

**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

**Актуальные проблемы
исследования литературы
США и Великобритании.
Выпуск 3**

МИНСК – 2004 – MINSK

**УДК
ББК**

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 №1 от 20 октября 2004 года)

Women in Literature: Актуальные проблемы изучения
англоязычной женской литературы. Международный сборник
научных статей / Ред.: Бутырчик А.М., Поваляева Н.С., Халипов В.В.
Отв. ред. Поваляева Н.С. – Мн.: РИВШ БГУ, 2004. – 136 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 Возрождения до современности.

ISBN

**УДК
ББК**

© Коллектив авторов, 2004

СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

Введение Introduction.....	6
1. Перечитывая классику Re-reading Classics.....	12
<i>Оксана Андрух. Некоторые аспекты творчества английских поэтесс эпохи Возрождения Oksana Andruh. Some Aspects of Creativity of English Renaissance Poetesses.....</i>	13
<i>Елена Повзун. Художественные особенности романа Шарлотты Бронте «Городок» Elena Povsun. Special Features of Fictional Design in Charlotte Bronte's «Villette».....</i>	26
2. Проза XX века: аспекты модернизма XX Century Prose: Aspects of Modernism.....	36
<i>Наталия Ламеко. Эпифания в рассказах Джеймса Джойса и Кэтрин Мэнсфилд Natallia Lameka. Epiphany in Short Stories of James Joyce and Katherine Mansfield.....</i>	37
<i>Наталья Белякова. «Русская тема» в творчестве Вирджинии Вулф Natallia Beliakova. «Russian Theme» in Virginia Woolf's Work.....</i>	48
<i>Екатерина Солодуха. Феномен времени в эстетической концепции Вирджинии Вулф и его художественное воплощение в романе «Миссис Дэллоуэй» Katsiaryna Saladukha. The Phenomenon of Time in Virginia Woolf's Aesthetics and its Artistic Realization in the «Mrs. Dalloway».....</i>	60
<i>Maria Cândida Zamith. Thinking about Virginia Woolf: Feminism in the Background.....</i>	69

3. Феминизм и культура на рубеже тысячелетий Feminism and Culture on a Boundary of Millenia.....	80
<i>Наталья Повалева. «Virago Press» и феминистские издательские стратегии </i>	
<i>Natalia S. Povalyaeva. Virago Press and Feminist Publishing Strategies.....</i>	81
<i>Вера Смирнова. Киберфеминизм и киберкультура: векторы взаимодействия </i>	
<i>Vera Smirnova. Cyberfeminism and Cyberculture: Vectors of Interaction.....</i>	93
4. «После современности»: Текст – Игра – Метатекст «After Modernity»: Text – Play – Metatext.....	103
<i>Анна Станкевич. Феномен власти в романе Мюриэл Спарк «Мисс Джин Броди в расцвете лет» </i>	
<i>Anna Stankevitch. The Phenomenon of Power in Muriel Spark's Novel «The Prime of Miss Jean Brodie».....</i>	104
<i>Виктория Егорова. Игра в Шекспира </i>	
<i>Victoria Egorova. Playing Shakespeare.....</i>	115
<i>Ганна Бутырчик. «Сляпы забойца» М. Этвуд: проблема жанру </i>	
<i>Hanna Butyrchuk. «The Blind Assassin» by M. Atwood: an Attempt of Genre Definition.....</i>	124
Об авторах Notes on Contributors.....	135

ACKNOWLEDGMENTS

Many thanks to Oksana Andruh, Natallia Beliakova, Hanna Butyrchuk, Victoria Egorova, Natallia Lameka, Natalia S. Povalyayeva, Elena Povsun, Vera Smirnova, Ekaterina Solodoukha, Anna Stankevitch, Maria Cândida Zamith for their contribution to this collection.

ВВЕДЕНИЕ | INTRODUCTION



Сборник, предлагаемый Вашему вниманию – плод коллективных усилий преподавателей, соискателей и аспирантов кафедры зарубежной литературы БГУ, а также их зарубежных коллег. Сравнительно «нейтральное» название сборника – *Women in Literature* – обусловлено тем, что понятие «женская литература» до сих пор является полемичным, и всякий раз при его употреблении возникает целый ряд вопросов и оговорок, связанных с критериями выделения этого пласта литературы. Чаще всего предлагаются два критерия – тематический (произведения, проблемно-тематическое поле которых ограничено специфически женским физическим, духовным, социальным и т.д. опытом) или гендерный («женская литература» – литература, созданная авторами-женщинами). Однако, как совершенно справедливо отмечает классик феминистской критики Элейн Шоуолтер, «there is clearly a difference between books that happen to have been written by women, and a 'female literature'»¹. Дабы не ограничивать сферу своих интересов тем или иным критерием, авторы и редакционная коллегия решили сформулировать концепцию сборника по возможности широко, что и отражается в его заглавии.

Первый раздел сборника – «Перечитывая классику» – в полном соответствии с заглавием посвящен творчеству авторов, чей «классический» статус давно утвержден англоязычной и отечественной критикой. В первой статье раздела Оксана Андрух сосредотачивает свое внимание на творчестве двух английских поэтесс эпохи Возрождения – Мэри Сидни и Эмили Ланьер. Первая, как показывает исследовательница, представляла собой поистине ренессансную личность,

¹ Showalter E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* / Expanded edition. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999. – P. 4.

многосторонне одаренную и деятельную натуру. Душа уилтонского поэтического кружка, редактор произведений своего брата Филиппа Сидни, переводчица, смелый экспериментатор в области поэтической формы – такие грани творческой личности Мэри Сидни раскрывает нам Оксана Андрух, особенно подчеркивая важность этой деятельности в развитии английской литературы того времени. В свете феминистской литературной критики представлено в данной статье творчество Эмилии Ланьер. Оксана Андрух отмечает, что формирование поэтессы пришлось на весьма неблагоприятный период, когда возможности реализации личного потенциала в общественной, профессиональной или творческой сферах были жестко регламентированы гендерными стереотипами общества. Как совершенно справедливо отмечает исследовательница, женщины творческих профессий «сталкивались не только с социальными запретами, но также должны были придерживаться литературной традиции, заложенной мужчинами». Однако Эмилиа Ланьер, как показывает Оксана Андрух, оказывается довольно смелой как в отношении стихотворной формы, так и в концептуальном звучании своих произведений, что позволяет исследовательнице назвать Ланьер одной из тех, кто закладывал основы феминистского сознания. В целом же Оксана Андрух полагает, что творческие заслуги Мэри Сидни и Эмилии Ланьер делают их значимыми фигурами не только в пространстве «женской литературы», но и в пространстве мировой культуры в целом.

Елена Повзун в своем исследовании «Художественные особенности романа Шарлотты Бронте "Городок"» обращается к произведению, которое, в отличие от романа «Джейн Эйр», крайне редко становится объектом изучения отечественных литературоведов. Исследовательница отмечает такие особенности романа, как повествование от первого лица (что не в последнюю очередь связано с автобиографическими элементами, введенными писательницей в роман), мотив путешествия как стержень композиции, сопоставление и противопоставление как основные способы характеристики героев, наличие размышлений на религиозные, философские, эстетические темы, использование сновидений и пейзажных зарисовок для символизации душевного состояния главной

героини, прием умолчания и узнавания для обеспечения динамики повествования, прием монтажа. Таким образом, Елена Повзун убедительно доказывает, что художественное богатство романа «Городок» в полной мере раскрывает специфику творческого дарования Шарлотты Бронте.

Второй раздел сборника посвящен творчеству таких знаковых фигур английской прозы первой половины XX века, как Джеймс Джойс, Кэтрин Мэнсфилд и Вирджиния Вулф. Авторы этого раздела, с одной стороны, исследуют то, как в творчестве данных писателей отразился дух сложной, переломной эпохи модерна, а с другой – показывают, как меняется интерпретация их произведений на рубеже XX и XXI столетий в свете новых культурологических теорий и подходов.

В статье «Эпифания в рассказах Джеймса Джойса и Кэтрин Мэнсфилд» Наталия Ламеко производит сравнительный анализ рассказов Джеймса Джойса и Кэтрин Мэнсфилд. Основой для подобного сравнения становится использование данными авторами жанра рассказа-эпифании. Как показывает исследовательница, обращение к данному жанру было обусловлено причинами как объективного, так и субъективного характера. Среди первых – ситуация «духовного вакуума», ощущаемого многими представителями творческой интеллигенции в начале XX века, а также популярность философских концепций, отдающих предпочтение интуитивному познанию в противовес познанию рациональному. Среди вторых – особое внимание и Джойса, и Мэнсфилд к темам «духовного паралича» и непреодолимого одиночества человека в мире. В результате знание о подлинной сути бытия герои Джойса и Мэнсфилд зачастую обретают в результате откровения, нисходящего на них в самых обыденных, бытовых ситуациях.

Наталия Белякова в исследовании «“Русская тема” в творчестве Вирджинии Вулф» отмечает, что изучение многолетней и многосторонней связи Вирджинии Вулф с русской литературой позволяет глубже понять суть творческого феномена данной писательницы. В статье Вулф предстает как читательница, критик и переводчик русской литературы, однако именно на ипостаси «Вулф-критик» Наталия Белякова останавливается детально. Предметом исследования стали так называемые «русские эссе» английской писательницы, в

которых опыт Чехова, Аксакова, Достоевского, Тургенева и других русских писателей становится веским аргументом Вулф в полемике с представителями старшего поколения английских романистов.

Исследованию путей и способов художественного осмысления феномена времени в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» посвящена работа Екатерины Солодуха. Здесь отмечается, что категория времени была одной из наиболее значимых в системе эстетических воззрений писательницы; она была тесно связана с концепцией реальности Вирджинии Вулф и формировалась под существенным влиянием философии Анри Бергсона. Анализируя роман «Миссис Дэллоуэй», Екатерина Солодуха приходит к выводу, что композиционное построение, стилистика, организация образной системы и «голосового пространства» произведения соответствуют концептуальному противопоставлению «внешнего» и «внутреннего» времени, заложенному автором еще в первой версии заглавия романа – «The Hours».

Португальская исследовательница творчества Вирджинии Вулф Мария Кандида Замит обращается в своей статье «Thinking about Virginia Woolf: Feminism in the Background» к вопросу, который до сих пор остается одним из наиболее дискуссионных в современном вулфоведении. Была ли Вулф феминисткой и если да, то в чем это выражается? Какие произведения Вулф являются наиболее «феминистскими»? Мария Кандида отмечает, что объективное решение этого вопроса затруднено, с одной стороны, тем, что само понятие «феминизм» не остается неизменным с течением времени, а потому выявление «меры» и «качества» феминизма в произведениях Вулф находится в существенной зависимости от временных и культурных координат, в которых находится воспринимающий субъект (читатель, критик), а с другой – тем, что «each one of her writings focuses different perspectives of the same phenomenon: the consequences of woman's situation in society, in the family, and in her own self-esteem». Исследуя романы и эссе Вирджинии Вулф, Мария Кандида особое внимание уделяет тому, как писательница организует читательскую рефлекссию о героях и ситуациях, в которых они оказываются.

