволюцию женского начала в мифе, отмечает, что «и развитие

общества, и внутреннее развитие мифа привели к одному результату – секуляризации прав женщин-богинь в мифологии, к ограничению их влияния» [1, с. 28]. Иными словами, в классической греко-римской мифологии фигура Богини-матери смещена со своей центральной позиции и заменена рядом патриархатных альтернатив. Г. Нейлор осуществляет обратный процесс, «возвращая» своей героине божественную власть и реставрируя ее в роли верховного женского божества на Уиллоу Спрингс.

Образ Сапфиры характеризуется позитивно-негативной полярностью¹: нейлоровская божественная мать, ткущая нить судьбы, обладает дуальной 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 солнцестояния (то есть самого темного времени в году), когда островитяне поклоняются великой Сапфире², ведущей свой народ к истине и дарующей мудрость своим дочерям. Соединяя эти два начала в образе Сапфиры (например, она представлена как основательница островной общины и как мать семерых³ сыновей, но также и как виновница смерти хозяина-мужа), Г. Нейлор стремится преодолеть разрыв между «законным» и «незаконным» [13, с. 23-24] аспектами феминности и показать, что «незаконное» несет в себе мощнейший субверсивный заряд, способный подрвать основы патриархатного доминирования.

Как свидетельствует анализ романов Глории Нейлор, античная мифология является важным источником

¹ Та же позитивно-негативная полярность прослеживается в архетипе Богини-матери, ипостасями которой в мировых мифологических системах выступают различные локальные божества (греческая Геката, фригийская Кибела, египетская Исида и т.д.), традиционно сочетающие созидательные, креативные силы и силы разрушительные, несущие смерть [2, с. 60-63].

² Имя Сапфира ассоциируется с драгоценным камнем сапфиром, который традиционно символизирует мудрость, истину и веру, а также считается наиболее «духовным» из всех камней, приносящим божественное благоволение, счастье и мир [6, с. 427].

³ В нумерологической традиции число 7 является числом мировой гармонии, совершенства, завершенности [6, с. 98; 11, с. 415].

интертекстуальных заимствований в творчестве писательницы. Проникновение в глубинные пласты произведений Г. Нейлор и экспликация лежащих в их основе архетипических сюжетов и образов, заимствованных из классической мифологии, способствует расширению смысловой перспективы и создает возможность множественного прочтения текстов афро-американской писательницы, генерации объемного смысла, который, по словам Ю.М. Лотмана, «постигается в полной мере только из отношения всех элементов между собой и каждого из них к целому» [5, с. 146]. Важно также отметить, что использование мифологических архетипов подчинено общей установке нейлоровского творчества на «феминистское перепрочтение» интертекстов, имеющее целью переоценку ценностей и субверсию ценностно-идеологических иерархий, представленных в маскулинной западной культурной традиции. Не удивителен тот факт, что наряду с заимствованием классических образов и сюжетных ходов, Г. Нейлор параллельно осуществляет собственную мифотворческую деятельность, включая свои романы в общую парадигму феминистского мифотворчества, в процессе которого «женщины вступают в область традиционно для них запретную – они становятся создательницами символов и мифов» [3, с. 549], уделяя особое внимание «женским образам и их сверхъестественной силе, которую замалчивали в течение долгих столетий» [3, с. 548]. Использование интертекстуальных стратегий предоставляет автору возможность утверждения собственно женской субъективности, истории и культурной традиции в процессе контестативных диалогов с широким кругом текстов-предшественников.

ИСТОЧНИКИ:

1. Горобинская Е.А. Эволюция женского начала в мифологии // Философские дескрипты: Сб. статей. Выпуск 2. – Изд-во Алтайского государственного университета, 2002. – С. 28-35.
2. Женщина в мифах и легендах: Энциклопедический словарь. – Ташкент: Главная редакция энциклопедий, 1992. – 303 с.
3. Капути Дж. Психический активизм: мифотворчество феминизма // Женщины в легендах и мифах / Под ред. К. Ларрингтон / Пер. с англ. О. Перфильева. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – С. 547-565.

4. Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.Я.Левит. – СПб.: Университетская книга: ООО «Алетейя», 1998. – Т. 1. – 447 с.
5. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 12-149.
6. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / Под общ. ред. В.Л. Телицына. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 495 с.
7. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров – 4-е изд., испр. и дополн. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – 1632 с.
8. Тлостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 399 с.
9. Christian B. Naylor's Geography: Community, Class and Patriarchy in *The Women of Brewster Place* and *Linden Hills* // Gloria Naylor. Critical Perspectives Past and Present / Ed. by H.L. Gates, K.A. Appiah. – New York: Amistad Press, 1993. – P. 106-125.
10. Cowart D. Matriarchal Mythopoesis: Naylor's *Mama Day* // *Philological Quarterly*. – 1998. – Vol. 77, № 4. – P. 439-459.
11. Dictionary of Symbols and Imagery / Vries, Ad de. – Amsterdam, London: North-Holland Publishing Company, 1984. – 515 p.
12. Fowler V.C. Gloria Naylor: In Search of Sanctuary. – New York: Twayne Publishers, 1996. – 181 p.
13. French M. Shakespeare's Division of Experience. – New York: Summit Books, 1981. – 377 p.
14. Goddu Th. Reconstructing History in *Linden Hills* // Gloria Naylor. Critical Perspectives Past and Present / Ed. by H.L. Gates, K.A. Appiah. – New York: Amistad Press, 1993. – P. 215-230.
15. Naylor G. *Linden Hills*. – New York: Penguin Books, 1986. – 304 p.
16. Naylor G. *Mama Day*. – New York: Vintage Contemporaries, 1988. – 312 p.
17. Naylor G. *The Women of Brewster Place*. A novel in Seven Stories. – New York: The Viking Press, 1982. – 192 p.
18. Ward C. *Linden Hills: A Modern Inferno* // Gloria Naylor. Critical Perspectives Past and Present / Ed. by H.L. Gates, K.A. Appiah. – New York: Amistad Press, 1993. – P. 182-194.

QUEER WORLD, QUEER WRITING,
QUEER READING?
ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН ОБ АВТОРСТВЕ
И СЕМИОТИКЕ ПОЛА

НАТАЛЬЯ ПОВАЛЯЕВА

Does sex or/and sexual orientation of a writer render decisive influence on his/her writing? Is it possible to judge writer's work, using writer's sex or sexual orientation as criteria? The author of this article makes an attempt to answer these questions, using as an example two works by contemporary British writer Jeanette Winterson – "Semiotics of Sex" and "Written on the Body".

*If human nature be always the same,
it cannot have changed much since
Mr. Addison's time; and there may still
be readers who will peruse a book
with more satisfaction, when they
know something of its author.*

Robert Bage
Hermesprong, 1796

Сборник эссе современной британской писательницы Дженет Уинтерсон (Jeanette Winterson, b. 1959) *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* был опубликован в 1995 году, то есть всего через десять лет после триумфа ее дебютного романа «Не только апельсины» (*Oranges Are Not The Only Fruit*, 1985). Казалось бы, десять лет писательской практики – не слишком большой срок для того, чтобы претендовать на широкие обобщения в области эстетики, однако Дженет Уинтерсон мало

волнуют условности и правила, каких бы сфер жизни они ни касались. Как бы то ни было, даже самые пристрастные критики вынуждены были признать, что *Art Objects* – это весьма оригинальное произведение, в котором автор не столько пытается самовыразиться и блеснуть своей широкой эрудицией, сколько искренне и страстно убеждает нас, читателей, в том, что нет в жизни ценностей выше, чем искусство и любовь.

Название сборника имеет двойной смысл (и это характерно для творческой манеры писательницы: игра со смыслом заглавия произведения – ее «конек» и фирменный знак). Слово «objects» можно рассматривать как существительное, тогда заглавие можно перевести как «Объекты искусства» – вполне милое, ни к чему не обязывающее заглавие для сборника эссе об искусстве. Однако, если «objects» – это глагол, то суть заглавия меняется коренным образом, и в нем явно просматривается конфликт: «Искусство протестует». Дж. Уинтерсон тонко манипулирует обоими смыслами – с одной стороны, она пишет о конкретных объектах искусства (книгах, картинах), но в то же время ее эссе – это протест от имени искусства, протест против его опошления, стандартизации, против выхолащивания его подлинного смысла в современном мире. Особое внимание в сборнике писательница уделяет специфике творческого процесса и проблемам восприятия произведений искусства. В частности, в эссе «Семиотика пола» (*The Semiotics of Sex*) Дж. Уинтерсон задается следующими вопросами: могут ли такие факторы, как пол и сексуальная ориентация писателя, оказывать решающее воздействие на его творчество? Можно ли судить о произведении по половой принадлежности и сексуальной ориентации его автора? Эти вопросы, сами по себе непростые, уходят корнями в проблему, которую без особенных натяжек можно назвать глобальной – проблему идентификации личности. Ведь если допустить, что пол и сексуальность – значимые составляющие процесса идентификации, то они должны иметь определенное значение и в творческом процессе, и в процессе восприятия произведения искусства.

Немалый вклад в разработку проблемы идентичности внесла феминистская теория. С момента рождения теории ее представители пытаются выявить связь между такими

феноменами, как пол, гендер и сексуальность, а также степень их вовлеченности в процесс самоидентификации личности. На ранних этапах развития феминистской теории и критики феномен идентичности рассматривался как нечто стабильное, неизменное, практически синонимичное понятию «сущность». С одной стороны, представители феминистской теории решительно отвергают выдвинутый З. Фрейдом тезис «Пол – это судьба», тем самым отвергая постулат о решающем влиянии биологического фактора в процессе самоидентификации. С другой стороны, введя в оборот понятие «гендер» (социальная и культурная «оболочка» биологического пола), феминистская теория, по сути, одну бинарную оппозицию заменила другой. Да, пол перестал быть судьбой, но теперь место пола занял гендер, и разделение человечества на два гендера отняло возможность выявления множества иных идентичностей. Таким образом, основанная на понятии гендера теория идентичности была по своей сути эссенциалистской, что и вызвало резкую критику и требования ревизии данной теории со стороны нового поколения представителей феминистской теории. Пик дебатов пришелся на 90-е годы прошлого века, когда особенно непримиримую позицию по отношению к «прочтению» проблемы идентичности в «классической» феминистской теории 60-х – 70-х годов XX века заняли представители сравнительно молодых на тот момент отраслей знания: *Gay and Lesbian Studies* и *Queer Theory*. Во-первых, в новых теориях выделился отличный от феминизма «классического образца» предмет исследования. Как отмечает Андреа Харрис (Andrea L. Harris), «while gender¹ is the domain of feminism, ... sexuality is the domain of gay and lesbian studies» [4, p. 1]. Во-вторых, в рамках *Gay and Lesbian Studies* и *Queer Theory* происходит окончательный разрыв с традицией рассматривать феномен идентичности как нечто стабильное и неизменное. Алан Петерсен (Alan Petersen) формулирует данный «поворот» в теории идентичности следующим образом: «According to queer theorists, identities are always multiple and there is literally an infinite number of ways in which the components of identity can combine» [3, p. 263].

Ключевой фигурой в *Queer Theory* является философ, профессор Калифорнийского университета Джудит Батлер

¹ Курсив мой. – Н.П.

(Judith Butler, b. 1956). В книге «Гендерное беспокойство» (*Gender trouble: The Subversion of Identity*, 1990), которая практически с момента публикации стала классическим текстом современной феминистской теории, Дж. Батлер последовательно формулирует свою антиэссенциалистскую концепцию идентичности. В этой концепции опровергается тезис о гендерной маркированности процесса идентификации. Дж. Батлер пишет: «There is no gender identity behind the expressions of gender; ... identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results» [1, p. 25]. Таким образом, то, что в «классической» феминистской теории рассматривалось как искомый результат, в работе Джудит Батлер трансформируется в непрекращающийся процесс: идентичность множественна, изменчива и не имеет ничего общего с понятием «сущность». «Seen in this way, – подчеркивает Дэвид Гаунтлетт, – our identities, gendered and otherwise, do not express some authentic inner “core” self but are the dramatic effect (rather than the cause) of our performances» [5].

Подобная же концепция изменчивой, «кочующей» идентичности весьма легко прочитывается и в творчестве Дженет Уинтерсон. Она уверена, что ни пол, ни гендер, ни сексуальная ориентация в конечном счете не определяют личность, не исчерпывают ее особенности. Поэтому писательница категорически против того, чтобы вышеперечисленные категории использовались в качестве критериев оценки художественного произведения. Однако среди читателей и критиков широко бытует как раз обратная тенденция. К этой проблеме и обращается писательница в эссе «Семиотика пола». Начинается эссе с эпизода, являющего собой классический пример переноса особенностей личности автора на его произведения: «I was in a bookshop recently when a young woman approached me. She told me she was writing an essay on my work and that of Radclyffe Hall. Could I help? ‘Yes,’ I said. ‘Our work has nothing in common.’ ‘I thought you were a lesbian,’ she said» [10, p. 103]. Итак, сексуальная ориентация автора неизменно становится характеристикой его творчества – практика, весьма распространенная в литературной критике. Но, по мнению Дж. Уинтерсон, это еще полбеды. Печальнее всего то, что пол и сексуальная ориентация автора порой интересуют критиков и читателей больше, чем его

произведения. «What you fuck is more important than how you write» [10, p. 104], – с горечью отмечает писательница. При этом Дж. Уинтерсон делится следующим наблюдением: если о писателе известно, что он гетеросексуален, то интервьюеры говорят с ним о его книгах, но если известно о его гомосексуальной ориентации, то именно с вопроса о ней, как правило, начинается разговор о творчестве: «The straight world is willful in its pursuit of queers and it seems to me that to continually ask someone about their homosexuality, when the reason to talk is a book, a picture, a play, is harassment by the back door» [10, p. 104].