Третий раздел сборника посвящен исследованию влияния феминизма как общественно-политического движения на культурную ситуацию рубежа тысячелетий.

Наталья Поваляева в исследовании «*Virago Press* и феминистские издательские стратегии» останавливается на истории женских издательств в Англии и на примере *Virago Press* – одного из наиболее известных и успешных предприятий такого рода – раскрывает цели и задачи современных издательств, ориентированных на публикацию женской литературы, а также трудности, с которыми подобным издательствам приходится сталкиваться.

В статье «Киберфеминизм и киберкультура: векторы взаимодействия» Вера Смирнова отмечает, что сравнительно молодое течение в русле феминизма – киберфеминизм – имеет своей целью исследование двух глобальных вопросов: является ли киберкультура гендерно маркированным пространством и какие возможности для самореализации предоставляет женщине компьютерная коммуникация. Здесь выделяются и характеризуются три разновидности киберфеминизма – социальный, радикальный и постмодернистский, и отмечается, что идея создания «негендерного» пространства в Internet не осуществилась – виртуальный мир, как и мир реальный, по-прежнему остается местом существования гендерных отличий, что, собственно, и послужило стимулом для рождения киберфеминизма.

Заключительный раздел сборника – «“После современности”: Текст – Игра – Метатекст» – посвящен англоязычной литературе последних десятилетий XX и начала XXI века.

Исследованию художественной интерпретации феномена власти в романе Мюриэл Спарк «Мисс Джин Броди в расцвете лет» посвящена статья Анны Станкевич. Исследовательница отмечает, что создавая одновременно и уникальный, и типичный образ эдинбургской учительницы Джин Броди, рисуя сатирические картины жизни среднего класса 30-х – 60-х годов XX века, а также погружаясь в глубины психологии своих героев, Спарк производит анализ феномена власти в его социальном, политическом, религиозном и философском аспектах.

В статье «Игра в Шекспира» Виктория Егорова обращается к роману одной из самых оригинальных и провокативных фигур современной английской литературы Анджелы Картер «Мудрые дети». Исследовательница убедительно показывает, что данное произведение представляет собой яркий образец литературной игры: обращаясь к шекспировскому наследию, Картер производит игровое переосмысление традиции. В качестве элементов такой «игры с традицией» Виктория Егорова выделяет «пародийность, иронию, карнавальность, юмор в сочетании с глобальными противоречиями».

Анна Бутырчик в исследовании «“Сляпы забойца” М. Этвуд: проблема жанру» отмечает, что основой повествования в романе является саморефлексия героини, и в жанровом отношении это приводит к соединению черт семейного, социального, фантастического романа, романа-сказки, романа в романе и т.д. (список остается открытым). Текст романа представляет собой типичное для постмодернистской литературы нелинейное письмо, что, вкупе с вышесказанным, позволяет исследовательнице квалифицировать «Слепого убийцу» канадской писательницы Маргарет Этвуд как метароман.

Авторы сборника выражают надежду, что данный опыт послужит стимулом для дальнейших исследований в обозначенном направлении. Мы будем рады сотрудничать со всеми заинтересованными лицами. Приятного чтения!

Наталья Поваляева

ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ



RE-READING CLASSICS

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА АНГЛИЙСКИХ ПОЭТЕСС ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ОКСАНА АНДРУХ

In the article Oksana Andruh focuses her attention on the art of two English Renaissance poetesses – Mary Sidney and Emilia Lanier. The researcher points out that the many-sided endowments of poetesses and their courageous experiments in the poetic form made them significant figures not only in the «female literature», but in the space of world culture as a whole.

Исследования последних десятилетий открыли для литературоведения имена целой плеяды ярких писательниц, живших в одно время с Шекспиром, но в течение нескольких веков остававшихся незамеченными и не оцененными по достоинству. Наиболее выдающимися среди них можно назвать Мэри Сидни (Mary Sidney, 1561-1621) и Эмилию Ланьер (Emilia Lanier, 1569-1645), оказавших существенное влияние на характер тематического и жанрового развития английской лирики «елизаветинской» эпохи, создавших новаторские произведения и проложивших дорогу своим более прославленным и великим последователям.

Мэри Сидни, графиня Пембрук, была младшей сестрой великого поэта эпохи Возрождения Филиппа Сидни. Лишь с начала XX века исследователи стали задумываться над отзывами, оставленными о ней современниками, обнаруженными в архивах библиотек рукописями её произведений, и постепенно стали вырисовываться контуры удивительной, многосторонне одарённой личности, осознаваться её роль в истории английской литературы. Первая работа о Мэри Сидни принадлежит Фрэнчес Юнг (1912), впервые опубликовавшей найденную в библиотеке Иннер Темпл рукопись Мэри Сидни-Пембрук с переводом поэмы Петрарки «Триумф Смерти» на английский язык [1].

Найденные впоследствии рукописи содержали варианты её переводов библейских псалмов.

Поэтесса родилась в 1561 году в семье Генри Сидни, принадлежавшей к «новой знати», занимавшей место старинных феодальных родов, истребивших друг друга в «войне Роз». Детство Мэри прошло в Кенте, в имении Пенсхёрст, воспитом Беном Джонсоном. В отличие от братьев, Мэри Сидни обучалась дома, проявив при этом не только интерес к литературе, но и незаурядный поэтический дар и способности к музыке и иностранным языкам. Уже в 14 лет она в качестве фрейлины королевского двора вместе со своей матерью встречала прибывшую в Вудсток Елизавету I и приветствовала королеву стихотворением собственного сочинения:

Столь юная годами и столь зрелая разумом,

О, если ты продолжишь так же, как и начала,

Кто сможет состязаться с тобой? [2]

(Здесь и далее перевод наш. – О. А.)

По обычаю того времени, уже в 15 лет её выдали замуж. Мужем Мэри Сидни стал немолодой, но влиятельный и богатый вдовец Генри Герберт, граф Пембрук. Она переезжает в его имение Уилтон (графство Уилтшир, на реке Эйвон), которое постепенно станет наиболее значительным литературным центром в Англии. Её брат Филипп Сидни, вернувшийся с континента в 1577 году, подолгу живёт в Уилтоне. Уже в 1590-е годы трудно назвать имя какого-либо из выдающихся английских поэтов, который не был бы в той или иной степени связан с уилтонским кружком. Поэты, гостившие у Мэри Сидни-Пембрук, писали и обсуждали свои произведения, иногда несколько поэтов писали стихи на одну тему. Происходили своеобразные поэтические состязания, впоследствии перераставшие в дружескую переписку. Атмосфера новаторских художественных исканий Уилтона отражалась в обогащении лексики, усилении образности, выразительности поэтического языка, строгих требованиях к технике стихосложения, совершенствовании и разнообразии

строфики и рифмовки, освоении в английской литературе ренессансных и гуманистических идей. Все эти новшества получили распространение в исторически короткий срок, изменив облик английской литературы позднеелизаветинского и яковитского периодов. Трагическая смерть Филиппа Сидни в 1586 году от раны, полученной на поле боя, стала переломным событием в жизни и творчестве его сестры. Отныне первой и главной задачей её жизни стало сохранение и публикация всего литературного наследия Филиппа Сидни и продолжение начатого им дела, что свидетельствует о самоотверженной любви к брату, ставшему идеалом героической личности эпохи Возрождения для целого поколения «елизаветинцев». При жизни Филипп Сидни не успел издать и подготовить к печати свои произведения, многие из которых остались незавершёнными. Огромная работа была проделана Мэри Сидни-Пембрук по редактированию и завершению «Аркадии». Считается, что многие поэтические вставки и часть прозаического материала принадлежит её перу. После смерти Филиппа Сидни его сестра становится центральной фигурой уилтонского кружка. В 1592 году публикуются её переводы с французского: «Рассуждение о жизни и смерти» Де Морне и «Марк Антоний» Гарнье. В 1593 году она переводит «Триумф Смерти» Петрарки. В рукописи Иннер Темпла содержится также письмо Джона Харрингтона к Люси Бедфорд, где он предлагает её вниманию три переведенных Мэри Сидни-Пембрук псалма, скопированных им. До этого поэма Петрарки уже переводилась на английский язык (в том числе часть поэмы переводилась даже самой королевой Елизаветой), но по своему поэтическому уровню эти переводы-предшественники не идут ни в какое сравнение с работой Мэри Сидни-Пембрук. Поэтесса сохраняет строфику (терцины) и принцип рифмовки (aba, bcb, cdc...) оригинала, его метрику (ямб); в английском она находит неизвестные доселе поэтические возможности для адекватной передачи глубоко эмоциональных, исполненных внутренней музыки стихов великого итальянского поэта. При этом, рисуя идеальные отношения страстной и возвышенной любви между Лаурой и поэтом, его безысходное горе и отчаяние перед лицом безжалостной смерти, похитившей его возлюбленную, Мэри Сидни вносит в поэму и свои личные чувства, свою любовь и преданность брату, никогда не утихающую боль от сознания

невозвратимости его утраты, которая ничем не может быть облегчена. И лишь поэзия открывает перед ними врата все примиряющей Вечности. Имеются основания считать, что она переводила и другие произведения Петрарки, но эти переводы пока не найдены.

Особый интерес и значение представляют обнаруженные в разное время рукописные списки её переводов библейских псалмов. Анализ этих рукописей (их уже 16), произведённый Ринглером, Рэтмелом и Уоллесом, высветил многолетнюю, подлинно подвижническую, не имеющую прецедентов для своего времени работу Мэри Сидни-Пембрук над поэтическими текстами, постепенный и впечатляющий рост её поэтического мастерства [3]. Перевод псалмов на английский язык был начат Филиппом Сидни, который успел перевести лишь 43 псалма. Мэри Сидни не только перевела остальные 107, но и частично переработала некоторые из 43 псалмов, оставшихся после брата. Все исследователи отмечают, что поэтесса в своих переводах далека от того, чтобы чувствовать себя чересчур связанной буквой и формой древнего оригинала, от которого она обычно берёт лишь самый общий смысл, мысль или образ. Это скорее вариации на заданную тему, чем перевод в строгом смысле этого слова. Поэтические переводы библейских псалмов, будучи выразительными и значительными, в большой степени независимы от оригинала. Добиваясь большей выразительности, адекватности формы содержанию, Мэри Сидни-Пембрук всё время экспериментирует с поэтической формой, находясь в мучительном поиске. Она использует чуть ли не все возможные формы строфики – двустишия, трёхстишия, четверостишия (наиболее часто) и их сочетания – до черырнадцатистрочных и даже 16-20-строчных. Чрезвычайно разнообразна рифмовка, включая очень сложные и редкие варианты; одна и та же схема рифмы редко повторяется; применяются как мужские, так и женские рифмы. В метрике она предпочитает ямб, но часто пробует свои силы и в других размерах. Есть стихотворения алфавитные (первые буквы последовательных строк идут в алфавитном порядке), труднейшие акrostихи (псалом 117) и т. д. Автор демонстрирует богатейшие неиспользованные возможности, заключённые в просодии английского языка,