Сама Дженет Уинтерсон хорошо знает о данной тенденции по собственному опыту. Только ленивый интервьюер не спросил ее о личной жизни. Только ленивый критик не назвал ее лесбийской писательницей. Вот типичное начало типичной статьи о Дженет Уинтерсон: «British novelist Jeanette Winterson has a reputation as a holy terror, a lesbian desperado and a literary genius» [9]. Зачастую критики безжалостно редуцируют сложные, многоуровневые интеллектуальные романы писательницы, адресованные, несомненно, человеку вообще, до произведений «узкого пользования», предназначенных прежде всего для представителей сексуальных меньшинств. Так, например, поступает Патрисия Данкер (Patricia Duncker), когда завершает анализ романа Дж. Уинтерсон «Не только апельсины» – подлинной притчи о паломничестве героини к себе, о поиске смысла жизни – следующим пассажем: «Winterson's fictional argument does equate Lesbianism with intellectual as well as sexual liberty» [2, p. 180]. Так же поступает и Керри Фрайд (Kerry Fried), утверждая, что «Jeanette Winterson's *Oranges are Not the Only Fruit* and *The Passion* are perhaps the apex of lesbian writing» [7]. Довольно противоречивым актом представляется и присуждение Дженет Уинтерсон в 1994 году премии *The Lambda Award for Best Lesbian Fiction* за роман «Тайнопись плоти» (*Written on the Body*, 1992). С одной стороны, любая премия означает, что произведение вызвало интерес у читателей и критиков. С другой – квалифицируя роман как «lesbian fiction», представители жюри, фактически, свели к нулю все усилия автора, нивелировали концептуальный смысл произведения. Особенность романа «Тайнопись плоти» – истории любви

героя-повествователя к замужней женщине – заключается в том, что пол повествователя определить невозможно. Наличие в произведении множества псевдо-подсказок лишь затрудняет этот процесс. Фактически, данным романом Дженет Уинтерсон разрушает традиционные практики прочтения литературного произведения в рамках стабильных гендерных координат. Так, например, читатель, привыкший отождествлять героя-повествователя с автором, а также хорошо знакомый с биографией самой писательницы, может решить, что главный герой романа – женщина, и тогда роман будет восприниматься как лесбийский. Читатель, привыкший любую историю любви прочитывать исключительно в рамках гетеросексуальной матрицы, будет рассматривать историю соответственно: герой-мужчина влюблен в замужнюю женщину. Однако оба эти прочтения будут существенно «усекать» подлинный смысл произведения. Как отмечает Сьюзан Лансер (Susan S. Lanser), единственным выводом, сделанным исходя исключительно из самого текста романа, может быть такой: «A person of indeterminate sex loves a married woman» [6, p. 258]. Эта принципиальная неопределимость пола героя позволяет исследовательнице квалифицировать роман как «queer text» [6, p. 259], то есть такой текст, в рамках которого понятия «гендер», «гомосексуальность», «гетеросексуальность» утрачивают свой стабильный статус. Этим, не в последнюю очередь, было вызвано весьма негативное отношение к роману в британской литературной критике. В интервью газете «Индепендент» 7 мая 2004 года Дженет Уинтерсон признается, что ее жизнь в Британии после выхода «Тайнописи плоти» стала практически невыносимой: «After *Written on the Body* was published I went mad. I couldn't write, I couldn't do anything and that's when I left London. Everybody said we hate you and we hate your work, you're an arrogant bastard» [8]. Представители лесбийской критики клеймили писательницу за то, что в своем романе она якобы не решилась сделать лесбийскую тематику более явной, ясно артикулированной. Представители традиционной критики обвиняли Дж. Уинтерсон в стремлении к дешевому эпатажу, а неопределенность пола героя-повествователя квалифицировали не иначе, как неостроумный трюк. Парадоксальность ситуации усугублялась еще и тем, что в Америке и континентальной Европе роман имел огромный

успех, что и обеспечило писательнице в дальнейшем мировую известность. Представляется, что подавляющее большинство критиков просто не смогли (или не захотели) увидеть подлинную цель художественного эксперимента Дж. Уинтерсон: она предприняла попытку вывести разговор о любви за рамки таких привычных координат, как «пол» и «гендер». В своем романе она подняла вопрос об этике любви, о том, в частности, имеет ли право человек (вне зависимости от его половой принадлежности или сексуальной ориентации) делать выбор за того, кого любит. Дж. Уинтерсон уверена, что вопросы этики, как и вопросы эстетики, имеют мало общего с понятиями «пол» и «сексуальная ориентация». Поэтому, говоря о себе, она непреклонна: «I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write» [10, p. 104].

Однако писательница достаточно объективна для того, чтобы понимать: причины предубеждения и косных стереотипов в отношении писателей-гомосексуалистов таятся не только в несовершенстве общества. Проблема также и в самих писателях: «The Queer world has colluded in the misreading of art as sexuality» [10, p. 104]. С одной стороны, гей-сообщество нуждается в своей культуре, убеждена Дж. Уинтерсон. Но с другой стороны, настоящее искусство – это обращение ко всем, это отражение многообразного эмоционального, интеллектуального, физического опыта человека вообще, вне зависимости от его пола и сексуальной ориентации: «The problems start when we assume that the fact of our queerness bestows on us special power. It might make for certain advantages ... but it cannot, of itself, guarantee art» [10, p. 105].

Безусловно, личный опыт писателя, в том числе и сексуальный опыт, так или иначе входит в ткань его произведений, хотя бы в виде сырого материала, однако, по мнению Уинтерсон, нужно постоянно помнить о том, что «the language of my passion and the language of my art are not the same thing» [10, p. 105]. Чувства и эмоции должны трансформироваться в художественную форму, в язык, и только тогда произведение будет адресовано человеку вообще, а не только представителю одной с писателем группы. Искусство – настоящее искусство – всегда говорит о том, что пол и сексуальная ориентация не являются главными и окончательными идентификаторами личности. В качестве

примера Дж. Уинтерсон упоминает творчество Эдриенн Рич и Оскара Уайльда: «When I read Adrienne Rich or Oscar Wilde, rebels of very different types, the fact of their homosexuality should not be uppermost. <...> Their formal significance, the strength of their images, their fidelity to language makes it possible for them to reach me across distance and time» [10, p. 109].

Однако, вынуждена признать писательница, в современном обществе гендерные стереотипы по-прежнему весьма сильны, и они во многом определяют отношение к искусству. Есть масса мужчин-читателей, которые из принципа не возьмут в руки книгу, написанную женщиной – потому, что в книге якобы будет предствален не мужской взгляд на мир (тут сложно не вспомнить знаменитый пассаж из эссе В. Вулф «Своя комната» (*A Room of One's Own*, 1929): «Speaking crudely, football and sport are 'important'; the worship of fashion, the buying of clothes 'trivial'. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room» [12]). Есть представители гей-сообщества, которые из принципа не станут читать произведения авторов гетеросексуальной ориентации. Есть читатели, которые не возьмут в руки книгу Оскара Уайльда, потому что он был гомосексуалистом. Причина в том, что по отношению к искусству на протяжении многих лет критики применяют критерии, не имеющие никакого отношения к эстетике, и читатели приучаются действовать так же: «'Is it about me?' 'Is it amusing?' 'Is it dirty?' 'What about sex?' are not aesthetic questions but they are the questions asked by most reviewers and by most readers most of the time. Unless we set up criteria of judgment that are relevant to literature, and not to sociology, entertainment, topicality etc., we are going to find it harder and harder to know what it is that separates art from everything else» [10, p. 111].

Проблема, полагает Дж. Уинтерсон, заключается еще и в том, что, согласно общепринятому стереотипу, человек должен жить в одной определенной реальности. Необходимость, например, жить двойной жизнью (которую зачастую приходится вести представителям сексуальных меньшинств) воспринимается как трагедия или даже болезнь. Но искусство разрушает этот стереотип. Спектр потенциально данных

человеку эмоций столь разнообразен, что дает возможность жить в нескольких мирах одновременно: «The attendant personalities that are clinically labeled as schizophrenia, can be brought into a harmonious balance. It is not necessary to be shut up in one self, to grind through life like an ox at a mill, always treading the same ground. Human beings are capable of power flight; we can travel across ourselves and find that self multiple and vast. The artist knows this; ... the only boundaries are the boundaries of our imagination» [10, p. 116]. Все творчество британской писательницы представляет собой призыв к разрушению этих воображаемых оков, призыв к непрерывному поиску разнообразных идентичностей, которые не ограничиваются временными, пространственными или гендерными координатами. Искусство, воображение, любовь – таковы, по мнению Дж. Уинтерсон, универсальные векторы «внутреннего» путешествия.

ИСТОЧНИКИ:

1. Butler J. Gender trouble. – New York: Routledge, 1990.
2. Duncker P. Writing Lesbian // Duncker P. Sisters and Strangers. An Introduction to Contemporary Feminist Fiction. – Oxford: Blackwell, 1992. – P. 167-210.
3. Encyclopedia of Feminist Theories / Ed. by Lorraine Code. – London; New York: Routledge, 2000.
4. Harris A.L. (Re)Placing the Feminine in Feminist Theory // Harris A.L. Other Sexes: Rewriting Difference from Woolf to Winterson. – New York: State University of New York Press, 2000. – P. 1-23.
5. Judith Butler
<http://www.theory.org.uk/ctr-butl.htm>
6. Lanser S.S. Queering Narratology // Ambiguous discourse. Feminist Narratology and British Women Writers / Ed. by Kathy Mezei. – The University of North Carolina Press, 1996. – P. 250-261.
7. Lesbian Fictions: Straight or Narrow? | By Kerry Fried
<http://bostonreview.net>

8. Of love and other demons | By Christina Patterson // *The Independent*, 07 May 2004
<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=271>
9. Rogue Element: *The Salon* Interview by Laura Miller
<http://www.salon.com/april97/winterson2970428.html>
10. Winterson J. *The Semiotics of Sex* // *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*. – New York: Vintage International, 1996. – P. 103-119.
11. Winterson J. *Written on the Body*. – New York: Vintage International, 1993.
12. Woolf V. *A Room of One's Own* | University of Adelaide library E-books
<http://etext.library.adelaide.edu.au/w/w91r/>

III

ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ



WOMEN'S WRITING ON A BOUNDARY OF MILLENNIA

THE HOURS: WOOLF, LESSING, AND CUNNINGHAM IN A LITERARY MOSAIC

CARLA ALVES DA SILVA

"Every text is constructed as a mosaic of quotations, every text is an absorption and a transformation of another text." – Julia Kristeva, 1969

*\Mo*sa"ic\, a. Of or pertaining to the style of work called mosaic; formed by uniting pieces of different colors; variegated; tessellated; also, composed of various materials or ingredients. – Merriam-Webster Dictionary*

1mo.sa.ic

1: a surface decoration made by inlaying small pieces of variously colored material to form pictures or patterns; also: the process of making it

2: a picture or design made in mosaic

3: something resembling a mosaic <a mosaic of visions and daydreams and memories – Lawrence Shainberg> – Webster's Revised Unabridged Dictionary

This article aims at discussing the novel *The Hours* (1998), by Michael Cunningham, through a Post-Modern perspective, focusing on intertextuality and rewriting. The discussion will be mainly based on the comparative reading of *The Hours* with Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway* and Doris Lessing's short-story *To Room Nineteen*, and will refer to theories of contemporary literature. My comparative analysis of *The Hours* will try to describe the pieces that are part of this intriguing fictional mosaic, i.e., it will try to describe Cunningham's use of intertextuality and rewriting, the pieces of this mosaic being the author's references to other texts juxtaposed to the ideas of his own creative mind.

The image of the literary work as a mosaic was apparently introduced by Julia Kristeva, who claimed that every text is a "mosaic of quotations" [2, p. 250]. According to Ulrich Broich,

postmodern critics and authors have mentioned a literary text as being a blending of references from other previous texts: "Kristeva, Barthes and Bloom agree that every text is intertextual in all its parts and that a distinction between intertextual and non-intertextual texts or parts of texts, between intended or marked intertextuality and their opposite, is irrelevant. (...) Kristeva (...) is mainly thinking of the relationship of a text and a pre-text, and the image of a 'mosaic of quotations' implies that the different fragments from another text which form a new text can be easily distinguished from each other, just like the parts which form a mosaic in visual art" [2, p. 251].

From this viewpoint, *The Hours* could be considered a literary mosaic. The pieces of this mosaic are Cunningham's fiction and characters, combined with Woolf's and Lessing's fiction and characters, and with Virginia Woolf herself, transformed into one more character/piece of this novel/literary mosaic by the skilful hands and mind of the author, Michael Cunningham. It is important to say, however, that *The Hours* can be fully enjoyed without a previous reading of Woolf and Lessing. It is a fine novel in itself, and readers can draw their own meaning from the book and bring in their own associations without any previous knowledge of either author. On the other hand, a reader who has learned about Woolf and her novel *Mrs. Dalloway*, as well as Doris Lessing's short story *To Room Nineteen*, will most likely perceive and certainly admire the mosaic of references created by Cunningham, and therefore, better enjoy his/her reading of the novel. As Matei Calinescu claims: "an author is always inspired by his or her reading and re-reading; and on the level of reception: a reader rewrites the work mentally along lines suggested by works previously read" [3, p. 245].

The intertwining of references in *The Hours* is a tribute to two of the major writers of the English language: Virginia Woolf and Doris Lessing. Cunningham reproduces in *The Hours* the same subjective style that characterizes both authors; he has successfully found intersections between Woolf's and Lessing's texts, between the protagonists' lives in Woolf's *Mrs. Dalloway* and in Lessing's *To Room Nineteen*; he has even drawn an artistic pattern that includes Virginia Woolf's own life, transformed herself into a character in his novel. Cunningham used them all as pieces of his printed mosaic, creating, therefore, new intersections with and within his own text.