виртуозно и новаторски ярко. Разные манускрипты содержат разные редакции одних и тех же псалмов, созданные в разные периоды и на разных стадиях работы поэтессы над текстами. Многие стихотворения сохранились в нескольких (до 4-5) вариантах, отражающих непрерывное редактирование, переделки, высочайшую требовательность автора к себе, избегающего приблизительность образа и мысли, рыхлость текста. Видно, как к концу многолетней, продолжавшейся всю её жизнь (даже после того, как в 1599 году она преподносит королеве полное собрание переведенных псалмов) работы, она предстаёт гораздо более зрелым, уверенным в себе и в своём искусстве мастером, подлинно большим поэтом, предшественником Донна и Мильтона. Как и во всех творениях Мэри Сидни, в переводах псалмов много раз можно услышать отзвуки её личной трагедии, безутешной скорби о потере великого поэта, друга, наставника и брата. Свод псалмов имеет два посвящения: одно – королеве Елизавете, другое – «Ангельскому духу несравненного Филиппа Сидни». Восторженные упоминания о переводах псалмов Мэри Сидни-Пембрук встречаются у её современников неоднократно – они читали эти переводы, ходившие по рукам в списках. Последние исследования некоторых из манускриптов, найденных в книгохранилищах и частных собраниях, позволяют обоснованно увидеть в переводах поэтессы весьма значительное явление в истории английской литературы. Библейские псалмы, будучи своеобразной культово-религиозно окрашенной древнейшей лирической поэзией, становятся для Мэри Сидни-Пембрук призмой откровения израненной жизнью, страдающей, ищущей света и утешения человеческой души на языке своей страны и эпохи.

Творчество Эмили Ланьер раскрывает одну из важных проблем своего времени – существенную диспропорцию мужчин и женщин в социальной, религиозной политической и экономической жизни. Такие условия жизни были особенно трудными для женщин-поэтесс: они сталкивались не только с социальными запретами, но также должны были придерживаться литературной традиции, заложенной мужчинами. Тем примечательнее, когда женщина являлась первооткрывателем и оказывала влияние на своих более

титулованных и прославленных современников мужчин. Эмилия Ланьер явилась основоположницей жанра «усадебной лирики» – «country-house poem»), разработанной вслед за ней Беном Джонсоном и Эндрю Марвеллом.

О жизни Эмилии Ланьер (1569–1645) известно мало. Она родилась в семье придворного музыканта Бассано. Юную девушку, согласно дневнику астролога и знахаря Симона Формана, заметил и сделал своей любовницей старый лорд-камергер Хэнсдон (покровитель актёрской труппы, в которую входил и Шекспир), и она родила от него сына. В 1593 году её «для прикрытия» выдали замуж за Альфонсо Ланьера, подвизавшегося при дворе на самых скромных ролях. После смерти мужа в 1613 году Эмилия Ланьер находилась в очень сложном материальном положении. Она открыла школу для дворянских детей, но из-за нехватки средств школа прекратила работу. 3 апреля 1645 года Эмилия Ланьер была похоронена в Клерхенвелле. Ни до 1611 года, ни после нет никаких следов её связи с литературой. Тем более удивительно, что в 1611 году такая сомнительная «дама полусвета» вдруг выпускает серьёзную поэтическую книгу, где она предстаёт перед читателями как апологет строго религиозного пиетета и моральной чистоты, нетерпимости к греху во всех его проявлениях. Приходится предположить, что с ней за несколько лет произошла серьёзная метаморфоза, несколько не отразившаяся, впрочем, на её дальнейшей жизни после выхода книги. Но самое удивительное – в 1611 году эта женщина вдруг оказывается превосходным поэтом, мастером поэтического слова, исполненного глубокого чувства, мысли и знаний, и Лесли Роуз (английский историк и шекспировед) с полным основанием считает её лучшей (после Мэри Сидни-Пембрук) английской поэтессой шекспировской эпохи [4]. Книга, отпечатанная типографом В. Симмзом для Р. Баньяна, открывается авторскими обращениями к самым высокопоставленным женщинам королевства, начиная с королевы Анны и её дочери принцессы Елизаветы, после них – к Арабелле Стюарт, родственнице короля. Далее следуют обращения: «Ко всем добродетельным женщинам вообще (in general)», и в отдельности – к графиням Пембрук, Кент, Камберленд, Сэффолк, Бедфорд, Дорсет. Обращения к этим

знатным женщинам интересны заметными различиями и оттенками отношений автора с каждой из них. Это особенно важно, когда речь идёт о таких известных историках елизаветинской эпохи личностях, как Энн Клиффорд, в то время – графиня Дорсет, чьими стараниями были воздвигнуты памятники Спенсеру и Дэниэлу; или «Блестящая Люси» – графиня Бедфорд, покровительница Дрейтона, Джонсона, Донна, не говоря уже о самой Мэри Сидни-Пембрук, к которой обращена самая большая (56 четверостиший) поэма, озаглавленная «Мечта автора к Мэри, графине Пембрук». Несомненно не только духовная близость обеих поэтесс, но и какая-то личная близость Эмили Ланьер к семье Сидни. Она трепетно преклоняется перед подвигом сестры Филиппа Сидни, сохранившей и открывшей миру его несравненные творения. Имя Филиппа Сидни поэтесса произносит с молитвенным обожанием:

...valiant Sidney, whose cleere light
Gives light to all that tread true path of Fame
Who in the globe of heav'n doth shine so bright:
That being dead, his fame doth him survive,
Still living in the hearts of worthy men... [4]

Эмилия хорошо знает о том, что графиня Пембрук – поэт и писатель, она говорит о её переводах псалмов и других её произведениях, которые превосходят скромные плоды, предлагаемые автором:

For to this Lady now I will repaire,
Presenting her the fruits of idle houres:
Though many Books she writes that are more rare,
Yet there is honey in the meanest flowers... [4]

Настроения поэтессы – не только элегические; часто в её строках звучит безысходная печаль. Несколько раз повторяется

шекспировская мысль о сценической преходящести всего сущего, образ мира-театра:

Well you knowe, this world is but a Stage,

Where all doe play their parts, and must be gone.

Here's no respect of persone, youth, nor age,

Death seizeth all, never spareth one... [4]

(Хорошо вы знаете, что мир – это только Сцена,

Где все должны сыграть свои роли, и уйти навсегда.

Здесь не взирают на знатность, юность или старость,

Смерь завладевает всеми, не щадя никого...)

Удивляет не только близость Эмилии Ланьер к чрезвычайно высокопоставленным дамам, включая саму королеву и её дочь, но и то, что в её обращениях к ним присутствует лишь высокая почтительность, а не подобающее её низкому социальному положению раболепие. После этих десяти обращений к знатнейшим Леди помещено прозаическое обращение «К добродетельному читателю» и, наконец, на 57 страницах – сама поэма, давшая название всей книге: «*Salve Deus rex Judaeorum*» («Славься Господь, Царь Иудейский»). Далее следует ещё одна поэма, содержание которой кажется не связанным с предыдущей, названная «Описание Кукхэма» (*The Description of Cooke-ham*) [5]. Завершают книгу – на отдельной странице – десять прозаических строк обращения «К сомневающемуся (подозрительному – *doubtful*) читателю», где доходчиво «объясняется», что название поэмы пришло к автору однажды много лет назад во сне. В «Обращении к добродетельному читателю», и особенно в той части поэмы «Славься Господь...», которая озаглавлена «Оправдание Евы в защиту женщин», автор развивает целую систему взглядов на несправедливость тогдашнего положения женщин в обществе. Учитывая уникальность публичного изложения подобных взглядов в то время, мы можем без больших натяжек назвать Эмилию Ланьер

предтечей феминисток. Конечно, приводятся аргументы, опирающиеся на библейские эпизоды. Развенчивая древние и средневековые предрассудки о женщине как средоточии греховности, автор под этим углом рассматривает и библейский сюжет об изгнании первых людей из рая. Она доказывает, что не Ева, а Адам виноват в грехопадении, и вообще мужчины гораздо более расположенные к греху существа, чем женщины, которым они причиняют столько страданий, и потом их же во всём обвиняют! Еву, не устоявшую перед искушением, оправдывает её любовь к Адаму, её женская слабость; но мужчина – сильное существо, и никто не мог заставить его отведать запретного плода, если бы он сам не захотел этого! И совсем уже несправедливо и недостойно перекладывать свою вину на плечи слабой и любящей его женщины:

Yet Men will boast of knowledge, which he took

From Eve's fair hand, as from a learned booke. [4]

(Но мужчины хвастаются своими знаниями, которые они получили

Из прекрасных рук Евы, как из научной книги)

Поэтесса не ограничивается констатацией несправедливости униженного положения женщин, она прямо призывает их вернуть себе утраченное достоинство, а мужчин, осознав женскую правоту, не препятствовать этому:

Then let us have our Libertie againe,

And challenge to your selves no sov'raintie;

You came not in the world without our paine,

Make that a barre against your crueltie;

Your fault being greater, why should you disdain

Our beeing your equals, free from tyranny? [4]

(Так позвольте нам вернуть себе нашу Свободу,

И бросить вызов вам самим, не вашему господству;

Вы не можете прийти в мир без наших мук,

Пусть это будет защитой от вашей жестокости;

Ваша ошибка страшнее, почему же вы возмущаетесь нашей

Равной вашей, но свободной от тирании?)

Ланьер заставляет увидеть непризнанную ранее вину мужчин, совершивших предательство. Ева нарушила закон Господа, съев яблоко и предложив его Адаму, но сделала это лишь для того, чтобы получить знания. Иуда же предал Христа, сына Господа, но вина осталась лежать только на женщинах.

Во вступительных обращениях и в тексте основной поэмы поэтесса делает упор на чистоту, благородство, верность, незапятнанность репутации женщины. Рассказывая о великих женщинах, героинях Ветхого и Нового Заветов, она демонстративно опускает такую известную её читателям личность, как Мария Магдалина, а переходя к женщинам из греко-римской античности и уделяя достаточно внимания Клеопатре и её трагической любви к Антонию, она, однако, даёт понять, что её симпатии на стороне скромной и целомудренной Октавии. Красота только тогда заслуживает почитания, когда она соединена с добродетелью. Поэмы и посвящения демонстрируют уникальную для незнатной женщины образованность и начитанность. Множество свободных ссылок и аллюзий на библейские книги и греко-римскую мифологию и историю свидетельствуют об очень хорошем знании этих источников. Поэтический язык Эмили Ланьер насыщен яркой образностью, впечатляет богатством лексикона, редкими словосочетаниями, тонкими нюансами интонации, несущими важный подтекст. Основная поэма написана превосходными октавами с рифмами ab ab ab ss, поэма о Кукхэме – без деления на строфы, стихи срифмованы попарно. Хотя это первая и единственная её книга, не чувствуется, что автор новичок в поэзии; перед нами зрелый мастер, уверенно владеющий поэтической техникой, многими средствами художественной выразительности, форма у неё подчинена содержанию. Лирическая поэма пронизана

глубиной чувства и мысли. Поэзия Ланьер уникальна тем, что в условиях, когда женщины практически не имели возможности публиковаться, она продемонстрировала свой талант, внося новые поэтические формы и жанры. Все поэмы написаны в форме похвалы добродетельной женщине. Поэмы привлекают оригинальными аллегориями, восходящими к библейской традиции. Так, например, в поэме «Храни Вас Господь, Царь Иудейский» Эмилия Ланьер называет Церковь «невестой Христа». Ланьер первая из английских женщин Ренессанса, создавшая всю поэму в форме похвалы женщине. Она считала, что женщина занимает центральное место в христианстве, и представляла женщин деятелями Бога.