The Hours narrates one day in the life of three married women of different generations: Virginia Woolf, Laura Brown and Clarissa Vaughan. The chapters are named after each of the protagonists: "Mrs. Woolf", dedicated to Virginia, "Mrs. Brown", to Laura, and "Mrs. Dalloway", to Clarissa. Clarissa is referred as "Mrs. Dalloway" since this is how her best friend Richard calls her, and here an important dialogue is set between *The Hours* and *Mrs. Dalloway*. Woolf's protagonist, Mrs. Dalloway, becomes, by means of this dialogue between the two texts, the fourth protagonist of Cunningham's novel. The title "Mrs." establishes an immediate inter-reference, i.e., the protagonists are married and the fact that this is highlighted in the structure of the novel strongly suggests the relevance of their marital status to the narrative. In fact, the three women (or four, if we include Woolf's Mrs. Dalloway character) are trapped in the monotony of years of marriage and question their lives. Cunningham makes use of the stream of consciousness – one of the main characteristics of Woolf's work – to reveal their minds.

Virginia Woolf, the character, is portrayed in 1923, while living in the London suburb of Richmond. She is then in the process of creating the manuscripts of her novel *Mrs. Dalloway* – which still had, by then, the provisory title *The Hours*; Laura Brown is a depressed housewife in a Los Angeles neighborhood in 1959; Clarissa Vaughan is a book publisher who lives with her life partner, Sally, in Greenwich Village, New York City, in the late 20th century. According to Sheila Grecco, Virginia, Susan and Clarissa are, respectively, "the three faces of Mrs. Dalloway: the one who writes, the one who reads and the one who lives" [6]. The novel begins with a prologue that tells us Cunningham's version on Virginia Woolf's suicide in the River Ouse, in Sussex, at the age of 59. The first chapter, "Mrs. Dalloway", narrates Clarissa Vaughan walking in the streets of New York City and buying flowers to the party she is organizing for that evening; while she walks, she runs into acquaintances, recollects the past and reflects upon her own life. This is an explicit reference and rewriting of the beginning of Woolf's *Mrs. Dalloway*, which starts with these words: "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself" [11, p. 5]. The initial lines of the first chapter of Cunningham's novel, "Mrs. Dalloway", are: "There are still the flowers to buy" [4, p. 9]. The following chapter, "Mrs. Woolf" starts with the character Virginia Woolf waking up and thinking: "Mrs. Dalloway said something

(what?), and got the flowers herself" [4, p. 29], in which Cunningham retells Virginia's (fictional) process of creation of her novel. The chapter ends with the fictional Virginia creating the first line of her novel: "She picks up her pen. *Mrs. Dalloway* said she would buy the flowers herself" [4, p. 35]; "Mrs. Brown", the third chapter of Cunningham's novel, begins with a quotation from the beginning of *Mrs. Dalloway*. Laura Brown is reading the book, and the narrative proceeds to reveal some of Laura's dissatisfaction with her own life: "*Mrs. Dalloway said she would buy flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would have to be taken of their hinges; Rumpelmayers's men were coming. And the, thought Clarissa Dalloway, what a morning- fresh as if issued to children on a beach.* It is Los Angeles. It is 1949. Laura Brown is trying to lose herself. No, that's not it exactly – she is trying to keep herself by gaining entry into a parallel world. She lays the book face down on her chest. Already her bedroom (no their bedroom) feels more densely inhabited, more actual, because a character named Mrs. Dalloway is her way to buy flowers. Laura glances at the clock on the nightstand" [4, p. 37].

The Hours also contains a reference to the story of another unhappy married woman: in *To Room Nineteen*, Doris Lessing tells us the story of Susan Rawling, an English housewife trapped in a boring marriage. Susan is a middle-class wife and mother who lives, like Woolf in *The Hours*, in Richmond, a suburb near London. Also like Cunningham's protagonists (and Woolf's Mrs. Dalloway), she has the "perfect" spouse and the "perfect" marriage; her husband loves her and is also a friend; there are no apparent conflicts and the dialogue between the two of them is fairly honest; yet, she is bored and questions her choices in life. Years before she had given up a career and an independent life in London in order to take care of a house, her husband and children. Now she feels she has lost her individuality and craves for being on her own. She debates between her love for husband and children and her desire to get rid of them all to be alone. At a certain moment, feeling completely devastated and trapped by the routine and boredom of her life, Susan unsuccessfully tries to open her heart to her husband. The thoughts that cross her mind then are: "She said to herself: I've got to force myself to say: Yes, but do you realize that I never feel free? There's never a moment I can say to myself: There's nothing I have to remind myself about nothing I have to do in half an hour, or an

hour, or two hours... (...) She tried to tell him, about never being free" [9, p. 2309].

Likewise, the characters Virginia Woolf and Laura Brown are depressed and unhappy with their suburban, peaceful lives; they miss both intellectual challenge and more control of their own lives; they feel time going by, that they are aging but not fully living their lives. Although they do care for their husbands, they desperately miss freedom and resent the dependence. Virginia's thoughts are reported: "She will return to London. Better to die raving mad in London than evaporate in Richmond" [4, p. 71]. However, these women fear unbalancing the apparent harmony of their households as well as hurting their loving husbands' feelings; in the case of Susan and Laura, they do not feel brave enough to abandon their children; Virginia, on the other hand, is also afraid of her fragile mental state, and hesitates in being on her own. What follows all the frustration and dissatisfaction for these women is depression and an urge of escaping from it all.

In *The Hours*, Virginia runs away to the train station and tries to go back to London but is later reached by her husband Leonard, who stops her. Laura Brown drives to the city and checks on the hotel Victoria ("V-shaped"), and gets the key for room 19, a clear reference to Lessing's short story – one more piece/character/reference in Cunningham's literary mosaic. Like Susan in *To Room Nineteen*, Laura feels glad for being alone for a few hours: "She is safe here. She could do anything she wanted to, anything at all. (...) It is possible to die. Laura thinks, suddenly of suicide, how she-how anyone-can make a choice like that. (...) By going to a hotel, she sees, you leave the particulars of your life and enter a neutral zone, a clean white room, where dying does not seem quite so strange" [4, pp. 159-160].

Like Susan, Laura considers suicide. However, differently from the former (and from Virginia, Septimus and Richard), she gives up the idea, incapable of taking, along with her own, the new life that grows in her womb, for she is pregnant. Nevertheless, just after she is suddenly filled with the comfort that there could be other options. The epiphany of this moment reminds her she is the master of her life, and that she can decide on either keeping it or taking it. Cunningham's fiction manipulates the design of her mosaic by offering an alternative ending to the identical situation that both Laura and Susan confront, and beautifully manages to

puts the pieces/characters/stories /references – his own, Virginia's and Lessing's – together in the following paragraph. The setting is the hotel room (nineteen) in *The Hours*, where Laura Brown has her moment of epiphany: "Still, she (Laura) is glad to know (for somehow, suddenly, she knows) that it is possible to stop living. There is comfort in facing the full range of options; in considering all your choices, fearlessly and without guile. She imagines Virginia Woolf, virginal, unbalanced, defeated by the impossible demands of life and art; she imagines her stepping into a river with a stone in her pocket. Laura keeps stroking her belly. It would be as simple, she thinks, as checking into a hotel. It would be as simple as that" [4, p. 152].

After the event, Laura goes back to her usual life. Some time after, she leaves her home, husband and children and starts a new life in Canada. Susan, from *To Room Nineteen*, cannot face her demons and feels helpless in a trap of confused feelings, guilty, hypocrisy, and social conventions. She feels defeated, and that she was failed as wife, mother, woman; she has mainly disappointed herself and chooses killing herself. Her suicide takes place in the same room 19 of the cheap hotel where she had been spending several afternoons alone. She once more checks in, now for the last time: "She had about four hours. She spent them delightfully, darkly, sweetly, letting herself slide gently, gently to the edge of the river. Then, with hardly a break in her consciousness, she got up, pushed the thin rug against the door, made sure the windows were tight shut, put two shillings in the meter and turned on the gas. (...) her legs were chilly. She got up, found a blanket folded in the bottom of the chest of drawers, and carefully covered her legs with it. She was quite content lying there, listening to the faint soft hiss of the gas that poured into the room, into her lungs, into her brain, as she drifted of into the dark river" [11, p. 2323].

As one can see, the image of the river involving the body in the moment of suicide is not only present in *To Room Nineteen* but also in *The Hours*. During Virginia Woolf's suicide, it will be the water of the river Ouse that will invade her lungs. This is how Cunningham re-creates Virginia's death in the prologue of his novel: "She hurries from the house wearing a coat too heavy for the weather (...) She walks purposefully towards the river, certain of what she'll do (...) She herself has failed. She is not a writer at all, really; she is merely a gifted eccentric" [4, pp. 3-4]. Laura Brown, in

her hotel room 19, will visualize Woolf's suicide when considering her own choices (in the 2002's *Miramax/Paramount* motion picture *The Hours*, based on the novel, the image a great volume of river water flooding the bed Laura Brown is lying on and covering her body is beautifully showed). Susan, in *To Room Nineteen* will think of a river both penetrating and involving her body while she dies. These women believe they have failed as wives, housewives and women, offering the reader a clear parallel between the characters. Laura is the one, however, who makes the difficult decision of quitting her home and family, an alternative to suicide.

Intertextuality in *The Hours* can be seen both in its references to other texts – the biography of Virginia Woolf and her work, as well as Lessing's work – and in intratextual references, since characters and events, apparently independent, also intertwine. Clarissa Vaughan's bedside reading when younger was *The Golden Notebook*, a novel by Doris Lessing. There are references to Septimus, the poet of *Mrs. Dalloway* who commits suicide, too sensitive to bear life after the traumas of his post-war experience. The character Richard in *The Hours*, also a poet, like the character Virginia, believes he has failed as a writer (although he has just been honored with an important prize). He also feels his reasoning is vanishing, like Virginia, who suffered from hallucinations, due to the illness that has taken his body (he has A.I.D.S.). The three of them feel, in a similar way, defeated.

In the prologue of *The Hours*, Virginia recalls Vita (Sackville-West), her lover in real life, while thinking of the important people she is leaving behind [4, p. 5]. Homoeroticism is also present in the lives of other female protagonists of the novel: Clarissa Vaughan is an overt lesbian and has been sharing her life with her partner Sally for many years; Laura Brown is amazed by realizing her sensuous attraction to a female neighbor; Clarissa Dalloway, in Woolf's novel, loved a woman in the past, Sally, and they also once hastily kissed each other [11, p. 40], just as did Laura Brown and her neighbor Kitty [4, p. 110]. For both Dalloway and Brown the sentiments drawn from the kissing are new and intense; both realize that they are doomed to a life that is not, in anyway, as intense as that moment with another woman. Nevertheless, the two women, in the same manner, will feel the impossibility of their love for another woman in extremely conservative times and societies, being both expected to find a husband and depend on men, Clarissa Dalloway,

being a woman living in the 1920's and Laura Brown, in the 1950's. It will be Cunningham's Clarissa, a character transported to the much less conservative setting of New York City by the end of the 20th century, who will offer the possibility of a concrete relationship with (her) Sally, and therefore this will become Cunningham's rewriting of Woolf's Clarissa and Sally's relationship. The late 20th's Clarissa is an independent businesswoman; she gives up the love of a man, Richard – in *Mrs. Dalloway*, Richard is the man Clarissa is married to – after kissing him one day in the street. Although somehow attracted to him, she realizes her more intense feelings towards women.

The characters of Sally, Clarissa and Laura will be put together by the end of *The Hours*, after Richard's death. Laura happens to be Richard's long gone mother who returns to her son's funeral, unexpectedly showing up at Clarissa and Sally's apartment. The last pieces of the literary mosaic are placed.

Post-modern critics and theorists have claimed that a literary work is never original, "if it were, it could have no meaning for its reader. It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance", claims Linda Hutcheon, [8, p. 127]. In this manner, Post-modern theory teaches us that every text is a result of all the texts an author has read, and, in a similar way, the meaning that a reader draws from a text is also the result of all the texts the he/she brings to it from his/her previous reading and knowledge; this system of references can be implicit and inherent to the literary work, when the author/reader is not conscientiously aware of that, but still the references will be there; the interpretation of the text will very much depend on each reader's experience and previous reading. It can also be explicit, when the author intentionally quotes/rewrites/parodizes/refers to previous texts in order to create a new piece of literary work; in this case that reader can perceive the intertextuality/rewriting/references, and therefore multiple levels of interpretations of the text are generated, since those references bring new meaning to an apparently "self-sufficient" literary work. In this sense, Umberto Eco [5] claims: "I discovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told" [8, p. 128]. The more the reader can recognize these "clues", that is, the references that permeate the literary work, the richer will be his/her reading of the

text. I believe that can be said about Michael Cunningham's *The Hours*. My feeling, when reading the novel – and watching the motion picture – was that Cunningham curiously smiled at every reader, trying to perceive whether she/he would be able to visualize the pieces that he used to form his literary mosaic, being, therefore, fully able to appreciate the author's process of creation. Cunningham was certainly aware, however, that other readers would rather appreciate the unit of his mosaic, either uninterested or ignorant about the origin of those pieces (and I certainly did not mention all the pieces/references he has made use of).