На титульном листе Ланьер перечислила темы, которые содержатся в книге:

1. The Passion of Christ.
 2. Eues Apologie in defence of Women.
 3. The Teares of the Daughters of Ierusalem.
 4. The Salutation and Sorrow of the Virgine Marie.
 5. With diuers other things not unfit to be read. [4]
- (1. Страсть Христа.
2. Нравоучения в защиту женщин.
3. Слёзы дочерей Иерусалима.
4. Приветствие и печаль Девы Марии.
5. А также о различных других предметах, стоящих того, чтобы о них прочитать)

Части не равны по своему объёму. История «Страсти Христа» рассказана в строфах 42-165 поэмы, состоящей из 260 строф, а оставшиеся темы занимают менее, чем по 30 строф. Эмилия Ланьер адресует книгу королеве Анне и принцессе Елизавете с просьбой, чтобы королева обратила внимание на тот факт, что женщины пишут о духовных вещах, и просит принцессу принять «первые плоды остроумия женщин». Ланьер пытается освободить всех женщин от вины, в которой их обвиняют, и из-за которых им не разрешается принимать

участие в праздничном Пасхальном ужине. Эмилия Ланьер представляет одну женщину, которая должна принять участие в Пасхальном ужине, называя ее Великой Леди (Great Lady). Позже мы понимаем, что это Маргарет Клиффорд, графиня Камберленд. Графиню одевают в богатые одежды, и она должна встретиться с Христом, который выступает в роли жениха. В свою поэму Эмилия Ланьер включает притчу о десяти девушках, которые участвуют в церемонии. Она ссылается на притчу, чтобы напомнить, что человек не должен тратить впустую свое время:

Put on your wedding garments every one,
The Bridegroom states to entertain you all...
And make no stay for feare he should be gone
But fill your lamps with ayle of burning zeale. [4]
(Наденьте ваши свадебные наряды,
Потому что прибывает к приему жених...
И не бойтесь ничего, страх должен исчезнуть,
И заполните свои лампы маслом для горения.)

В поэме праздник Пасхи, объявленный королевой, объединяется со свадебным праздником из притчи. Ланьер описывает женщин как «естественных» получателей любви Христа. Брак становится основой для предположения, что и женщины могут постигнуть мудрость Христа. В качестве добродетельных спутниц выступают Музы. И в этом Ланьер уподобляется античным авторам:

And let the Muses your companions be,
Those sacred sisters that on Pallas wait;
Whose Virtues with the purest minds agree. [4]
(И позвольте Музам быть Вашими спутницами,

Это святые сестры, которые ждут во Дворце;

Чьи достоинства признаны самыми светлыми умами.)

В последних 60 строфах содержится описание христианских мучеников, готовых умереть ради святой любви.

Развитие литературного процесса – это целостное и органическое явление, в котором каждый компонент обусловлен единой творческой атмосферой эпохи, ее социально-историческими и философско-эстетическими закономерностями. Взаимовлияние выдающихся поэтов эпохи обогащает, стимулирует и направляет художественные открытия в классической литературе, в которой женщины, обладавшие поэтическим гением, должны занять достойное место не в лакуне «женская литература», а в мировой поэзии, к которой применим по большей части эстетический критерий оценки. Изучение новых имен и произведений обогащает и уточняет научное представление о развитии литературы, в частности, английской литературы эпохи Возрождения.

ИСТОЧНИКИ:

1. Young F.B. Mary Sidney, Countess of Pembroke. – London, 1912.
2. Triumph of Death and other unpublished and uncollected poems by Mary Sidney, Countess of Pembroke / Ed. by G.F. Waller. – Salzburg, 1977. – P.2.
3. Ringler W.A. The Poems of Sir Ph. Sidney.– Oxford, 1962;
The Psalms of Sir Philip Sidney and the Countess of Pembroke / Ed. by J.C.A. Ratmell. – New York, 1963;
Waller G.B. Mary Sidney, Countess of Pembroke: A critical study of her writings and literary milieu. – Salzburg, 1979.
4. The Poems of Shakespeare's Dark Lady «Salve Deus Rex Judaeorum» By Emilia Lanier / Introd. A.L. Rowse. – London, 1978.
5. The Norton Anthology of English Literature / Ed. by M.H. Abrams. –New York, 1996. – P. 565.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ «ГОРОДОК»

ЕЛЕНА ПОВЗУН

In this essay Elena Povzun addresses to the Charlotte Bronte's novel «Villette» which, unlike her most known «Jane Eyre», becomes an extremely rare object of literary study. The scholar marks such features of the novel design as a first-person narration; motive of travel as a core of a composition; comparison and opposition as the basic means of the characteristic of heroes; reflection on religious, philosophical, aesthetic themes; use of dreams and landscape pictures for psychic analysis of the main heroine; the use of delusion and recognition for maintenance dynamics of the narration.

Творчество Шарлотты Бронте (Charlotte Bronte) – поистине уникальное явление литературы XIX века. Ее имя, наряду с именами У. Теккерея, Ч. Диккенса и Э. Гаскелл входит в блестящую плеяду английских романистов. Шарлотта Бронте, в отличие от своих сестер Эмили и Энн, стала всемирно известной писательницей еще при жизни. Ее творческое наследие не велико – четыре романа и сборник стихов, однако в них всесторонне раскрылось творческое мастерство писательницы.

Внимание критиков не обошло Шарлотту Бронте еще при жизни, о чем свидетельствует, в частности, биография Э. Гаскелл [6], опубликованная через два года после смерти Шарлотты.

В 60-е годы XX века – период оживления интереса к «викторианцам» – одна за другой выходили большие и малые работы, посвященные Ш. Бронте и ее сестрам Эмили и Энн. Большинство из них, правда, носило биографический характер. Среди монографий, основанных на богатом документальном материале, исследующих жизнь, а также духовный и художественный мир Ш. Бронте, можно назвать работы М. Петерс (M. Peters) [3], У. Джерин (W. Gerin) [2], Т. Дж. Уиннифрит (T. Winnifrit) [4].

Русскоязычная критика о Шарлотте Бронте в основном представлена в виде вступительных статей к изданиям романов

или в виде глав в различного рода учебниках и книгах: работы З.Т. Гражданской [7], В.В. Ивашевой [8], Н. Михальской [9] и др. Монографий, посвященных Ш. Бронте, практически нет, за исключением книги М.П. Тугушевой «Шарлотта Бронте: Очерк жизни и творчества» [10]. Следует заметить, что в основном в критике анализируется наиболее известный и популярный роман Ш. Бронте «Джен Эйр» (*Jane Eyre*, 1847), остальные же романы освещаются весьма скромно.

Последний роман Шарлотты Бронте «Городок» (или «Виллет» – *Villette*, 1853), еще в большей степени, чем ее первый роман «Учитель» (*The Professor*, 1846), строится на автобиографической основе. Произведение воспроизводит все пережитое Шарлоттой Бронте в период ее пребывания в пансионе Эгера в Брюсселе, когда она отчаянно томилась любовью к женатому Константину Эгеру. Поэтому темы и проблемы, затронутые Бронте в этом романе, а также способы их решения личностно окрашены и во многом раскрывают душу самой писательницы. Однако, несмотря на подобную специфику, а возможно, и благодаря ей, роман имеет прекрасно выстроенную композицию, которая реализуется в широком использовании различного рода композиционных приемов и элементов.

В романе «Городок» повествование ведет главная героиня Люси Сноу, и рассказывает она о своей молодости. Повествование от первого лица помогает автору наиболее полно раскрыть перед читателем свой внутренний мир через образ героини. Кроме того, это дает возможность затронуть глубоко личностные проблемы и темы – душевного одиночества, несбывшихся надежд, большой страсти – которые являются главными в романе. Тот факт, что повествование ведется не от третьего, а от первого лица, говорит о том, что в романе нет автора, который, по выражению У. Теккерея, «знает все». Знания Люси не всеобъемлющи, они ограничены непосредственным опытом – Люси знает только то, что видит и слышит в данный момент повествования. Динамика точек зрения в романе «Городок» при едином, не меняющемся на протяжении всего текста субъекте речи, проявляется в том, что точка зрения говорящего (Люси) на изображаемое нередко претерпевает изменения. Поскольку произведение является одним из вариантов «воспитательного романа», где

рассматривается тема вступления в жизнь и становления личности, то естественно, что мнения и суждения героини будут претерпевать в ходе романа изменения.

Стержнем композиционного построения произведения становится мотив путешествия. Главная героиня, Люси Сноу, живет в провинциальном городке, из которого она едет в столицу – Лондон, затем из Лондона плывет на континент в Бумарин, откуда направляется в Виллет. Мотив путешествия отражает тему романа – становление личности, поиск смысла жизни и поиск своего места в ней.

Анализируя образную систему романа, следует отметить, что все герои тем или иным образом связаны с главной героиней – Люси Сноу, однако нельзя сказать, что они группируются вокруг нее. В целом в романе выделяются три полюса, ассоциируемые с тремя героинями – Люси Сноу, Джиневра Фэншо и Полина Хоум де Бассомпьер. Вокруг Джиневры группируются мадам Бек, миссис Чампи, полковник де Амаль; вокруг Полины – мистер Хоум де Бассомпьер, ее отец, Джон Грэм Бреттон и его мать, миссис Бреттон. К героям, наиболее тесным образом связанным с Люси, можно отнести только Поля Эманюеля. Автор сознательно не группирует большинство героев романа вокруг главной героини Люси Сноу, чтобы подчеркнуть ее душевное одиночество, т.к. именно тема одиночества человека в мире является одной из главных в романе.

Основными способами характеристики героев в романе «Городок» являются сопоставление и противопоставление. Например, для того, чтобы показать различия между тремя героинями – Люси Сноу, Джиневрой и Полиной – Шарлотта Бронте использует оба эти приема. Джиневра, рассматривая себя и главную героиню в зеркало, сравнивает, сопоставляет себя и Люси. Джиневра раскрывает основные внешне наблюдаемые различия между собой и Люси: Джиневра, в отличие от последней, благородного происхождения, у нее есть богатые и влиятельные родственники, в то время как у Люси никого нет; она красива, молода у нее много поклонников, Люси же не имеет всех этих преимуществ.

Если Джиневра намечает основные внешние различия, то Люси Сноу, мысленно сравнивая себя с Джиневрой и

противопоставляя ее себе, говорит об их глубоко внутреннем различии. К Люси часто подкрадывается желание «to be covered in with earth and turf deep out of their influence; for I could not live in their light, nor make them comrades, nor yield them affection» [1]¹. В отличие от Люси, Джиневра обладает такой натурой, которая позволяет ей наслаждаться жизнью, радоваться наступлению дня и благоуханию ночи. С помощью данного противопоставления Ш. Бронте создает и раскрывает два принципиально противоположных характера, в одном из которых преобладает стремление к жизни (Джиневра), а в другом – инстинкт смерти (Люси).

От лица Люси Сноу Шарлотта Бронте дает сопоставление Джиневры и Полины, показывая на примере двух героинь, что и красота (яркая у Джиневры и духовная у Полины) и жизнелюбие (бьющее через край у Джиневры и тихое у Полины) бывают разные.

Следует заметить, что для того, чтобы раскрыть тот или иной образ героя и его характер, автор, в основном, пользуется сопоставлением или противопоставлением героев на уровне внешности, социального положения, отношения к жизни и места героини в ней.

В размышлениях главной героини порой слышится голос самой Шарлотты Бронте и выражается мнение и точка зрения автора по тому или иному вопросу. Подобные размышления Люси Сноу можно считать авторскими отступлениями, которые носят религиозный, философский, эстетический характер. В рассуждениях Люси о католической религии слышится голос автора, который называет жития католических святых «сказками», «монашеской блажью, вызывающей у разумного человека искренний смех» [5, XIII, с. 127] («These legends, however, were no more than monkish extravagances, over which one laughed inwardly» [1]). Шарлотта Бронте, будучи протестанткой, с гневом обрушивается на католичество и говорит:

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

For man's good was little done; for God's glory, less. A thousand ways were opened with pain, with blood-sweats, with lavishing of life; mountains were cloven through their breasts, and rocks were split to their base; and all for what? That Priesthood might march straight on and straight upward to an all dominating eminence, whence they might at last stretch the sceptre of their Moloch 'Church.'

It will not be. God is not with Rome, and, were human sorrows still for the Son of God, would He not mourn over her cruelties and ambitions, as once He mourned over the crimes and woes of doomed Jerusalem! [1].

Примерами философских отступлений могут служить размышления о Рассудке и Чувстве, о Разуме и Фантазии, о Судьбе, которая предопределяет жизнь человека, о Надежде, о Свободе, Разочаровании, Ощущении и т.д. Приведем пример одного из философских отступлений – размышление о Разуме и Фантазии:

This hag, this Reason, would not let me look up, or smile, or hope: she could not rest unless I were altogether crushed, cowed, broken in and broken down. According to her, I was born only to work for a piece of bread, to await the pains of death, and steadily through all life to despond. Reason might be right; yet no wonder we are glad at times to defy her, to rush from under her rod and give a truant hour to Imagination – *her* soft, bright foe, *our* sweet Help, our divine Hope...Reason is vindictive as a devil; for me she was always envenomed as a step-mother. If I have obeyed her it has chiefly been with the obedience of fear, not of love. Long ago I should have died of her ill-usage: her stint, her chill, her barren board, her icy bed, her savage, ceaseless blows; but for that kinder Power who holds my secret and sworn allegiance. Often has Reason turned me out by night, in mid-winter, on cold snow, flinging for sustenance the gnawed bones dogs had forsaken. Sternly has she vowed her stores held nothing more for me – harshly denied my right to ask better things... Then, looking up, have I seen in the sky a head amidst circling stars, of which the midmost and the brightest lent a ray sympathetic and attent. A spirit, softer and better than Human Reason, has descended with quiet flight to the

waste – bringing all round her a sphere of air borrowed of eternal summer; bringing perfume of flowers which cannot fade – fragrance of trees whose fruit is life; bringing breezes pure from a world whose day needs no sun to lighten it...tenderly has she assuaged the insufferable tears which weep away life itself – kindly given rest to deadly weariness – generously lent hope and impulse to paralysed despair. Divine, compassionate, succourable influence! When I bend the knee to other than God, it shall be at thy white and winged feet, beautiful on mountain or on plain. Temples have been reared to the Sun – altars dedicated to the Moon. Oh, greater glory! To thee neither hands build, nor lips consecrate: but hearts, through ages, are faithful to thy worship. A dwelling thou hast, too wide for walls, too high for dome – a temple whose floors are space – rites whose mysteries transpire in presence, to the kindling, the harmony of worlds! [1].

Большую смысловую нагрузку в романе «Городок» несут вставные эпизоды, которые работают у Шарлотты Бронте на всестороннее раскрытие основных тем романа. Прелюдией к роману служит рассказ умирающей старой девы, мисс Марчмонт, о ее женихе, погибшем накануне свадьбы. Эта трагическая история, рассказанная под вой ветра, предопределяет весь характер романа: это должна быть повесть о несбывшихся надеждах, о горьком одиночестве. В той же тональности выдержан и рассказ отца Силоса о любви и страданиях, выпавших на долю Поля Эманюеля, который не смог связать свою жизнь с возлюбленной, т.к. он был беден, а девушка, уйдя в монастырь, умерла.

Тема духовного одиночества, искалеченных судеб и власти денег звучит и в эпизоде на корабле, где Люси знакомится с Уотсонами. Мужчины были оба низкорослы, некрасивы, толсты, с вульгарными манерами. Причем старший из них был мужем юной красавицы. И Люси задает себе вопрос: «what had made her marry that individual, who was at least as much like an oil-barrel as a man?» [1]. Ответом на этот вопрос может служить другой эпизод, связанный с Джиневрой Фэншо, которая рассказывает о том, что все у нее дома бедные, поэтому ей и ее сестрам предстоит выйти замуж за людей пожилых, но

достаточно состоятельных. Тут же Джиневра замечает, что ее сестра Августа уже замужем, и муж ее выглядит гораздо старше их отца, кожа у него какого-то желтовато-золотистого цвета, но зато он богат, у Августы есть своя карета и положение в обществе. И далее Джиневра из всего этого делает вывод: «we all think she has done perfectly well ... this is better than 'earning a living'...» [1].

Сон Люси Сноу, в котором она видит почившего горячо любимого ею человека и чашу с напитком у своих губ, также определяет тон и характер романа. Сама чаша, «filled up seething from bottomless and boundless sea» [1], символизирует чашу страданий, которую героиня выпьет до дна. Таким образом, сон героини в романе Ш. Бронте выполняет функцию предсказания того, что ждет героиню в будущем. Тем самым сон подготавливает читателя ко многим последующим событиям романа.

Для создания трагического фона романа, а также для передачи внутреннего состояния героев автор использует пейзажные зарисовки. На протяжении практически всего повествования идет либо дождь, либо снег, и обязательно дует западный ветер, который несет с собой ураган и бурю. Подобное состояние природы сопровождает такие моменты в жизни Люси, которые не несут для нее ничего хорошего: смерть мисс Марчмонт, болезнь Люси, гибель кораблей, на одном из которых Поль возвращается в Англию. Описание стихий у Шарлотты Бронте служит не только для воссоздания картин природы, но и как способ метафорического отражения эмоционального мира героев. Ветер передает тревожное состояние души Люси, луна же соответствует покою и умиротворенности в душе героини. Люси любит лунным серпом в саду, в запретной аллее, и вспоминает свое детство. Луна сопровождает Люси на праздник, когда она, идя по улице, радуется тишине и покою. И, наконец, «безмятежно сияла улыбчивая луна и веселила сердце» [5, XLI, с. 518] («looked up a moon so lovely and so halcyon, the heart trembled under her smile» [1]), когда Люси и Поль пьют чай на веранде своего нового дома.

Обстановка, в которой разворачивается сюжет романа, подчеркивает тоску и уныние героини. Люси Сноу пишет

письма на чердаке, проводит летние каникулы в четырех стенах душного пансиона, никому не нужная, с разбитым сердцем, без общества и почти без пищи. Контрастом по отношению к темным, пустынным классным комнатам, голым столам и черным скамьям в пансионе мадам Бек выступает «Терраса», уютный дом, где живут счастливые люди – миссис Бреттон и ее сын Джон Грэм, которые не знают, что такое одиночество и тоска.

Шарлотта Бронте использует в романе приемы умолчания и узнавания для того, чтобы сделать текст более компактным, активизировать воображение, усилить интерес читателя к изображаемому, порой его интригуя, благодаря чему произведению придается некоторая занимательность и динамичность. Однако писательница не злоупотребляет данными приемами, поскольку она пишет не легкий занимательный роман, призванный развлечь читателя, а произведение, которое должно заставить его задуматься и поразмыслить, либо сравнивая то, что изображено в романе, с современной ему действительностью, либо соотнося свои душевные переживания с переживаниями и чувствами героини. Роман Шарлотты Бронте не оставляет читателя равнодушным; идеи, мысли и чувства, запечатленные на его страницах, не улетучиваются, когда читатель закрывает книгу.

Примерами умолчания в романе Бронте могут служить следующие моменты. Во-первых, главная героиня романа, а вместе с ней и читатель, долгое время не знают, кто скрывается под именем Исидор, которым Джиневра называет одного из своих поклонников. Во-вторых, читатель остается в неведении, кем является доктор Джон. В-третьих, Люси Сноу и читатель долго не знают, кто автор письма, которое оказалось в ларчике, упавшем к ногам Люси в запретной аллее, и кому это письмо адресовано. Когда же читатель и героиня постепенно узнают все то, что до этого умалчивается автором романа, реализуется прием узнавания.

Важным приемом художественной композиции в романе «Городок» является монтаж или соединение различных временных пластов. Прием монтажа используется Шарлоттой Бронте для того, чтобы сделать повествование более динамичным, акцентировать внимание на самых главных, концептуально важных моментах, несущих наибольшую

смысловую нагрузку, через которые раскрываются основные темы и идеи романа, заложенные в него автором.

Весь роман Бронте «Городок» представляет собой ретроспективное повествование героини Люси Сноу о своей жизни. Однако героиня рассказывает не всю жизнь с момента рождения до смерти, а отдельные отрывки, периоды из жизни. В начале романа героиня описывает всего несколько месяцев из своей жизни в возрасте четырнадцати лет в доме миссис Бреттон и ее сына Джона, где тогда гостила шестилетняя Полина; затем Люси начинает рассказ о том, что случилось с ней через восемь лет, и повествует о полутора годах жизни в Виллете. Подобные скачки во времени нужны Шарлотте Бронте для того, чтобы сперва познакомить читателя с основными героями романа, а затем на примере судьбы главной героини раскрыть основные темы, волнующие автора.