The Hours is, nevertheless, a sophisticated literary mosaic, and as I have stated before, its pieces are Cunningham's fiction and characters, beautifully and harmonically combined with pieces originally part of Virginia Woolf's biography and literary work, skillfully blended with pieces/references from Doris Lessing's work. Moreover, the novel is filled with discourses that permeate the 20th century, such as the reflections on changes of the role of women in society, family patterns, the media and, on art and life. In *The Hours*, Virginia Woolf becomes a fictional character and the story of one day in her life in 1923 is permeated by the stories of two American women and by the story of Clarissa Dalloway, the main character of the novel she is writing – the whole narrative of the novel also taking place in one day. Laura Brown, in Los Angeles, 1959, is preparing a birthday party for her husband; Clarissa Vaughan (alias, Mrs. Dalloway, nickname given by her friend Richard), in New York in the late years of the 20th century, is preparing a party to her friend and ex-lover Richard, a poet who is dying of A.I.D.S. and has been awarded a prize. According to Flavio Rocha, in her comments on an interview with the author Michael Cunningham [10, p. 47], what successfully unites the stories of Woolf (the character), Laura Brown and Clarissa Vaughan is the recurrent reference to Mrs. Dalloway, which, incidentally, was the first title Woolf imagined for her novel. In this interview to Rocha, Cunningham said: "I tried to transport to the contemporary New York. I have even written the sequence of a dream in which she wandered in the streets of Manhattan. One of my oldest ambitions was (...) capturing the contemporary world – my world – with something close to the power and intensity (...) that Woolf brought to the London of Clarissa Dalloway. In my opinion, one of the main qualities of literature is its ability to create amidst over the line that links past, present and future (...) I wanted my

“campy” neighborhood in Southern California to become part of the universe of literature (...) In the parts about Woolf, I kept the general particulars as close as possible to real life – Virginia and Leornad really lived in Richmond that year, and had a cook whose name was Nelly, etc – but I was careful enough to think to myself that I was creating a fictional character named Virginia Woolf. It would seem disrespectful, wrong, to suppose, even in my own mind, the thoughts and the attitudes of the real Virginia Woolf. Fiction characters, if they are any good, belong not only to their creators, but also to their readers, since without them, they have no life whatsoever” [10, p. 48].

The Hours is certainly the result of the talent and, one can even say, craftsmanship, of a special artistic mind. The novel is an elaborate work of research and style, thus becoming a celebration to the talent of Virginia Woolf. Although the novel undoubtedly has artistic value in itself, it motivates us to read, or re-read, Virginia Woolf – and of course, Doris Lessing, observing the different impersonations of Mrs. Dalloway, and maybe discovering that one of them lives in each of us.

BIBLIOGRAPHY:

1. BERUTTI E.B. *The Hours: A Queer Reading // Open to Discussion*, #10. – On line edition, 2000.
<http://www2.uerj.br/~letras/op-eliane.htm>
2. BROICH U. Intertextuality // BERTENS, HANS & FOKKEMA, Dovine. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Philadelphia: John Benjamins, 1997. – Pp. 249-255.
3. CALINESCU M. Rewriting // BERTENS, HANS & FOKKEMA, Dovine. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Philadelphia: John Benjamins, 1997. – Pp. 245-248.
4. CUNNINGHAM, Michael. *The Hours*. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
5. ECO U. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
6. GRECCO S. *As Horas é o Mrs.Dalloway dos Anos 90*. – Folha de São Paulo, August 28, 1999. – On line edition.
<http://www1.folha.uol.com.br>

7. HARRIS L.A., LIMA B. *As Horas: Construindo Intertextualidades, Desvendando Indentidades*. – *Open to Discussion*, #11. – On line edition, 2001.
<http://www2.uerj.br/~letras/p-open.htm>
8. HUTCHEON L. *A Poetics of Postmodernism*. – Cambridge: Routledge, 1988. – Pp. 105-157, 223-231.
9. LESSING D. *To Room Nineteen* // BRADBURY, Malcon, ed. *The Penguin Book of Modern Short Stories*. – London: Penguin Books, 1988.
10. ROCHA F. *Cunningham, um Escritor sem Medo de Virginia Woolf* // *Revista Cult*, #56. – São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos, 2002.
11. WOOLF V. *Mrs.Dalloway*. – London: Penguin Books, 1996.

TONI MORRISON: WRITING THE GREAT AMERICAN NOVEL

TATIANA CHEMURAKO

It is often said that people pursue the “Great American Dream,” but what exactly is it? For some it is getting rich quick, inventing something incredible, or simply living a good life and raising a family. Many also believe that one of life’s goals is to write the Great American Novel. This is a difficult task, for one must be at the top of one’s craft, as well as be able to reach many people on different levels. One such author who has accomplished this goal is the African-American author Toni Morrison. Morrison holds a great deal of prestige in the writing community, as she is both the winner of the Nobel Prize for Literature (1993) as well as the Pulitzer Prize (1988), the top honour a writer may receive. She writes about race and other contemporary issues from a perspective that not many readers have been exposed to. Toni Morrison has found success in writing with tones of African-American history, folklore, and music. As novelist, critic, professor, editor, or mentor to other writers, Toni Morrison has had a profound impact upon the literature and culture of the twentieth century.

Toni Morrison’s life can be seen from a number of accomplishments and influences as more fulfilling than any master writer could want. One influence is her childhood’s background rich in tradition and history. A second influence was her education at some of the best universities the country has to offer. Morrison’s life just before writing her first novel gave her life experience which would prove invaluable. She had the opportunity to exercise influence over many black authors and helped to make their works known. Also, her list of novels is impressive and well received. The awards she received for them are proof enough of her excellent work.

Toni Morrison was born Chloe Anthony Wofford on February 18, 1931 in the poor, multi-racial town of Lorraine, a suburb of

Cleveland, Ohio [3, p. 361]. She was one of four children of Ramah Willis Wofford, a homemaker who sang in the church choir, and of George Wofford, who held a variety of jobs, including car washer, steel mill welder, and road construction and shipyard worker [1, p. 149]. Morrison grew up with strong influences from both her parents and grandparents. She received a legacy of resistance to oppression and exploitation as well as African American folklore. Her grandparents emigrated from Alabama to Ohio in order to "escape rampant racial violence" [3, p. 362]. Likewise, her father escaped Georgia and settled in Ohio, but found that it was not much easier there. It is possible to see that without the strong reminder of how life was for African-American people in this country coming from her parents, Morrison could have grown up unaware and unable to write the way she does now.

Literature was always an important presence in Morrison's childhood and youth. She was the only one in her first grade class who knew how to read when she entered school. As an adolescent she read widely in a variety of subjects, counting Flaubert and Jane Austin as her favourites [3, p. 363]. Her hunger for such difficult and involving texts at such an early age were an indicator of both her aptitude for literature and her solid foundation in the works of great literary authors, which will have an impact on her as she develops novels of her own. During those years Morrison had hopes of becoming a dancer, something greatly valued in the traditions passed down from her grandparents and parents, but her early reading inspired her to "capture ... specificity about the nature and feeling of the culture [she] grew up in" [1, p. 157].

Morrison's foundation and sense of self was strengthened by the community in which she lived. She was impressed with the cohesiveness of the small black Lorain community that parented and nurtured her for seventeen years. Morrison thinks of it as a "neighbourhood," a life-giving and sustaining compound, a village in the traditional African sense. "So people were taken care of...if they were sick, other people took care of them; if they were old, other people took care of them; if they were mad, other people provided a small space for them, or related to their madness or tried to find out the limits of their madness" [2, p. 5]. Morrison grew up well taken care of, and her sense of community gave her pride in the way her people could live together.

Toni Morrison excelled in her academic school work, and received an education that would allow her to excel in work as a writer in the African-American tradition. She graduated from Lorain High School with honours and went on to attend Howard University, historically one of the most highly regarded black colleges. She graduated from Howard with a B.A. in English and a minor in classics. She describes her years there, during which she changed her name to Toni, with some measure of ambivalence [1, p. 151]. She was disappointed with the atmosphere of the university, which, as she has said, "was about getting married, buying clothes and going to parties" [3, p. 362]. This was a big difference from the community in which she grew up, so to offset the influences of these sorts of preoccupations, she became involved in the Howard University Players and travelled with a student-faculty drama troupe that took plays on tour throughout the South during the summers [3, p. 363]. Her involvement in the Drama department exposed her to playwriting and showed her another aspect of written expression which she had not previously known. After graduating from Howard in 1953, she went on to receive her M.A. in English from Cornell University, and started her teaching career at Texas Southern University, where she could begin writing her first novels.

Morrison did not immediately start writing after graduating from Cornell. She taught English full time at Texas Southern University from 1955 to 1957 and returned to teach at Howard from 1957 to 1964. At Howard she met and married Harold Morrison, a Jamaican architect; they had two sons, Harold Ford and Slade Kevin [3, p. 363]. It was then that she became forever known as Toni Morrison. Morrison says little about her marriage but has remarked upon the sense of frustration she experienced during that period: "It was as though I had no judgment, no perspective, no power, no authority, no self – just this brutal sense of irony, melancholy and a trembling respect for words" [3, p. 363]. She could hardly find time to contribute to any form of writing while working full time and trying to raise a family. Morrison divorced her husband around the same time she left Howard, in 1964.

Morrison found herself free to write and began cultivating childhood memories into novels. After the divorce, she took her two sons back with her to Lorain for eighteen months. During this time she joined a writer's group, and wrote a story that would later

become her first novel, *The Bluest Eye* [2, p. 6]. It was also at this time that she began to work in publishing, first as an editor at L.W. Singer, the textbook subsidiary of Random House in Syracuse, and then as a senior editor at Random House's headquarters in New York City. While working in Syracuse, she worked on the manuscript of what was to become *The Bluest Eye*, based on a memory from Loraine of a black girl who wanted blue eyes [1, p. 155]. In a conversation with Gloria Naylor, she suggests that she resumed work on the novel almost as if to write herself back into existence: "I used to live in this world, I mean I really lived in it. I knew it. I used to really belong here. And at some point I didn't belong here anymore. I was somebody's parent, somebody's this, somebody's that, but there was no me in this world. And I was looking for that dead girl and I thought I might talk about that dead girl, if for no other reason than to have it, somewhere in the world, in a drawer" [3, p. 363]. She sent part of a draft to an editor, who liked it enough to suggest that she finish it. *The Bluest Eye* was published in 1970.

Morrison was not familiar with writing from most other African-Americans. She was first exposed to the true nature of African-American oppression in the United States during her college and early professional years. While touring the South with the Howard Players, she witnessed the fear and repression in the lives of Southern blacks. Many people were amazed that Morrison could write so well in the black tradition with such little exposure to other black writers, but she explains how she was able to make her distinct fiction so similar yet different to the others. She says, "The language, only the language...it is the only thing that black people love so much – the saying of words, holding them on the tongue, experimenting with them. It's a love, a passion" [1, p. 159]. She took what she had seen in her travels, drew on the stories of her parents and grandparents, as well as what she felt in herself to write the way she does. Morrison claims that the fact her writing resembles other African-American writers shows that the tradition is real [3, p. 159].

Toni Morrison had an important impact on the careers of many other African-American writers. As senior editor at Random House, Morrison brought a number of black writers to the publisher's list, including Toni Cade Bambara, Angela Davis, Henry Dumas, and Gayl Jones [3, p. 364]. From 1967 until 1988 Morrison

taught at colleges and Universities including Yale, Bard, the State University of New York at Purchase, and the State University of New York at Albany, as well as a Professorship of the Humanities at Princeton University, which she still holds [3, p. 364].

Morrison affected these black authors the most through her own writing. Her first novel *The Bluest Eye* was about a young girl who was abused in everyway possible, and believed that everything would be ok if only her eyes were blue. Morrison tried to “undertake a cerebral investigation of the heroine that in the end proved the history of making a demented personality” [2, p. 7].

Sula, published in 1973 as her second novel, contrasts with *The Bluest Eye*. It lays bare the “unyielding personality of a pariah”, the title character, who refuses to “succumb to the codes, values, and standards of both the dominant culture and her immediate environment” [2, p. 7]. One of *Sula*’s main themes, individuality, was appropriate for the time in which it was published. Many African-Americans could relate and try to follow the examples and instances in the work, and it was widely popular [1, p. 156]. Commenting on the book, Morrison says, “What we blacks have to do is reintroduce ourselves to ourselves. We have to know the past so that we can use it for now” [2, p. 8]. In *Sula* Toni Morrison explores the friendship of two young girls in the small town of Bottom. However, it is not their friendship that is so compelling but how they are such opposite in the way they relate to other people, to the world around them and toward each other. Theirs is a symbiotic relationship; one, without the other, will not suffice in its existence. Only the combination of both characters succeeds in constructing a solid identity for one another. Together they form a solid working unit.

Samuels claims that the main theme of her third novel, *Song of Solomon*, is that “truth compels one to get in touch with his or her heritage in order to comprehend and appreciate one’s true self” [2, p. 8]. Morrison is trying to do with this novel what her parents and grandparents did for her: reveal the importance and significance of the traditions of one’s people to the individual self.

In her fourth novel, *Tar Baby*, Morrison produced a “truly public novel about the condition of society, examining the relationships between whites and blacks, men and women, civilization and nature circa 1981” [1, p. 160]. She tries to teach others to widen their horizons and see things not just based on race,

but on all other aspects of our world. She may no longer be in the classroom, but she still is trying to teach.

In her fifth novel, *Beloved*, Toni Morrison once again focuses on the importance of history and heritage. She unmask the horrors of slavery, and depicts its aftermath on African Americans. The story is perfect for all who did not experience nor could imagine how it was to be an African American in America circa the 1860's. *Beloved* lends a gateway to understanding the trials and tribulations of the modern African American. The novel has many things that occur that are very striking, most of which have to deal with the treatment of the African Americans. The book as a whole is very disturbing, and even shows to what lengths African Americans were willing to go to avoid enslavement of themselves or their children. In the novel the most extreme case of someone avoiding enslavement comes from the main character when she attempts to kill her children.

Her sixth novel, *Jazz*, takes place in Harlem and shows how important music is in one's culture. *Jazz* is the story of a triangle of passion, jealousy, murder and redemption, of sex and spirituality, of slavery and liberation, of country and city, of being male and female, African American, and above all of being human.

Toni Morrison's seventh novel, written in 1998, is titled *Paradise*. It is overpowering in its narrative drive, its poetic resonance, and its unique approach to the black experience. Morrison introduces an enormous number of characters, and imagines immensely complicated relationships in creating the life of an entire town, from its founding to the disastrous events that force it to face up to harsh realities. The basic tenets of Christianity and the hope of redemption and resurrection figure prominently in her story. This is a large menu, but Toni Morrison is a most accomplished chef. What she has produced here is food for the soul with exotic touches.