Для того, чтобы привести произведение к логическому концу и не оставить оборванными сюжетные линии, связанные с другими героями, например, с Джоном Грэмом и Полиной, с Джиневрой и графом де Амалем, Бронте использует перспективу, т.е. устами главной героини говорит о том, как складываются в дальнейшем судьбы основных героев романа. Так узнаем мы о жизни Полины и Джона, о том, что жили они мирно и благополучно, но и они узнали огорчения, разочарования и тяготы. Ушли от них мосье де Бассомпьер и Луиза Бреттон, они потеряли одного ребенка, зато другие дети были здоровые и цветущие. Сообщает автор и о том, как складывается дальнейшая судьба Джиневры Фэншо, вышедшей замуж за графа де Амаля.

Таким образом, роман Ш. Бронте «Городок» отличается использованием широкого ряда художественных приемов и средств, которые применяются автором в различных целях, в частности, для раскрытия основных тем и идей произведения. Ш. Бронте вводит в ткань повествования вставные эпизоды, авторские отступления, сны, пейзажные зарисовки, описание интерьеров, обстановки. В романе звучит мотив путешествия. На общем ретроспективном фоне повествования Ш. Бронте пользуется перспективой, чтобы подвести к логическому концу сюжетные линии романа. Большое внимание автор уделяет форме повествования, системе персонажей (их группировке, сопоставлению, противопоставлению). Для наиболее

целесообразной организации содержания романа, Ш. Бронте прибегает к разнообразным композиционным приемам: умолчанию, узнаванию, монтажу, смене точек зрения.

ИСТОЧНИКИ:

1. Bronte Ch. Villette
[www.http://Lang.nagoya-u.ac.jp/matsuoka/Bronte.html](http://Lang.nagoya-u.ac.jp/matsuoka/Bronte.html)
2. Gerin W. Charlotte Bronte. – Oxford, 1967
3. Peters M. Unquiet Soul. – London, 1975
4. Winnifrith T. The Brontës and Their Background / 2nd ed. – Oxford, 1988
5. Бронте Ш. Городок. – М.: Фолио, 2003
6. Гаскел Э. Из книги «Жизнь Шарлотты Бронте» // Шарлотта Бронте and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 261 – 297
7. Гражданская З.Т. Сестры Бронте // История английской литературы: в 4-х т. – Т.2. – Вып. 2. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. – С. 374 – 380
8. Ивашева В.В. Затворница Хоуорта // Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. – М.: Худож. лит., 1974. – С. 264 – 317
9. Михальская Н. О Шарлотте Бронте, романе «Городок» и его героях // Ш.Бронте. Городок. – М.: Издательство «Правда», 1990. – С. 3 – 19
10. Тугушева М.П. Шарлотта Бронте: Очерк жизни и творчества. – М.: Худож. лит., 1982

**ПРОЗА XX ВЕКА: АСПЕКТЫ
МОДЕРНИЗМА**



**XX CENTURY PROSE: ASPECTS OF
MODERNISM**

ЭПИФАНИЯ В РАССКАЗАХ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА И КЭТРИН МЭНСФИЛД

НАТАЛИЯ ЛАМЕКО

A study of James Joyce's and Katherine Mansfield's short stories reveals the presence of epiphany as a relevant feature of their philosophy and poetics. The characters of the stories often experience an unexpected realization of the truth and mysteries of life which is based on a sudden manifestation of the essence of being and sheer insight.

Особую роль в творчестве Джеймса Джойса (James Joyce, 1882-1941) играет эпифания (epiphany), первоначально обозначающая христианский праздник явления Господа. У ирландского писателя эпифания – внезапное озарение, которое испытывает герой, ранее не осознававший сути бытия. Как правило, до этого он не пытался познать истину, проникнуть в философию вещей и явлений. Но в определённый момент он переживает состояние инсайта, постигает ранее «закрытые» для его восприятия феномены. Иногда это сопровождается довольно болезненным, мучительным душевным состоянием, поскольку герои зачастую сталкиваются с пониманием своей собственной несостоятельности в мире.

Подобный приём часто использовался и другими авторами. В творчестве новозеландской писательницы Кэтрин Мэнсфилд (Katherine Mansfield, 1888-1923) немало произведений, в которых также можно проследить жанровые черты рассказа-эпифании. Само жизненное кредо Мэнсфилд говорит о многом. В одном из последних писем она признаётся: «если бы мне позволили единственный услышанный крик к Господу, этот крик был бы: 'Я хочу быть НАСТОЯЩЕЙ'» [1, с. 19]. По мнению многих писателей, люди «ненастоящие», говоря языком поздних экзистенциалистов, не познавшие своей аутентичной экзистенции, представляют собой большую моральную угрозу. Модернисты (к которым нередко причисляют и Мэнсфилд), несмотря на видимую абстрагированность от социальных проблем, также

демонстрируют в своих произведениях глубокое осознание феномена человека и основных проблем его бытия.

Последовательно раскрывает сущность человеческой жизни и сборник рассказов Джойса «Дублинцы» (*Dubliners*, 1914), задуманный как серия из пятнадцати эпифаний. По словам У. Эко, «в «Дублинцах» эпифании предстают как ключевые моменты, <...> становящиеся метафорой некоей нравственной ситуации» [6, с. 129]. Джойс показывает город как центр паралича, охватившего всю Ирландию (а шире – человечество). Подобное наблюдается и у Мэнсфилд: атмосфера «Дублинцев» перекликается с атмосферой сборника «В немецком пансионе» (*In a German Pension*, 1911). Дублинцы представляют собой обыкновенных обывателей, персонажи Мэнсфилд – бюргеры, нередко глухие в моральном плане, бесцеремонные, невежественные люди. В некотором смысле писательница даже более пессимистична, нежели Джойс. Так, например, в рассказе «Девочка, которая устала» (*The Child-Who-Was-Tired*) настоящие виновники смерти малыша – его собственные родители, спровоцировавшие убийство ребёнка, а не девочка-прислуга. Мотив сна, лейтмотивом проходящий через весь рассказ, можно трактовать не только как отражение жуткой усталости девочки. В результате неимоверного упадка сил она также переживает состояние озарения, но это ложная эпифания, которая приводит её к преступлению. В долгожданном сне ей видится длинная белая дорога, обсаженная чёрными деревьями, дорога, ведущая в никуда, – возможно, одна из последних эпифаний в её жизни, раскрывающая иную реальность, где уже больше нет страданий и слёз.

Кульминацией «Дублинцев» является заключительный рассказ «Мёртвые» (*The Dead*). Главный герой Гэбриэл Конрой внешне вроде бы отличается от остальных горожан. Он претендует на изысканность мысли, элитарность, по отношению к окружающим в нём можно заметить некоторое пренебрежительное снисхождение. Тем не менее, на самом деле Конрой не представляет собой ничего духовно «сверхъестественного». В конце рассказа он переживает откровение: оказывается, из-за его жены когда-то готовы были умереть. И Гэбриэл понимает, что *сам* никогда не испытывал

настоящей любви, осознаёт свою слабость, ущербность. «Его душа погружалась в мир, где обитали сонмы умерших. Он ощущал, хотя и не мог постичь, их неимоверное мерцающее бытие. Его собственное «я» растворялось в их сером неосязаемом мире; материальный мир, который эти мертвецы когда-то создавали и в котором жили, таял и исчезал» [5, с. 341]. Обращением к символике мёртвых Джойс ещё более подчёркивает атмосферу паралича. Финальная картина всего сборника – снег над Ирландией, над живыми и мёртвыми – символизирует постепенное оцепенение человека, утрачивающего свои внутренние духовные силы. Живые и мёртвые таким образом сливаются в нечто единое. Конечно, символ многозначен, но, учитывая генеральный замысел автора, говорить приходится скорее о «живых мертвецах», чем об усопших с нетленными душами. Образ покойного Майкла Фюрера, безусловно, живее многих дублинцев, представленных в книге Джойса, но писатель обращает большее внимание на ныне здравствующих «полых людей», чем на ушедших героев.

В этом смысле «Мёртвые» перекликаются с рассказом Мэнсфилд «Муха» (*The Fly*, 1922; published 1923). Старый Вудифилд внезапно упоминает погибшего сына босса. Босс, ещё даже не видевший могилы собственного ребёнка, вдруг отчётливо осознаёт свою потерю. Годы жизни, посвящённой ему, проносятся в мыслях. Но состояние эпифании длится недолго. Автор своеобразно использует приём параллелизма: на суггестивном уровне сравниваются судьбы погибшего парня и мухи, попавшейся на глаза боссу. Рука человека, методично преследующая бедное насекомое, – символ слепой разрушительной силы, сметающей миллионы жизней. Периодически человек получает шанс, ему кажется, что ещё не всё потеряно, что он сможет выжить, но злой рок заносит свою карающую руку в последний раз. Однако самое страшное в этом то, что от пострадавшего порой не остаётся и следа. Босс выбрасывает мёртвую муху в мусорный контейнер, совсем как у Кафки в «Превращении» служанка выметает тело никому больше не нужного Грегора Замзы. Именно умерший человек заставляет живого на некоторый момент задаться вопросом о смысле жизни (как и у Джойса), но когда босс окончательно расправляется с мухой, он даже не может вспомнить, о чём только что думал.

Подобные сюжеты выводят на одну из сквозных тем литературы XX века, основательно разработанную в том числе и модернистами, – тему одиночества, потерянности, ненужности человека в обществе. Герои осознают свое положение именно посредством мгновенной эпифании. Так, Крошка Чендлер из рассказа Джойса «Облачко» (*A Little Cloud*) после встречи с Игнатием Галлахером размышляет о своей ничтожности и несостоятельности. Беда его в том, что он видит перед собой ложный идеал – Галлахера, чья жизнь также ни в коей мере не является воплощением подлинного бытия. Можно говорить о двойной эпифании в рассказе: первая наступает, когда Крошка Чендлер встречает бывшего земляка, вторая – в финале, когда плач ребёнка возвращает Чендлера к самому себе, к своей настоящей сущности.

И Джойс, и Мэнсфилд в своих произведениях касаются темы псевдоэлитарности. Яркий пример псевдоэстетизма – Игнатий Галлахер, в меньшей степени это касается Конроя. В рассказе Мэнсфилд «Чашка чая» (*A Cup of Tea, from The Dove's Nest and Other Stories, 1923*) речь идёт о девушке, считающей себя избранной. В жизни Розмари повезло, у неё замечательный муж, практически любое желание её может быть исполнено. Чтобы в очередной раз убедиться в своей неповторимости, она подбирает на улице нищую девушку, поступая якобы в стиле романов Достоевского. Розмари строит планы относительно её будущего, собирается присмотреть за бедняжкой, ощущая при этом величие собственной благотворительности. Внезапно же счастливая картина разбивается одной лишь фразой её мужа. Объясняя причину, по которой девушка не может остаться, он говорит: «Но она чертовски красива». И Розмари с тревогой задумывается, красива ли она сама. Так желание помочь бедной девушке превращается лишь в подачку, а мысль о своём возможном несовершенстве уже не покидает Розмари.

В статье «Эпифания: психология в рассказе «Мёртвые» Джойса» [1, с. 1] М. Джонс проводит параллели между произведениями ирландца и учением Зигмунда Фрейда. В данном случае эпифания трактуется как психический феномен замещения «Оно» «Сверх-Я», когда на первый план выходят не инстинкты, а духовные императивы. В рассказе «Мёртвые» такая трансформация очевидна. Плотский инстинкт Конроя по отношению к жене сменяется внезапным прозрением,

осознанием ничтожности собственного «я», герой впадает в раздумья о смысле жизни и смерти, любви, красоте... Возможно, данный случай представляет собой своеобразную сублимацию энергии либидо главного героя: правда, не в креативную, но в мыслительную плоскость. Работа мысли – процесс созидательный, в результате которого открываются всё новые ответы на бесконечные загадки бытия.

Произведения Джойса рассчитаны прежде всего на слуховое, а не на зрительное восприятие. Поэтому исследователи говорят о том, что эпифания у него носит специфический характер – герои зачастую переживают озарение именно в результате определённого воздействия на слух. Тем не менее, в таком случае *все* чувства обостряются: «эпифания представляет собой работу чувств в унисон, что провоцирует перемену или метаморфозу, так как в затруднительном положении ведёт от непонимания к внезапному озарению. В моменте эпифании нет ничего линейного» [4, с. 13], – отмечает Ф. Валенте. Далее исследовательница говорит, что в «Дублинцах» эпифания возникает в результате столкновения визуального с акустическим, что порождает особые процессы в подсознании.

Д. Мосли, анализируя «Мёртвых» с точки зрения музыкальности языка Джойса, отмечает следующее: «Джойс экспериментировал с тремя особенностями музыкального контрапункта: симультанностью, повтором и оппозицией автономия/взаимозависимость» [3, с. 1]. В данном случае симультанность и есть то самое состояние скоррелированности всех чувств, фундирующее эпифанию. Будучи феноменами специфическими, самостоятельными, чувства всё же находятся в состоянии гармоничной взаимосвязи, позволяющей наиболее многогранно оценить суть происходящего.

В рассказе Мэнсфилд «Счастье» (*Bliss, from Bliss and Other Stories*, 1920) Берта Янг, внешне удачливая и респектабельная, не подозревает, что счастье её весьма зыбко. Исследователи справедливо отмечают сходство рассказа с романом Вирджинии Вульф «Миссис Дэллоуэй», проводя параллели между сюжетом произведений. Однако сходство тут не только на сюжетном уровне: как Берта Янг, так и Кларисса Дэллоуэй обитают в призрачном мире видимого благополучия. Героиня романа

Вульф, однако, довольно-таки чётко осознаёт своё положение: её внутренний монолог с достоверностью даёт понять, что героиня далеко не так счастлива, как это представляется окружающим. Что касается Берты, то до вечеринки её переполняет совершенно необъяснимое ощущение счастья. Мэнсфилд, похоже, намеренно подчёркивает это состояние блаженства – тем самым на суггестивном уровне подготавливая читателя к контрастному исходу. Берта переживает состояние эпифании, когда узнаёт об измене мужа с её собственной подругой. В данном случае эпифания носит визуальный характер: Берте оказалось достаточно лишь случайно брошенного взгляда, чтобы увидеть истину.

Возникновение эпифании во многом схоже с трактовкой интуиции в философской теории познания. Для последней необходим инкубационный период, когда человек лишь на подсознательном уровне осуществляет какую-либо мыслительную работу или решает определённую задачу. В этот период идёт накопление знаний, которое потом результируется во внезапном озарении. Для эпифании, безусловно, также необходим предыдущий опыт, поскольку для осознания сути бытия необходимо хотя бы элементарно представлять его имманентные характеристики.

Тема духовного паралича, столь характерная для Джойса, раскрывается также и в произведениях Мэнсфилд. Для модернистов было свойственно ощущение потерянности, постепенного вырождения человеческой души. Можно вспомнить в связи с этим знаменитую «Бесплодную землю» Томаса Стернза Элиота, в которой развита тема «живых мертвецов», его же «Полых людей». Для создания подобной картины также требуется обращение не только к интеллекту читателя, но и ставка на его чувственное восприятие. Например, в рассказе «Усталость Розабел» (*The Tiredness of Rosabel*) Мэнсфилд очень точно передаёт удушливую атмосферу омнибуса, символизирующую жизнь главной героини в принципе.

И Джойс, и Мэнсфилд обращаются к теме детства, противопоставляя удивительный, полный фантазии мир ребёнка прагматичному, чёрствому миру взрослых. Можно вспомнить первые три рассказа из «Дублинцев» («Сёстры» (*The*

Sisters), «Встреча» (*An Encounter*), «Аравия» (*Araby*)), у Мэнсфилд есть сборник «Что-то детское» (*Something Childish and Other Stories*, 1924), в котором детально развита данная тема. Восприятие ребёнка, настоящее, непосредственное видение вещей – то, что уже давно утрачено взрослыми. В рассказах «Маленькая девочка» (*The Little Girl*) и «Шестипенсовик» (*Sixpence*) писательница раскрывает конфликт между родителями и детьми, основанный на утраченной взрослыми способности к фантазии, непонимании ими детского воображения. В некоторой степени в детских рассказах Мэнсфилд наблюдаются черты рассказа-инициации. Например, в «Кукольном домике» (*The Doll's House*) жестокое обхождение с сёстрами Келви со стороны остальных детей – прелюдия к их вступлению во взрослую жизнь. Конечно, до этого пройдут ещё годы, но заданная в детстве матрица, к сожалению, будет действовать и в дальнейшем.

Подобное встречается и у Джойса. Например, «Сёстры» носят черты как рассказа-эпифании, так и рассказа-инициации. Столкновение ребёнка со смертью – одновременно и внезапное осмысление одного из важнейших феноменов бытия, но оно же является и посвящением его во взрослую жизнь. Более того, осознав смерть старого священника, своего учителя, мальчик на некоторый момент почувствовал необъяснимую свободу: возможно, он также понял, что отныне волен думать и действовать сам. Таким образом, он посвящён в мир взрослых, а такое посвящение является знаковой чертой любой инициации.

На творчество Мэнсфилд сильно повлиял Антон Чехов. Это прослеживается как на уровне философии, так и поэтики: порой очевидны прямые заимствования. Рассказ «Девочка, которая устала» – практически последовательное переложение чеховского «Спать хочется». Успех Чехова – прозаика и драматурга – в Англии вообще был огромен. Атмосфера его произведений во многом перекликается с рассказами Джеймса Джойса и Кэтрин Мэнсфилд. Все они описывают события из жизни мелких горожан с их повседневными проблемами. Похож подход авторов при характеристике персонажей: у всех очевидно ироничное отношение к представителям мещанства, поскольку речь идёт, конечно, о мещанстве духовном. Многие герои – и есть те самые «полые люди», о которых позже писал

Элиот. Тем не менее, у Чехова превалирующий пафос – сатира и юмор, в то время как Мэнсфилд подвергает своих персонажей резкой критике. Что касается Джойса, тотальная ирония – основа его классических произведений. Не исключение и «Дублинцы» – за внешней бесстрастностью чётко ощущается негативное отношение автора к определённым реалиям ирландской жизни. Говорить о состоянии паралича в рассказах Чехова совсем не приходится, что же касается Мэнсфилд и Джойса, то пессимизм их произведений практически не оставляет героям шанса.

Среди особенностей поэтики обоих авторов следует отметить интерес к художественной детали (чаще всего – психологической и символической), использование портрета, описание интерьера. Нередко Джойс и Мэнсфилд передают особенности речи того или иного персонажа, что помогает более точно охарактеризовать его положение в обществе или степень грамотности. В данном случае это играет большую роль, поскольку нередко герои произведений принадлежат к разным социальным группам. Особенности речи персонажей ещё более чётко подчёркивают стратификацию (в метафорическом смысле и моральную), которая довольно заметна в некоторых произведениях как Джойса, так и Мэнсфилд. И во многом именно она определяет моральный облик персонажей обоих авторов. Тот же Крошка Чендлер страдает комплексом неполноценности именно из-за ложных клише. В «Кукольном домике» показано, как разделение людей на «касты» калечит души с самого раннего возраста.

Джойс обращается к эпифании ещё в «Стивене-герое» (*Stephen Hero*, 1904-1906) и «Портрете художника в юности» (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916). В этих произведениях она касается философии, так как речь идёт о духовном опыте Стивена Дедала. Но применительно к позднему творчеству Джойса можно говорить о теории «панэпифанального» слова, представленного в полном объёме в «Поминках по Финнегану» (*Finnegan's Wake*, 1939). Как выдающийся стилист, Джойс на протяжении всей жизни экспериментировал со словом. Результатом этого стали гибридные вербальные конструкторы, каждый из которых обладает свойством эпифании. Подобная лексема, благодаря наличию в ней совершенно разнообразных

и противоположных семантик, несёт функцию пробуждения, активации сознания читателя. Постмодернистская установка на игру с читателем способствует раскрытию множества новых, неизведанных смыслов, скрывающихся за вербальной оболочкой.

У Мэнсфилд подобных стилистических изысков нет, но сама атмосфера её произведений носит печать эпифании в метафорическом смысле. Её знаменитая манипуляция читателем зачастую приводит последнего к поиску ответов на важные философские вопросы, и ответы эти нередко открываются в форме внезапного озарения – эпифании. Что касается её языка, то исследователи часто отмечают влияние импрессионизма на художественную манеру Мэнсфилд. Как известно, импрессионизм в литературе характеризуется необычайной музыкальностью слова, красочностью описаний; слуховое и визуальное восприятие здесь неотделимы, в перцептивном смысле такой язык синкретичен, поскольку апеллирует как к слуху, так и к зрению. В данном случае – к «глазам души», внутреннему зрению, способности рисовать в воображении определённые картины и образы.

Импрессионизм в некоторой степени близок философии феноменализма. «Абсолютное Я», чистое сознание, обладающее креативной силой, в результате феноменологической редукции созидает особый мир, наделяя его своими уникальными смыслами. Для импрессионистов же характерно стремление запечатлеть окружающее во всём многообразии его тайн и загадок именно в определённое мгновение. Каждый момент неповторим, он порождает новые смыслы и феномены, поэтому художники-импрессионисты и рисовали целые серии картин, основой которых служил один и тот же пейзаж. Они также не просто давали «моментальный снимок» реальности, но творили свой неповторимый мир посредством силы впечатления. И каждый новый миг содержит в себе откровение, каждый раз это эпифания, презентующая доселе неизведанные тайны бытия. У. Эко подчёркивает именно креативную её функцию: «Здесь речь не о том, что вещь раскрывается в своей объективной сущности (*quidditas*), но о раскрытии того, что эта вещь значит в тот момент для нас; и именно смысл, сообщаемый вещи в тот момент, в

действительности создаёт эту вещь. Эпифания сообщает вещи некий смысл, которого она не имела до того, как встретилась со взглядом художника» [6, с. 139].