Love, Toni Morrison's latest novel, is an exploration into the deepest regions of these most complicated of human emotions. Culture and society are rich in examples of how mere mortals have always attempted to understand the animal attraction between two people and, in doing so, to rationalize the essences of passion and romance. Ancient myths, poems, plays, novels, songs, folklore, fairy tales, film, advertising and popular culture in general all reflect peoples' preoccupation with love and its dizzying impact on the human psyche; both lover and beloved are equally bewildered by its

bewitching spell. In a recent interview Morrison said, "I was interested in the way in which sexual love and other kinds of love lend themselves to betrayal. How do ordinary people end up ruining the thing they most want to protect? And obviously the heart of that is really the effort to love."

Toni Morrison's success is evident in the numerous awards she has won. She has won the Melcher Book Award, Elmer Holms Bobst Award, as well as the Chianti Ruffino Antico Fattore International Literary Prize. *Song of Solomon* won the National Book Critics Circle Award and the Friends of American Writers Award, as well as the American Academy and Institute of Arts and Letters Award [1, p. 164]. In 1988 she won the Pulitzer Prize, one of her most cherished awards for her work on *Beloved*. Then in 1993, Toni Morrison became the eighth woman, and first black woman to receive the most prestigious award a writer may receive: the Nobel Prize for Literature. Then in 1996, she received the National Book Foundation Medal for Distinguished Contribution to American Letters [1, p. 164].

Whether as novelist, critic, professor, editor, or mentor to other writers, Toni Morrison has had a profound impact upon the literature and culture of the twentieth century, both in the United States and around the world. Her narratives make visible stories that might otherwise have been lost, and eloquently represent the complex workings of oppression, resistance, and tradition in African American communities, past and present.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bolden T. And Not Afraid to Dare: The Stories of Ten African-American Women. – New York: Scholastic Press, 1998.
2. Samuels W.D. Toni Morrison. – New York: G.K. Hall and Co., 1990.
3. Sinclair R. American Writers. – New York: The Century Company, 1994.

СКАЗКА О СИНЕЙ БОРОДЕ В ФЕМИНИСТСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР

АНАСТАСИЯ МАТУСЕВИЧ

Angela Carter's splendid story "The Bloody Chamber", published in her short story collection of the same name, is a thrilling, Gothic, perverse version of the Blue Beard fairy tale, with deep insight into the nature of a maniac, serial wife killer and a wonderfully created gallery of outstanding woman characters. Carter's rich imagination and lush, sumptuous, purple style help her to play with the reader, juggle with the tradition, apply to the unconscious, creating a distinctive, sensual world of desire and fear, love and death.

Сегодня вряд ли возможно точно определить тот далекий момент в истории человечества, когда появилась сказка. Однако уже тысячелетиями люди сочиняли и сочиняют, передают из поколения в поколение сказки. Феномен сказки, ее необычайная популярность и сила воздействия привлекают многих современных писателей, и литература XX века – яркое тому доказательство. Каждый год появляются новые литературные сказки для детей и взрослых; элементы поэтики сказки активно «осваиваются» в произведениях жанра фэнтези; многочисленные теле- и киноэкранизации делают сказку частью массовой культуры. Для многих писателей обращение к жанру сказки, к сказочным сюжетам и персонажам становится частью творческого метода.

Особый интерес к сказке проявили в XX веке феминистские писательницы. Стремясь отразить в литературе современное женское мировоззрение, они обратились к сказке как к важнейшему для воспитания детей жанру литературы. В 70-х годах XX века появляются феминистские сказки –

произведения, сохраняющие, с одной стороны, поэтику сказки, а с другой – критикующие негативные патриархатные стереотипы, заложенные во многих традиционных сказках. В работе *The Subversive Value of Feminist Fairy Tales* Джоди Реджел (Jody Regel) перечисляет основные подобные стереотипы и подчеркивает их пагубное влияние на детскую психику: «Girls learn through these stories that their value lies in their looks and that the way people look naturally determines the way they behave. They also conditioned through these tales to become passive and unadventurous – to wait for their charming prince to arrive and save them from the limbo and insignificance of their lives... In the same way young boys are obviously also influenced by fairy tales into believing that only certain qualities are important in a wife and that they have to treat women as subordinate and fragile. They are in no way taught to deal with women as equals or even as significant others» [4].

Сказка предоставила писательницам-феминисткам плодотворное поле для деятельности как в отношении тематики, так и проблематики. Сильвия Плат (Sylvia Plath), Маргарет Этвуд (Margaret Atwood), Лизэл Муэллер (Lisel Mueller), Сандра Гилберт (Sandra Gilbert), Гвенн Штраус (Gwenn Strauss), Лиз Лочид (Liz Lochhead) и Ольга Броумас (Olga Broumas) используют сказочные мотивы в поэзии. Особого внимания заслуживает поэтический сборник Анны Сэкстон «Превращения» (Anne Sexton, *Transformations*), где автор сатирически переосмысляет традиционные сказки. Сказочным мотивам отведена первостепенная роль во многих романах Маргарет Этвуд, Алис Хофман (Alice Hoffman), Кэтрин Дэвис (Kathryn Davis), Сусанны Мур (Susanna Moore), Антони Байет (A.S. Byatt), в рассказах Сары Мэтлэнд (Sara Maitland), Марины Уорнер (Marina Warner) и Эммы Донохью (Emma Donoghue). Интересные работы можно найти в жанре «fantasy», например, у Делии Шерман (Delia Sherman), Патрисии МакКиллип (Patricia McKillip), Робин МакКинли (Robin McKinley), Тэнит Ли (Tanith Lee), Джейн Йолен (Jane Yolen), Шерри Терпер (Sherry Terper) и др.

Анджела Картер (Angela Carter, 1940-1992) стала одной из первых феминистских писательниц, которая в своем творчестве обратилась к сказочной тематике. Долгое время писательница

изучала фольклор разных стран (европейских, азиатских, североамериканских); она сделала собственные переводы многих сказок (в том числе, сказок Шарля Перро) на английский язык, издала несколько антологий сказок народов мира. Уже в своем раннем творчестве А. Картер обращается к древнегреческим и библейским мифам, исследуя смысл, скрывающийся за внешней хорошо известной сюжетной канвой мифа. Сказочные мотивы и герои присутствуют во многих романах писательницы. Однако наиболее полное воплощение сказочная тематика находит в ее более позднем творчестве, в рассказах писательницы, которые можно назвать современными феминистскими сказками.

Я остановлюсь подробнее на рассказе «Кровавая комната» – центральном в одноименном сборнике писательницы (*The Bloody Chamber*, 1979). «Кровавая комната» – это одна из самых оригинальных и тонких интерпретаций знаменитой сказки о Синей Бороде. Жуткая легенда о Синей Бороде возникла во Франции в эпоху раннего Средневековья, она передавалась из поколения в поколение французским народом как страшная повесть об одном из бретонских королей. По одной версии, Синей Бородой был маршал Жиль де Рэ, который убивал маленьких мальчиков из окрестных деревень и вешал своих жен. Другие отождествляли Синюю Бороду с бретонским королем Кунмаром, жившем в VI веке, который убивал своих жен, как только те забеременеют. В фольклоре других народов существуют сказки с похожими сюжетами о дьявольских мужьях и лживых поклонниках, обманом привлекающих невинных девушек, чтобы лишить их невинности или жизни. В конце XVII века легендой о Синей Бороде заинтересовался французский писатель, поэт и критик, член Французской Академии, видный королевский чиновник и советник Ж.Б. Кольбера Шарль Перро (1628-1703). Опираясь на народные сказания, Шарль Перро создал свой вариант сказки, который и стал наиболее известным. Вкратце, сказка Перро повествует о девушке, которая выходит замуж за богатого французского дворянина с отвратительной синей бородой и, несмотря на запрет мужа, входит в запретную комнату и обнаруживает там тела предыдущих жен Синей Бороды. За любопытство и непослушание Синяя Борода

готовится убить молодую жену, но ей на помощь спешат братья и убивают кровожадного мужа.

Эта сказка Шарля Перро (как и другие его сказки) имеет ряд отличительных черт: стиль писателя изящен, тон остроумен, но поучителен; героиня пассивна и безвольна, совершенно не способна выволить себя из беды, наделена многими пороками, в то время как герой сказки представляется практически идеальным, его действия не подвергаются ни малейшей критике со стороны автора. Эти особенности отражают традиционное патриархатное мышление, воплотившееся в сказке о Синей Бороде. Анджела Картер в рассказе «Кровавая комната» переосмысляет эту сказку с позиции феминизма.

Сюжет «Кровавой комнаты» на современный лад практически полностью повторяет сюжет сказки о Синей Бороде Шарля Перро: ухаживание Маркиза за юной студенткой консерватории, женитьба и уединение в бретонском замке Маркиза, отъезд мужа по делам сразу же после брачной ночи, запрет использовать только один маленький ключ, нарушение запрета, описание кровавой комнаты и тел предыдущих жен Синей Бороды, несмываемое пятно на ключе, неожиданное возвращение мужа, несостоявшаяся казнь провинившейся жены. Однако у Анджелы Картер рассказ становится намного больше по объему за счет значительной детализации традиционного сюжета, описания мотивации поступков героев, привнесения реалий современности. Увеличивается количество действующих лиц (появляются слуги и образы жен Маркиза, няня героини, слепой настройщик пианино и др.) и сюжетных линий второго плана, например, добавляются отношения героини и настройщика пианино, описание жизни матери героини. Рассказ приобретает облик не сказки о Синей Бороде, а новой феминистской сказки об отношениях между мужчиной и женщиной, об опасностях, таящихся в замужестве, о маньяке, коллекционирующем тела своих мертвых жен, о кровавой комнате с обитающими там душами несчастных женщин.

Придерживаясь традиционного сказочного сюжета, Анджела Картер в то же время искусно разрушает его условность и сказочность. Сюжетная линия об удачном замужестве бедной талантливой девушки и богатого Маркиза разворачивается на

фоне контрастной истории жизни матери героини: дочь богатого индийского плантатора сбегает с французским офицером, обрекая себя на бедность ради любви. История матери уже с самого начала рассказа бросает сомнительный оттенок на сказочно удачное замужество дочери. Введение в повествование реалий современности разрушает традиционный сказочный хронотоп: Маркиз ведет свою невесту на оперу «Тристан и Изольда», после свадьбы муж срочно уезжает по делам в Нью-Йорк, жена болтает по телефону с матерью, которая осталась в Париже... Также помогает деконструировать традиционную сказку прием соединения примет разных эпох, который ярче всего проявляется в описании коллекции Маркиза: «He had amply indulged his taste for the Symbolists, he told me with a glint of greed. There was Moreau's great portrait of his first wife, the famous *Sacrificial Victim*... Ensor, the great Ensor, his monolithic canvas: *The Foolish Virgins*. Two or three late Gauguins... his marvellous inheritance of Watteaus, Poussins and a pair of very special Fragonards... Here is the key to the china cabinet... there's a king's ransom in Sèvres in that closet, and a queen's ransom in Limoges» [1, p.123-124]; «A lectern, carved like a spread eagle that held open upon it an edition of Huysman's *Là-bas*... Eliphaz Levy; the name meant nothing to me. I squinted at a title or two: *The Initiation*, *The Key of Mysteries*, *The Secret of Pandora's Box*, and yawned. Nothing, here, to entertain a seventeen-year-old girl waiting for her first embrace» [1, p. 120]. Очевидно, что автор не только приводит реалии разных эпох, но и играет с читателем, предсказывая дальнейший ход развития сюжета. Игра с читателем, обман ожидания, текстуальные загадки – это один из любимейших приемов писательницы. Тут же и игра с традицией. Великолепное знание фольклора, мифов и легенд разных народов и религий позволяет писательнице жонглировать различными сюжетными мотивами, проводить неожиданные параллели, находить интересные ассоциации, предлагая читателю альтернативные варианты развития сюжета. Так, в интерпретации Анджелы Картер сюжет о Синей Бороде приобретает необычайную яркость, сложность, многогранность благодаря переплетению с древнегреческой легендой о ящике Пандоры, с французскими средневековыми легендами о кровожадных бретонских князьях, с библейским сюжетом о нарушении Евой Божьего запрета. Так, девушка, которую Шарль

Перро наделил только такими отличительными чертами, как чрезмерное любопытство и непослушание мужу, у А. Картер становится жертвой маньяка, которая мужественно противостоит своему убийце, но в то же время понимает, что она уже была обречена, что она лишь выполняла свою роль в зловещей игре своего мужа, где все (и ухаживание, и женитьба, и ключ, и поспешный отъезд) было тщательно подстроено. Подстроено для того, чтобы поиграть со своей жертвой: «I had played a game in which every move was governed by a destiny as oppressive and omnipotent as himself, since that destiny was himself; and I had lost... Lost as the victim loses to the executioner» [1, p. 137]. Она сделала лишь то, что должна была сделать, как Ева:

«'I've done nothing; but that may be sufficient reason for condemning me.'

'You disobeyed him,' he said. 'This is sufficient reason for him to punish you.'

'I only did what he knew I would.'

'Like Eve,' he said» [1, p. 140].

В отличие от традиционного сказочного нарратива, в «Кровавой комнате» повествование ведется от лица героини (она вспоминает страшную историю своего замужества), что позволяет передать женский взгляд на положение вещей. Героиня не только раскрывает читателю свои чувства и переживания, сокровенные мысли, но и переносится мечтами в будущее, возвращается в прошлое, чередуя воспоминания и мечты с настоящим. Такая игра со временем невозможна в традиционной сказке. Таким поступательным способом, шаг за шагом, добавляя все новые детали в повествование, писательница освещает уже знакомый сюжет с неожиданной стороны, подчеркивает неожиданные аспекты, создавая новый, яркий, вызывающе-чувственный и устрашающий феминистский вариант традиционного патриархатного сюжета.

Деконструкция сказки о Синей Бороде на уровне системы персонажей предлагает много возможностей для успешного разрушения гендерного стереотипа, заложенного в традиционных патриархатных сказках. Анджела Картер в своей интерпретации создает целый ряд сильных женских

характеров, разрушает шаблонность традиционных сказочных героев, меняет привычные роли персонажей.

В первую очередь, писательница возвращает в сказку образ матери, который традиционно отсутствует или лишь схематично намечен в большинстве сказок. Анджела Картер привносит в рассказ «Кровавая комната» сильный, неповторимый образ матери героини. Сама история ее жизни, когда она отказалась от богатой спокойной жизни дочери плантатора ради любви к бедному офицеру, бросает вызов устоявшимся патриархальным понятиям о браке и семье. Поэтому в интерпретации Анджелы Картер именно мать, и никто другой, спасает героиню и ее «принца» от меча Синей Бороды: «You never saw such a wild thing as my mother, her hat seized by the winds and blown out to sea so that her hair was her white mane... one hand on the reins of the rearing horse, while the other clasped my father's service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice» [1, p. 142].

Героизм матери оказывает свое влияние и на характер дочери, которая уже никак не может быть робкой, пассивной героиней: «Until that moment, this spoiled child did not know she had inherited nerves and a will from the mother who had defied the yellow outlaws of Indo-China. My mother's spirit drove me on, into the dreadful place, in a cold ecstasy to know the very worst» [1, p. 131]. Так в свете фигуры своей матери героиня представляется более мужественной и активной.

Образу матери в «Кровавой комнате» противопоставляется образ старой няни героини. Если мать не одобряет брака дочери, то няня просто счастлива, что ее девочка стала маркизой. Няня верит, что ее воспитанница нашла своего прекрасного принца, и ее ждет долгая и счастливая жизнь вместе с мужем. Однако «принц» оказывается хладнокровным убийцей, что просто невозможно в миропонимании старой доброй старушки: «...she died soon after. She had taken so much secret pleasure in the fact that her little girl had become a marquise; and now here I was, scarcely a penny the richer, widowed at seventeen in the most dubious circumstances and busily engaged in setting up house with a piano-tuner. Poor thing, she passed away in a sorry state of disillusion!» [1, p. 143]. Скорая смерть няни символизирует развенчание иллюзий,

разрушение ложных стереотипов, прививаемых традиционными сказками. Главная героиня, наивная семнадцатилетняя девушка, воспитанная на сказках няни, ожидает сказки и от своего замужества, которое на самом деле грозит ей смертью. Так Анджела Картер критикует традиционную сказочную формулу счастливого и удачного замужества богатого принца и бедной красивой девушки, предлагая свой вариант взаимоотношений, где главную роль играет именно любовь, душевное понимание и единство.

Критике подвергается и сам шаблонный образ сказочной героини, пассивной, порочной, как у Шарля Перро. В интерпретации Анджелы Картер героиня становится жертвой Синей Бороды, но жертвой активной, смелой, дерзкой. Сказочный образ перестает быть условным, схематичным и обретает жизненность, яркость и полноту воплощения. Такие сильные женские образы – одна из важнейших отличительных черт произведений писательницы; в «Кровавой комнате» кроме главной героини и ее матери, в этот ряд входят также образы предыдущих жен Синей Бороды, каждая из которых была звездой, яркой, неповторимой личностью: первая жена была талантливой оперной певицей: «That sumptuous diva. I had heard her sing Isolde. With what white-hot passion had she burned from the stage! So that you could tell she would die young» [1, p. 114]. Вторая жена – знаменитая натурщица, «...everyone painted her but the Redon engraving I liked best, 'The Evening Star Walking on the Rim of Night'...her skeletal, enigmatic grace» [1, p. 114]. Третья жена, румынская графиня – «a lady of high fashion... the descendant of Dracula... I remembered her pretty, witty face, and her name – Camilla... The sharp muzzle of a pretty, witty, naughty monkey; such potent and bizarre charm, of a dark, bright, wild yet worldly thing» [1, p. 113]. В свою галерею красивых женщин Маркиз собирался добавить еще одну грацию – бедную студентку консерватории с совершенным музыкальным слухом и изумительной игрой на пианино.

Персонажи Анджелы Картер, в отличие от сказочных героев, получают более полную внешнюю и внутреннюю характеристику, которая отличается психологизмом, вниманием к самым потаенным мотивам поведения героев (эти черты, как правило, полностью отсутствуют в народных сказках, а у Шарля Перро они довольно поверхностны и

схематичны). Отличительной чертой персонажей писательницы, особенно женских образов, является то, что они обязательно характеризуются и в отношении сексуальности и чувственности, девственности или распутности. Например, главная героиня рассказа видит себя глазами мужа: «And I saw myself, suddenly, as he saw me...and I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away» [1, p. 115]. Так Анджела Картер вводит в литературу запретную тему женской сексуальности, чувственности, которая веками полностью игнорировалась в патриархальном обществе.

Таким образом, Анджела Картер в корне изменяет систему персонажей из сказки Шарля Перро: яркие активные женские персонажи занимают главенствующее положение, мужские же или изображаются слабыми и беспомощными (Жан-Ив), или становятся злодеями (Синяя Борода), то есть роли меняются, акценты в «Кровавой комнате» расставляются с феминистских позиций.

Наибольшая часть иронии и критики писательницы приходится на образ «прекрасного принца»: Маркиз оказывается не благородным любящим мужем, а убийцей-маньяком. Далее, чтобы спасти главную героиню от смерти, появляется «настоящий» прекрасный принц в облачении Жан-Ива, бедного сына кузнеца, слепого настройщика пианино, которого на самом деле самого предстоит спасти из рук кровожадного Маркиза матери героини. Действительно, более беспомощную фигуру, чем слепой, трудно представить. Так писательница разрушает традиционный образ прекрасного принца: хотя внешне Маркиз олицетворяет собой образ принца из сказки, его черная душа и адская натура грозят героине только смертью, тогда как внешне беспомощный, слепой Жан-Ив своей нежностью и любовью вселяет в героиню мужество: «To see him, in his lovely, blind humanity... Although he was scarcely more than a boy, I felt a great strength flow into me from his touch» [1, p. 135]; «I do believe my mother loves him [Jean-Yves] as much as I do...I know he sees me clearly with his heart» [1, p. 143]. Так Анджела Картер еще раз подтверждает свою веру в истинную любовь, которая является основной темой ее феминистских сказок.

Синяя Борода Шарля Перро – светский состоятельный дворянин и чуть ли не примерный муж со справедливым

гневом по поводу непослушания жены – становится настоящим злодеем в интерпретации Анджелы Картер. Подобные готические образы одержимых злодеев всегда хорошо удавались писательнице, например – дьявольский доктор Хоффман или демон катаклизмов, чудовищный литовский граф из романа «Адские машины желания доктора Хоффмана» (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1972) [14]. Синяя Борода продолжает этот ряд образов, причем удивительна многогранность созданного образа злодея.

Во-первых, это образ богатого дворянина с хорошими манерами, галантно ухаживающего за своей избранницей и одновременно готовящего ей место в своей коллекции мертвых красавиц. Во-вторых, его фигура напоминает знаменитого Маркиза де Сада в отношении извращенности его сексуальных вкусов, эротических игр с оттенком порнографии (например, картины с обнаженными девушками, зеркала, окружающие брачное ложе, книги с изощренными эротическими пытками, грубое раздевание невесты в стиле бордельного ритуала и др.). В-третьих, властный Маркиз является чудовищем, олицетворением дьявола и темных сил, он без опасения за последствия следует своим извращенным желаниям и кровожадным планам, зная, что его огромное богатство может купить и заставить замолчать всех. Острый запах русской кожи, исходящий от Маркиза, и непроницаемая маска, всегда остающаяся на лице, добавляют таинственности и пикантности фигуре Синей Бороды. Не раз автор сравнивает всемогущего Маркиза с кукольником, который лишь дергает за веревочки, заставляя людей, как кукол, плясать под свою дудку.

Важнейшая характеризующая Маркиза черта – это коллекционирование различных вещей: картин, посуды, мебели, книг. А для удовлетворения своего изысканного вкуса и извращенного воображения, Маркиз коллекционирует своих мертвых жен, убивая их различными способами, подвергая их пыткам и создавая из их тел «экспонаты» для своей коллекции: забальзамированное тело оперной певицы в катафалке, парящий в воздухе изящный череп натурщицы, пронзенное сотнями шипов «железной девы» тело наследницы Дракулы, румынской графини. И четвертое задуманное тело, с рубиновым ожерельем на шее... Невольно проводится

параллель с «Коллекционером» Джона Фаулза, с маньяком, коллекционирующим бабочек и девушек.

Названием рассказа Андже́ла Картер подчеркивает важность именно образа Кровавой комнаты, которая изображается почти как живой персонаж. Кровавая комната – это алтарь поклонения для Маркиза, самое важное и святое для него место, это его ад, это тяжелая ноша, которая всегда вместе с ним. И одновременно это самовыражение Маркиза, это его душа, темная и порочная. Так образ Кровавой комнаты символизирует тайную, страшную сторону человеческой души, которая скрывается от посторонних. Кровавая комната как центральный образ-символ рассказа связана и с мотивом нарушения запрета, хорошо известным в литературе. Таким образом писательница изменяет акценты в своей сказке о Синей Бороде. В результате появляется образ Кровавой комнаты и серийного маньяка, который одновременно является убийцей и утонченным знатоком и ценителем искусства, который в безупречных костюмах от лучших французских кутюрье кроваво пытается и убивает своих жен, который может оказаться вашим соседом на опере «Тристан и Изольда». Это образ, рожденный современностью, что и делает его таким ужасным, пугающим.

Свое оригинальное творческое воображение Андже́ла Картер виртуозно воплощает на письме. В. Лапицкий, переводчик Андже́лы Картер на русский язык, отмечает ее «богатый, часто барочно преизбыточный, совершенно не свойственный англоязычной литературе» [14, с. 6] стиль, сочетающий черты латиноамериканского магического реализма, английской готики, французского символизма, немецкого романтизма. «We live in gothic times» [1, p. 459], считала А. Картер, и окрашивала свои произведения в мрачные, готические тона с элементами эротики, что хорошо видно в рассказе «Кровавая комната». «The Gothic mode is essentially a form of parody, a way of assailing clichés by exaggerating them to the limit of grotesqueness, and this was to be the method of Carter's fantasies, extrapolated with a calculated garishness and deliberate perversity which no other writer has matched» [9], – писал критик Брайен Стэблфорд (Brian Stableford). Готический и откровенно эротизированный стиль Андже́лы Картер – это удачный способ шокировать читателя,

будоражить его воображение, апеллировать к подсознательному. Готика вводит в повествование атмосферу страха, тревоги, страшных предчувствий, таким образом разрушая сказочную традицию: сказки, призванные доставлять удовольствие и развлекать, вместо этого устрашают читателя. Эротизация повествования, сексуально-чувственное описание персонажей, черты порноэротики в традиционных сказочных мотивах делают повествование дерзким, шокирующе-развратным. Так писательница на уровне стиля произведения разрушает традиционную сказочность повествования.

Таким образом, интерпретируя известный сюжет и внося изменения в систему персонажей истории о Синей Бороде, Анджела Картер создает одну из самых захватывающих и дерзких, психологически глубоких современных феминистских сказок.

ИСТОЧНИКИ:

1. Carter A. *Burning Your Boats. The Collected Short Stories.* – New York: Penguin Books, 1997. – 462 p.
2. Elizabeth Harries | *Fairy Tales and Gender*
<http://www.smith.edu/english/courses/spring02/CLT235.html>
3. Jeff Vander Meer | *Angela Carter (1940-1992)*
<http://www.themodernword.com/scriptorium/carter.html>
4. Jody Regel | *The Subversive Value of Feminist Fairy Tales: Overthrowing some Grimm Stereotypes*
<http://ww2.uwc.ac.za/content.asp?EntityID=1875>
5. Karen E. Rowe | *Feminism and Fairy Tales*
<http://www.broadviewpress.com/tales/printable/feminism.htm>
6. Katsavos Anna | *An Interview with Angela Carter*
http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_carter.html
7. Perrault Ch. *Les Contes.* – СПб.: КОРОНА Принт, 2003. – 95 p.
8. Salman Rushdie | *Angela Carter, 1940-92: A Very Good Wizard, a Very Dear Friend*
<http://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/carter-rushdie.html>
9. Stableford B. *Angela Carter: Overview* // *St. James Guide to Fantasy Writers.* – St. James Press, 1996.

10. Terri Windling | Women and Fairy Tales
<http://www.endicott-studio.com/rdrm/forwmnft.html>
11. Terri Windling | Bluebeard and the Bloody Chamber
<http://www.endicott-studio.com/rdrm/forblue.html>
12. The Bloody Chamber
<http://www.cix.co.uk/shutters/reviews/98015.htm>
13. Timothy Mason | Living in the Present. An analysis of Tense Switching in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'
http://www.timothyjpmason.com/WebPages/Publications/Bloody_Chamber.ht
14. Картер А. Адские машины желания доктора Хоффмана / В пер. В. Лапицкого. – М.: ТЕРРА, 1997. – 352 с.
15. Картер А. Кровавая комната / В пер. О. Акимовой. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2005. – 224 с.

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО СБОРНИКА А.С. БАЙЕТ *LITTLE BLACK BOOK OF STORIES*

ВЕРОНИКА СИМАЧКОВА

This article is devoted to the research of A.S. Byatt's collection of stories "Little Black Book of Stories". Veronika Simachkova focuses her attention on those components of the book which provide its conceptual and compositional unity. Each story is analyzed from the point of view of its plot as well as on the contextual level and on the level of the philosophical implication.

Имя Антонии Сьюзен Байет (Antonia Susan Byatt, b. 1936) широко известно в литературных кругах Великобритании. Признанный прозаик, критик, мастер так называемого интеллектуального романа, она вполне справедливо считается одной из самых талантливых писательниц, чьё творчество занимает почётное место как в рамках женской литературы, так и в пределах всей современной английской и мировой литературы в целом.

В творческом наследии А. Байет неизменно присутствует новеллистика: на данный момент ею написано пять сборников рассказов, последний из которых – *Little Black Book of Stories* – вышел в 2003 году. Это произведение сразу же привлекло внимание как читательской аудитории, так и критиков, которые высоко его оценили, назвав рассказы «забавными, страшными, блестящими, грустными, трогательными, остроумными, шокирующими, захватывающими и абсолютно незабываемыми» [8]. Сочетая традиционные для прозы писательницы черты (спокойствие, невозмутимость тона повествования, лёгкость в обращении с материалом, лежащее в основе чувство предстоящего «взрыва», смелое и в то же время мастерское сочетание эрудированности и высокого художественного уровня) с очевидным новаторством, рассказы по-разному воспринимаются читателями: одни видят в этом сборнике рассказы о привидениях, адресованные взрослым, другие – готические истории, третьи – фантастические сказки, четвёртые же абсолютно справедливо воспринимают их как

авторские размышления о таких сложных феноменах, как жизнь и смерть, хаос и порядок, одиночество, любовь, искусство, правда, вера, память, сумасшествие и т.п.

Важно отметить, что *Little Black Book of Stories* представляет собой не просто сборник рассказов, помещённых в произвольном порядке. Книга имеет особое композиционное и концептуальное построение: все рассказы расположены в определённой очерёдности согласно авторскому замыслу. Во-первых, необходимо отметить, что характерное для прозы А. Байет сочетание реалистического и фантастического в разных рассказах представлено в разной степени, то есть некоторые из них более тяготеют к фантастической группе, в других же, наоборот, реалистический компонент явно преобладает над нереалистическим. Писательница умышленно чередует рассказы из первой и второй групп, как бы указывая на то, что в нашей жизни в равной мере присутствует и то, и другое.

Во-вторых, говоря о композиции книги, нельзя не заметить, что она является кольцевой, круговой. Сборник начинается и заканчивается фантастическими рассказами (т.е. имеет место цикличность на уровне содержания); и первый, и последний рассказы затрагивают тему войны и одиночества (цикличность тематическая); и, наконец, вся книга в целом отражает жизненный цикл человека, поскольку в первом рассказе главными героями выступают дети, а в последнем – старики (идейная цикличность).

В-третьих, важную роль в концептуальном построении сборника играет мотив превращения, преобразования. Метаморфозы составляют сущность всех рассказов, их основную тему, лейтмотив, ту ось, вокруг которой закручено повествование. В каждом из них изменениям подвергаются разные аспекты жизни людей: их характеры, их взгляды, их внешность и даже сама человеческая судьба. Эти превращения отображают переплетение реальности и фантастики, правды и мифа как неотъемлемой части нашей жизни.

Сборник открывается рассказом *The Thing in the Forest*, который относится к группе фантастических рассказов. Его начало, тем не менее, вполне реалистическое (действие происходит во время II Мировой войны): перед нами поезд, везущий эвакуированных из Лондона детей, среди которых

главные героини – Пенни и Примроуз, которые подружились, лишь оказавшись в поезде.

Прибыв во временно приютивший их особняк, девочки решают исследовать ближайший лес, где они встречают странное червеподобное существо – автор называет его «the Thing». Чудовище не причиняет девочкам никакого физического вреда, они возвращаются из леса невредимыми и никому ничего не рассказывают. Однако это событие оставляет неизгладимый след в жизни каждой из них.

В дальнейшем судьбы Пенни и Примроуз складываются похожим образом: обе теряют отцов во время войны; обе, став взрослыми, так и не выходят замуж; обе ведут уединённый образ жизни; обе работают с детьми. Обе одиноки и несчастны – каждая, однако, по-своему. Обе женщины переживают последствия встречи с чудовищем различным образом. Пенни, столкнувшись с потусторонним миром (воплощением которого являлось «the Thing»), не может найти себе места в мире реальном. Не случайно она выбирает профессию психотерапевта, который имеет дело со снами, фантазиями, вымыслом, с тем, что «could not be seen» [3, p. 38]. У Примроуз другая проблема: рассказывая детям истории о домовых и о мерзких существах из розетки или трубы в туалете, она не может поделиться с ними тем, что видела собственными глазами: чудовище из её детства слишком реально, слишком осязаемо и страшно, чтобы вновь пережить встречу с ним. Примроуз пытается оградить детей от «реальных» монстров, повествуя о вымышленных и умалчивая о том, «what she knew... *she did know she knew, she recognized confusedly*» [3, p. 32].

Через много лет после окончания войны две женщины вновь встречаются. Начав разговор издали, они неизбежно приходят к теме, которая волнует их обеих – «the Thing». «Did you ever wonder, asked Primrose, if we *really* saw it? – Never for a moment, said Penny» [3, p. 24]. Женщины убеждаются, что чудовище – не плод их фантазии, оно действительно существовало. Оно стало для них самым реальным из всего пережитого и виденного. «There are things that are real – more real than we are – but mostly we don't cross their paths, or they don't cross ours. Maybe at very bad times we get into their world, or notice what they are doing in ours» [3, p. 24], – вот вывод, к которому приходит Пенни.

Удостоверившись в истинности существования «the Thing», Пенни и Примроуз инстинктивно испытывают потребность вернуться в лес, где они когда-то видели чудовище. Результаты этих путешествий различны. Примроуз, проведя некоторое время среди живой природы, наконец смогла покинуть мир нереальный, мир своих историй, где постоянно жила, и смогла осознать «реальность» окружающего её мира. Таким образом, она получила своего рода «освобождение» от преследовавшего её всю жизнь чудовища – освобождение, позволившее ей, наконец, рассказать детям страшную историю из своей жизни. Пенни, надеясь на встречу с «the Thing», ожидала его на той самой поляне, что и много лет назад. Однако её надежда увидеть чудовище не оправдалась. Испытывая разочарование, она вернулась в лес во второй раз и вновь стала ждать. Финал рассказа открытый: А. Байет не говорит о том, что в дальнейшем случилось с героинями.

Образ чудовища занимает, пожалуй, центральное место в рассказе. Разные критики трактуют его по-разному: одни считают его символом, аллегорией войны и её разрушительных последствий для судеб людей; другие называют его олицетворением истинной человеческой сущности; третьи – изображением страхов, страданий, смерти. А. Байет не даёт своей интерпретации образа чудовища, предоставляя читателю возможность делать собственные выводы. Единственное, на что явно намекает автор – это мысль о неопределённости реальности, о тесной взаимосвязи и постоянном взаимопроникновении нашего мира и мира потустороннего и в общем об относительности разделения всего на реалистическое и фантастическое.

Второй рассказ под названием *Body Art* посвящён исследованию таких феноменов, как хаос и порядок, душа и тело, вера и неверие, искусство и жизнь. Исходя из логики построения сборника, он относится к реалистическим рассказам. События происходят в наше время, и герои являются нашими современниками. Читателям представлен типичный любовный треугольник, образованный тремя героями – Дамианом Беккетом, Мартой Шарпин и Дейзи Уимпл, – чьи пути случайно пересеклись в лондонской больнице святого Пантелеона, что оставило заметный след в судьбе каждого из них.

Доктор Беккет работает гинекологом в вышеупомянутой больнице. Его можно назвать образцовым врачом: он любит свою работу и посвящает ей всё своё время; он высококвалифицированный специалист, не допускающий медицинских ошибок, способный справиться даже с самыми тяжёлыми случаями. Будучи по природе добрым человеком, в общении с пациентами он держит себя просто и дружелюбно. Однако доктор Беккет никогда не переступает той границы, что разделяет врача и больных, не пытается вникать в детали их личной жизни, кроме, пожалуй, тех фактов, которые нужны для спасения этих жизней. Особый интерес представляют взаимоотношения доктора Беккета с религией. Он называет себя «бывшим католиком» («lapsed catholic») и утверждает, что потерял веру вследствие видения. Доктор Беккет детально изучает тело распятого Христа, анализируя его с точки зрения анатомии. Неожиданно он приходит к выводу, что принадлежит к церкви, которая почитает мёртвого человека. Именно в этот момент он осознаёт, что не верит и никогда не верил ни в Бога, ни в ад и рай, ни в воскрешение и искупление грехов. Потеряв веру в Бога, доктор Беккет, однако, не перестал верить в порядок, который, по его мнению, можно найти во времени, пространстве и теле (именно это убеждение подвигло его стать врачом). Стремление к порядку проявляется во всём – в обустройстве квартиры, где нет ничего лишнего, в отношении к работе и пациентам и даже в личной жизни (расставшись пять лет назад со своей женой и будучи по натуре одиночкой, доктор Беккет не жаждет связи с кем бы то ни было, так как женщины, как ему кажется, вносят элемент хаоса в его размеренную жизнь). Единственной, кто его более или менее привлекает, является Марта Шарпин, изучающая историю искусства – привлекает своей ухоженностью, хорошим вкусом, некоторой старомодностью, умом, рассудительностью (т.е. качествами, соотносимыми с понятием «порядок»). Эта женщина сразу внушает уважение и интерес доктору Беккету, который находит её «handsome sensible woman, who carried her knowledge lightly, and made life more interesting for many people» [3, p. 76].

Однако у неё на пути оказывается Дейзи Уимпл – героиня, которая ни в коей мере не может быть названа «образцовой», «положительной». Она учится в Художественном колледже,

мечтает стать дизайнером и заниматься инсталляциями. Яркая, неординарная личность, она экстравагантна во всём. Сразу выделяется внешность Дейзи: «Anaemic almost certainly, anorexic possibly. An odd limpness in the wrists... She had a nice little pointed face, rendered grotesque, by gold studs and rings in pierced lips and nostrils... She had blue eyes and sky-blue painted lashes...» [3, p. 52-58]. Неординарность героини проявляется и в её образе жизни, который можно охарактеризовать не иначе, как богемный (нет постоянного источника дохода, нет жилья). Наконец, самым необычным в личности Дейзи является её талант и, соответственно, её творчество, посредством которого она, очевидно, самоидентифицируется. Апогеем её творчества становится стилизованная статуя богини Кали, состоящая из большого количества компонентов, украденных, как оказывается, из принадлежащей больнице коллекции медицинских инструментов и редкостей. Инсталляция вызывает разные эмоции у людей: от восхищения до открытой злобы и возмущения. «Oh, how terrible. And how good» [3, p. 90], – вот реакция Марты Шарпин, которая интерпретирует фигуру Кали следующим образом: «It showed real pain, a real sense of human harm, and threats to the female body» [3, p. 91]. Будучи женщиной, она способна понять воплощённые в статуе боль, ужас, угрозу, которым подвержено женское тело, особенно при родах и абортах; к тому же она чувствует боль и страдания самой Дейзи, перенёвшей год назад аборт с осложнениями (нужно сказать, что внешне это никак не проявлялось, наоборот, девушка казалась абсолютно равнодушной к произошедшему). Дамиан Беккет воспринимает Кали как «desecration of other people's dead babies and body parts and suffering» [3, p. 91].

Как это ни странно, но именно «неправильная» Дейзи, а не «образцовая» Марта Шарпин остаётся с доктором Беккетом. Проведя у него ночь, девушка забеременела. Как и в первый раз, Дейзи хочет избавиться от ребёнка. Однако, запуганная Дамианом, настаивающем на сохранении ребёнка, Дейзи всё-таки вынашивает и рождает его. Именно здесь происходит долгожданная метаморфоза. Дейзи обнаруживает, что она любит свою дочку, давшую ей возможность осознать себя в абсолютно новой роли – роли матери. Изменения затрагивают и доктора Беккета – он готов принять в свою жизнь ребёнка,

несомненно несущего элемент хаоса. Таким образом, разными путями, но при помощи одного средства (ребёнок), герои приходят к равновесию, к своеобразному «искуплению и исцелению».

Третий рассказ сборника – *Stone Woman*. А. Байет не случайно отводит ему центральное место в книге, ведь именно здесь фантастическое представлено в наибольшей степени. Более того – метаморфозы в этом рассказе выходят на поверхность, затрагивают не только психологическую, душевную сторону личности, а приобретают обозримые, материальные формы, что находит своё отражение в изменении внешности героини.

Инес, потерявшая мать, обнаруживает, что внутри у неё образовалась некая пустота, которую она пытается заполнить работой (она занимается составлением этимологического словаря) и, как пишет А. Байет, «with tiding love away», т.е. «избавлением от любви». Спустя некоторое время женщина замечает, что начинает каменеть (т.е. автор переводит выражение «окаменеть от горя» из разряда метафор в разряд происходящих в реальности процессов). Разные части её тела превращаются в драгоценные камни и минералы, в описании которых А. Байет проявляет огромное мастерство. Например: «She saw dikes of dolerites, in graduated sills, now invading her inner arms. But it took weeks of patient watching before...she surprised a bubble of rosy barite crystals, breaking through a vein of fluorspar, and opening into the form known as a desert rose, bunched with the ore flowers of blue john» [3, p. 122]. Героиня с удивительным фатализмом смиряется с происходящей с ней трансформацией: «What was happening was, it appeared, a unique transformation» [3, p. 121].

Под влиянием внешних изменений Инес приходит к изменениям внутренним (в том числе – и к изменению взглядов). Если раньше она считала мир камней статичным и перманентным, а свою трансформацию воспринимала «as something profoundly unnatural, a move from a world of warm change and decay to a world of cold permanence» [3, p. 126], то теперь, став «минералом» и взглянув на саму идею минералов с другой стороны, осознаёт, что была не права. Оказывается, между миром живых существ и миром камней присутствует неразрывная связь и взаимодействие. Инес видит, что её

собственная каменная оболочка отнюдь не статична: её компоненты меняются почти каждую минуту, не подвластные ни одному известному закону физики или химии. Лишь тогда героиня приходит к осознанию того, что её трансформация не является чем-то неестественным, аномальным, а, наоборот, есть своего рода переход в качественно новое состояние, которому не следует противиться и которого не следует бояться.

Во время одной из прогулок по городу (Инес ищет место «to stand in the weather» [3, p. 124]) она знакомится с каменотёсом из Исландии. Именно этому человеку героиня решает открыть тайну своей трансформации. Здесь также немаловажную роль играет тот факт, что он выходец из Исландии, ведь эта страна известна как место непрекращающейся геологической активности, т.е. постоянные метаморфозы являются неотъемлемой характеристикой здешней жизни; к тому же исландцы, как никакой другой европейский народ, близки к природе и неразрывно связаны с ней, поэтому они сохраняют веру в различные мифические существа (троллей, каменных женщин), олицетворяют явления природы (например, они считают камни живыми), воспринимают просто и естественно многие вещи, кажущиеся другим странными. Неудивительно, что именно в Исландии Инес находит покой. Она присоединяется к мифической пляске каменных троллей и уходит в горы. Её последние слова, которые слышит каменотёс, звучат уже на непонятном языке и не имеют для человеческого уха никакого смысла. Героиня избавляется от груза языка, разрывая таким образом последние нити, связывающие её с миром людей, и переходит в другую реальность, где она сможет обрести долгожданный покой.

Следующий рассказ – *Raw Material* – по характеру реалистичный. Здесь А. Байет обращается к исследованию сущности писательства, проблемы творческой мотивации, взаимосвязи жизни и литературы, т.е. метаморфоза, несомненно присутствующая в рассказе, касается трансформации жизни в искусство.

Главный герой – Джек Смоллетт – бывший писатель, в молодости прославившийся романом в духе «рассерженных» *Bad Boy*. Следующие его произведения не имели успеха и не были опубликованы. Усомнившись в собственном таланте, но

не потеряв веру в литературное творчество, он, вернувшись из Лондона в родной город, стал преподавать курсы писательского мастерства, чем на момент развития действия в рассказе занимается уже в течение 15 лет.

Джек имеет определённые взгляды на писательство, на мотивы и процесс создания произведений. Его философия, основной творческий принцип заключаются в следующем: «Try to avoid falseness and strain. Write what you really know about. Make it new. Don't invent melodrama for the sake of it» [3, p. 159]. Таким образом, по его мнению, нужно писать о том, что знаешь, но при этом не заикливаться на себе, нужно уметь найти выход из узкого детализированного пространства к глобальным обобщениям. Но у его учеников получается, что писать о том, что знаешь, – значит писать о себе. Год за годом Джек пытается научить своих учеников писать «правильно», пытается убедить их, что писательство не может быть психотерапией, не может служить убежищем от реальной жизни. Однако, год за годом его ученики, заикленные на себе и привязанные к реальности, не создают ничего, кроме мелодрамы, цепляясь за всем известные клише. Например, пара «мать-дочь» производят следующие опусы: «The nervous breakdown of a feckless teenager with a wise but powerless mother» и «The nervous breakdown of a menopausal woman with a beautiful and patient daughter», а врач-ветеринар не способен ни на что большее, нежели «A tale of the elaborate torture of two dogs».

Джек уже и сам не верит, что его ученики могут создать что-то стоящее. Однако его заинтересовывает новая студентка – 82-летняя Сисили Фокс, несомненно имеющая литературный талант. Она пишет о вещах, знакомых ей с детства и являющихся частью её жизни (т.е. о том, что она несомненно знает) – о начистке графитом угольных плит и стирке. Её рассказы-притчи (*How We Used to Black-lead Stoves* и *Wash Day*) в конечном итоге переходят в размышление о прошлом и настоящем, о жизни и смерти. Джек Смоллетт потрясён: в первый раз за всё время обучения писательскому мастерству он по-настоящему увлёкся тем, что прочитал, поверил в написанное своим учеником. Победа в литературном конкурсе лишней раз подтвердила дарование Сисили. Для Джека же её рассказы стали стимулом для возвращения к писательской деятельности.

Несколько раз Джек Смоллетт пытается узнать, что движет Сисили. На вопрос, почему она пишет, он получает необычный ответ: «I write because I like words... I like reading. I notice particular words. That sets me off» [3, p. 180]. Непривычный, если не странный, мотив для писателя. Однако ещё больше Джек поражён следующим замечанием Сисили: «Writing is therapeutic...The motive doesn't matter. One has to do one's best» [3, p. 176]. Таким образом, взгляды Сисили на творчество радикально отличаются от убеждений Джека Смоллетта, и при этом она создаёт действительно стоящие, талантливые произведения.

Несостоятельность идей последнего подтверждается и трагическим финалом рассказа. Джек находит Сисили убитой в своём доме. Оказалось, что для этой женщины, чьё реальное существование было полно ужаса и мелодрамы, писательство являлось своего рода терапией, помогающей ей выживать, спасающей её от домашнего террора. Таким образом, А. Байет показывает, что нет и не может быть единственного подходящего для всех рецепта того, как нужно писать – у каждого своя причина, свой мотив для творчества, свои манера и стиль, которые нельзя оценивать по критериям «хороший-плохой», «правильный-неправильный».

Последний рассказ в книге – *Pink Ribbon* – представляет собой логическое завершение всего сборника. Во-первых, он имеет фантастический характер и следует за реалистическим *Raw Material*; во-вторых, в нём, как и в первом рассказе, затрагивается тема войны и её последствий и одиночества (а это, в свою очередь, необходимо для создания кольцевой композиции сборника); в-третьих, здесь завершается жизненный цикл человека, т.е. героями являются старики.

Пожилая супружеская пара – Джеймс и Мадо – женаты уже долгое время (познакомились они ещё до войны, в 1939 году). Мадо в течение последних пяти лет больна болезнью Альцгеймера, и Джеймс, единственный близкий человек (детей у них нет), ухаживает за ней, хотя это даётся ему совсем не легко: каждый день ему требуется всё большее душевных сил и мужества, чтобы присматривать за сумасшедшей женой.

По мере чтения рассказа мы замечаем, что отнюдь не любовь движет Джеймсом, а лишь некое обострённое чувство долга. Становится ясным, что, несмотря на долгие годы

совместной жизни, супруги совсем не знают и не понимают друг друга: даже те факты из биографии, которые, казалось бы, известны обоим, оборачиваются ложью. Например, Джеймс, всегда считавший Мадо сиротой, из обрывочных фраз, произнесённых ею, узнаёт о существовании матери, а также подруги Саши. Интересен тот факт, что Мадо в бреду часто разговаривает на кокни, что, очевидно, свидетельствует о её происхождении. Отсюда становится понятным её вечное стремление к «интеллигентности» – категории, бывшей для неё высшей похвалой и высшим мерилom человеческих достоинств. Даже во время войны Мадо предпочитает преподаванию в школе работу в разведке (по-английски – *Intelligence Service*), где она, наконец, может общаться с по-настоящему «интеллигентными» людьми.

Джеймс узнаёт много нового о своей жене и осознаёт, что всю жизнь прожил рядом с человеком абсолютно чужим, незнакомым. Страшнее всего в этой ситуации то, что он сам во многом виноват в произошедшем, ведь, по сути, никогда и не стремился узнать свою жену. Мадо не рассказывала о себе – Джеймс не расспрашивал её, приписывая эту скрытность характерной ей эксцентричности.

Пролить свет на прошлое Мадо помогает ещё один персонаж – Дайдо. Эта женщина появляется среди ночи в доме Джеймса и позже сообщает ему такие факты из биографии его жены, которые могла знать только сама Мадо. «Who are you?» – спрашивает озадаченный и потрясённый Джеймс. «Don't you know? I'm the Fetch» [3, p. 234] – отвечает Дайдо. И у нас (да и у героя) нет оснований сомневаться в том, что она призрак, двойник Мадо в молодости, ведь так много совпадений не может иметь место в реальной жизни. Однако, почему каждый раз после ухода Дайдо на стакане, из которого она пила, остаются следы красной помады? Почему же тогда реально существуют принесённые ею подарки? Мастерство А. Байет как раз и заключается в том, чтобы задать подобные вопросы, но не дать на них ответы, стимулируя каждого читателя делать собственные выводы.

Необходимо отметить, что в рассказе важное место занимают символы: война, которая является причиной разлада, непонимания между людьми, источником бед и несчастий; телепузик Дипси как воплощение сумасшествия, болезни Мадо

и злости, ярости Джеймса; и, наконец, розовая лента, которую Джеймс вплетает в волосы Мадо и которую она постоянно пытается сорвать, как олицетворение ханжества, непонимания, невозможности откровенного разговора даже между близкими людьми.

Таким образом, анализ *Little Black Book of Stories* с точки зрения содержания и структуры позволяет рассматривать данный сборник, состоящий из пяти разных по характеру и исследуемым проблемам рассказов, как действительно цельное по своему замыслу и концепции произведение. Талант и глубокий интеллект А. Байет проявляются в каждом из этих мастерски написанных и тщательно отобранных текстов, представляющих собой новый взгляд на старые истины. Абсолютно справедлива в этом контексте следующая высокая оценка критика М. Апчерча: «Each of these five stories springs illuminating, mind-bending surprises on the reader, as Byatt draws on familiar experience and fantastical possibility to plumb human dreams and foibles in ways that feel wily, subversive and new» [10].

ИСТОЧНИКИ:

1. Ali Smith | Her Dark Materials
<http://books.guardian.co.uk/print/0,3858,4812302-110738,00.html>
2. Amber Butler | Byatt Discusses Short Stories
http://dawgnet.butler.edu/dyn/story_print.cfm?article_id=2394
3. Byatt A.S. *Little Black Book of Stories*. – New York: Alfred A. Knopf, 2004. – 240 p.
4. Carolyn See | Uneasy mix of grotesque and stolid
<http://afr.com/cgi-bin/newtextversions.pl?pagetype=printer&path=/articles/2004/05/21/1085120112230.html>
5. Charles E. May | Deep, Dark Secrets
<http://www.jsonline.com/enter/books/reviews/apr04/226104.asp?format=print>
6. Cressida Connolly | Driving Pins into Dipsy's Plump Belly
<http://www.arts.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml;xml=/arts/2003/11/09/boby9.xml>
7. Daphne Guinness | *Little Black Book of Stories*
<http://www.smh.com.au/articles/2004/04/02/1080544670758.htm>

8. Jeremy Stangroom | Raw Material
http://www.newhumanist.org.uk/printarticle.php?id=630_0_24_0_C
9. Mary Flanagan | Spellbound by Monsters of Rock
<http://enjoyment.independent.co.uk/lowres/story.jspstory=465923&host=5&dir=2>
10. Michael Upchurch | «Little Black Book of Stories»: Exquisite Surprises at Every Turn
<http://www.seattletimes.nwsourc.com/html/home/>
11. Siddhartha Deb | A Dark-Adapted Eye
http://www.boston.com/ae/books/articles/2004/05/02/adark_adapted_eyemode=P
12. The Cambridge guide to women's writing in English. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. – 696 p.
13. The Oxford companion to English literature. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1995. – 1171 p.
14. Судленкова О.А., Кортес Л.П. 100 писателей Великобритании. – Минск: Вышэйшая школа, 1997. – 247 с.

ОБ АБТОРАХ | NOTES ON CONTRIBUTORS

Carla Alves da Silva holds a Master degree in Literatures in English from the State University of Rio de Janeiro. She has authored publications on contemporary American literature and transgender fiction. Her primary interests are queer literature and theory, gender studies, and transgender narratives.

Hanna Butyrchik is an associated professor at the Belarusian State University, candidate of Philology. She gives courses in Classic and Contemporary World Literature and Criticism. The main branches of her studies are Comparative Literature and American Studies. The current research interest is war/military prose and ethnic literatures.

Tatiana Chemurako graduated from the Department of Foreign Languages (Gomel State University). She is a postgraduate student of the Belarusian State Pedagogical University, at the Chair of Russian and World Literature. Main fields of research are U.S. feminist literature, African American literature (in particular, Toni Morrison).

P.D. Gurlais is a Zen poet and calls her home Salt Lake City, Utah. She is also an indy writer with a propensity for International art, travel and languages. She is a serious academic in French as well as English. Though her scholarly pursuits are grand, she loves to say that she is on this earth to play.

Olga Gutar is a postgraduate student of the Russian and Foreign Literature Department at the Grodno State University.

Marina Ioskevich is a postgraduate student of the Russian and Foreign Literature Department at the Grodno State University.

Nastia Matusevich graduated from the Philological Department (Belarusian state University). She enjoys studying women literature and fairy tales. She also takes great interest in psycholinguistics and contemporary communicative technologies in mass media.

Natalia Povalyaeva (Candidate of Philology) is a teacher of modern and contemporary English Literature in the Belarusian State University. She has authored numerous publications on twentieth-century English women's prose. Among them is *Polyphonic prose of Virginia Woolf*. Her primary interest is English Women's modern and contemporary prose and Feminist Criticism, with particular interest in Jeanette Winterson's work.

Elena Povzun graduated from the Belarusian State University; in 2004 she got a Master of Art for the thesis *The Bronte sisters' artistic world*. The field of her studies is English Women's prose of the nineteenth century. Currently she works on PhD thesis dedicated to the work of Jane Austen, Charlotte, Emily and Ann Bronte.

Veronika Simachkova graduated from the Belarusian State University in 2005. She was a student of the Department of Modern Romanic-Germanic Philology and was involved in the studying of English language and literature and Feminism Criticism. Her diploma project was devoted to the research of the conceptual and art unity of A.S. Byatt's collection of stories *Little Black Book of Stories*.

Natalia Zhlobo is a 3rd year postgraduate student, Department of Foreign Literature, Minsk State Linguistics University.

Научное издание

**WOMEN
IN LITERATURE:**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

*МЕЖДУНАРОДНЫЙ СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ
2*

**Актуальные проблемы
исследования англоязычных литератур.
Выпуск 4**

В авторской редакции

Компьютерная верстка – *Н.С. Поваляева*
Дизайн – *Н.С. Поваляева*

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.