Писатели, творившие в импрессионистской манере, именно посредством неповторимого стиля, поэтического слова нередко создавали эпифании. Порой для этого даже не требовался характерный сюжет. Поскольку эпифания свершается в сознании героя, очень важно уловить, передать работу этой весьма гибкой структуры. В данном случае художественные средства импрессионизма – как нельзя кстати. То же самое касается и «потока сознания», к которому Джойс неоднократно обращался в своём творчестве. Для «Дублинцев» он, правда, не характерен, но в «Портрете» и «Улиссе» (*Ulysses*, 1922) писатель нередко создаёт эпифании именно на основе «потока сознания». Особенно показателен в этом смысле внутренний монолог Стивена Дедала, наиболее содержательный в философском смысле.

Таким образом, эпифания в произведениях Джеймса Джойса и Кэтрин Мэнсфилд реализуется как на уровне философии, так и поэтики. Для Мэнсфилд обращение к эстетике эпифании нередко помогает решать разные художественные задачи. Для ирландского же писателя характерно эпифаническое мышление в принципе, способность посредством креативной силы искусства созидать неповторимый универсум, каждый феномен в котором носит печать откровения.

ИСТОЧНИКИ:

1. Jones M. Epiphany: The Psychology of Joyce's "The Dead"
<http://www.literatureclassics.com/essays/332/>
2. New Zealand Book Council | MANSFIELD, Katherine
<http://www.vuw.ac.nz/nzbookcouncil/writers/mansfieldk.htm>
3. Mosley D. Music And Language in Joyce's "The Dead"
<http://www.literatureclassics.com/essays/332/>

4. Valente F. Joyce's Dubliners as Epiphanies
<http://www.literatureclassics.com/essays/332/>
5. Джойс Дж. Дублинцы. – ОЛМА-ПРЕСС, 2000.
6. Эко У. Поэтики Джойса. – СПб.: Симпозиум, 2003.

«РУССКАЯ ТЕМА» В ТВОРЧЕСТВЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

НАТАЛЬЯ БЕЛЯКОВА

This article focuses on Virginia Woolf's attitude to Russian literature of 19-20th century, with particular attention to Woolf's estimation of Dostoevsky and Turgenev's literary discoveries. Apart from that, the article provides a brief survey of Virginia Woolf's engagement with Russian tradition.

Творчество любого писателя можно глубже понять лишь при условии знакомства с его эстетическими взглядами. В случае с Вирджинией Вулф (Virginia Woolf) такое знакомство абсолютно необходимо, так как без него невозможно осмысление творчества писательницы в целом.

Представление об эстетических взглядах Вулф будет неполным, если обойти вниманием суждения писательницы о русской литературе. Несмотря на сравнительно небольшое количество «русских эссе», их детальное изучение немаловажно, так как, хотя для русского читателя Вулф не открыла ничего принципиально нового в творчестве классиков, однако своим соотечественникам писательница оказала неоценимую помощь, предложив свой вариант ответа на вопрос «В чем же пресловутая сложность русской литературы?». И, что особенно важно для современных исследователей, русская тема в творчестве Вулф является важным ключом к пониманию мировоззрения самой писательницы, основных законов, согласно которым она творила свои произведения. Как справедливо отметил исследователь творчества Вулф Майкл Розенталь (Michael Rosenthal), «when Woolf appears to theorize, that is, she is invariably being most personal, providing us with ways of understanding her own work rather than equipping us with a means of dealing with others» [5, с 255].

Многолетняя связь Вирджинии Вулф с русской литературой очень многогранна. Писательница не прошла мимо глубокого психологизма Достоевского, поэтичности, демократизма Чехова, жизненной достоверности и полноты

Толстого, выразительности Тургенева. Размышления о русской литературе в критических статьях, писательском дневнике, письмах к друзьям и родственникам свидетельствуют, что на протяжении многих лет Вулф была ее активным читателем. В письме Дженет Кейс 1922 года писательница заметила: «There's not a single living writer (English) I respect: so you see, I have to read the Russians...» [8, с. 143]. Причем чтение русской литературы не сводилось исключительно к знакомству с произведениями Толстого, Достоевского, Чехова и Тургенева. Вулф оставила эссе о творчестве Аксакова, Брюсова, далеко не самых известных писателей в Англии первой половине XX века. Большой ценитель русской культуры, Вирджиния Вулф с огромным энтузиазмом приветствовала переводы произведений русских писателей на английский язык, сценические постановки. Интерес писательницы к русской литературе нельзя назвать узко литературным или исключительно профессиональным, ведь Вирджиния Вулф интересовалась политической и культурной ситуацией в России, воспоминаниями родных и друзей о выдающихся писателях, подробностями их биографии.

Более того, писательница была активно вовлечена в переводческую, точнее сопереvodческую деятельность, оказывая помощь в переводе русских текстов на английский язык известному переводчику русской литературы Котельянскому [4, с. 2]. В основанном Леонардом и Вирджинией Вулф издательстве «Хогарт Пресс» вышло 11 публикаций английских переводов с русского языка, среди которых «Господин из Сан-Франциско» Бунина, «Разговоры с Толстым» Гольденвейзера, «Воспоминания» Горького, «Любовные письма» Толстого.

Вирджиния Вулф ясно осознавала, что чтение произведений на языке оригинала значительно облегчит понимание русской литературы. Сама писательница неоднократно делала попытки изучить русский язык, о чем свидетельствуют записи с правилами русской фонетики, грамматики, графики из архивных рукописей Вулф.

Основная часть эссе, посвященных русской тематике, написана во второй период творчества писательницы (1916-1925), который считается самым плодотворным периодом деятельности Вирджинии Вулф-эссеиста. На данной ступени

творческого развития писательница часто обращается к произведениям Аксакова, Достоевского, Чехова, Толстого.

Развитие литературного процесса в Англии начала XX века проходило под знаком смены писательских поколений. Отличительной чертой литературы первой половины XX века становится искренний интерес писателей к внутренней жизни человека, стремление осветить потаенные уголки личности. В этой связи значительно возрастает значимость русской литературы, ее влияние на английскую художественную прозу.

В полемике, разгоревшейся в 20-е годы между представителями реалистического направления и писателями-модернистами, Вирджиния Вулф принимала самое активное участие. В программных эссе *Modern Fiction* и *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, а также на страницах «русских эссе», в которых, несмотря на свое утверждение о том, что столь далеко отстоящие литературы, как русская и английская, не поддаются сравнению, Вулф нередко сравнивает достижения писателей, представителей обеих культур. Примечательно, что в упомянутых программных статьях значительное место отводится рассуждению о высоких достижениях русской литературы, которая стала своего рода аргументом в творческой полемике с писателями-эдвардианцами². Так, если писателей-эдвардианцев интересует «не душа, а плоть» [2, с. 489], то творчество русских писателей Чехова и Достоевского посвящено исключительно исследованию души человека. Если «жизнь ускользает» [2, с. 490] из произведений английских писателей, описывающих лишь ее жалкое подобие, при этом зачастую искажая реальность, то кто же, как не Толстой, сумел запечатлеть жизнь в самых разнообразных ее проявлениях. Искусственному разделению героев романа на положительных и отрицательных³ и, как следствие,

² В статье *Mr. Bennett and Mrs. Brown* Вулф подразделяет всех значимых, на ее взгляд, авторов на два условных лагеря, называя Г. Уэллса, А. Беннетта, Дж. Голсуорси эдвардианцами (расцвет их творчества приходится на время правления короля Эдварда VII (1902-1910)), Э. Форстера, Т. Элиота, Л. Стрэчи, Д. Лоуренса – георгианцами (появление этих авторов в литературе приходится на время правления Георга V (1910-1936)).

³ «...Писателю не удастся скрыть свое отношение к тому или иному герою: поступки одного он одобряет, восхищается ими, поступки другого –

неполноценности их натур Вулф противопоставляет сложность внутреннего мира героев Достоевского: «The old divisions melt into each other. Men are at the same time villains and saints; their acts are at once beautiful and despicable. We love and hate at the same time. There is none of that precise division between good and bad to which we are used. Often those for whom we feel most affection are the greatest criminals, and the most abject sinners move us to the strongest admiration as well as love» [16, с. 257].

Вулф отмечает, что излюбленный прием писателей-реалистов – фотографическое воспроизведение деталей – не способствует созданию убедительного характера героя. Вирджиния Вулф намного ближе путь русских писателей, в частности, Достоевского: «This is the exact opposite of the method adopted, perforce, by most of our novelists. They reproduce all the external appearances – tricks of manner, landscape, dress, and the effect of the hero upon the tumult of thought which rages within his own mind. But the whole fabric of a book by Dostoevsky is made of such material» [11, с. 119].

Если английские романисты неустанно стремятся сделать литературу увлекательной, поддерживая интерес читателей вымышленными фактами, то русскому писателю достаточно описать жизнь саму по себе, ведь в ней так много удивительного и непостижимого, и элементы фантастики оказываются лишними. В своем эссе *The Russian Background* Вулф приводит цитату Чехова из рассказа «Степь»: «‘All this,’ says Tchekov, describing a camp by fire – wayside where the men sit gathered together over the camp fire – ‘all this was of itself so marvelous and terrible that the fantastic colours of legend and fairy tale were pale and blended with life’» [15, с. 125].

Писательницу восхищает глубокий психологизм русской литературы, способность русских проникнуть в самую глубину души и создать удивительно яркий, цельный характер. В эссе *Mr. Bennett and Mrs. Brown* Вирджиния Вулф предлагает поставить своеобразный эксперимент, а именно, проследить, как одну и ту же ситуацию – обеспокоенная пожилая дама в вагоне поезда Ричмонд-Ватерлоо – опишут русский и английский писатели. Вулф уверена, что в силу привычки

порицает и осуждает», – утверждает Г. Уэллс, писатель, причисляемый Вулф к лагерю эдвардианцев, в эссе «Современный роман» [3, с. 473].

английский писатель красочно опишет внешность мисс Браун, ее причудливые манеры, не обойдет вниманием внешнее и внутреннее убранство ее дома, историю ее семейства, в то время как «the Russian would pierce through the flesh; would reveal the soul – the soul alone, wandering out into the Waterloo Road, asking of life some tremendous questions which would sound on and on in our ears after the book was finished» [16, с.275].

Несмотря на свой активный интерес к русской литературе, Вирджиния Вулф никогда не теряла чувства дистанции, прекрасно осознавая, что она обращается к своеобразной культуре. Этим и объясняются многочисленные попытки сравнения русской и английской точек зрения. Во всех «русских эссе» писательница представляет сторону английского читателя, демонстрируя предполагаемую английскую точку зрения на предмет своего размышления: «In reading him, therefore we are often bewildered because we find ourselves observing men and women from a different point of view from that to which we are accustomed» [11, с.119].

С одной стороны, русская литература XIX-XX веков сама по себе отличается особой сложностью, однако для английского читателя, по мнению Вулф, эта сложность представляется еще более непреодолимой из-за специфики английского мировосприятия. Обе культуры принципиально отличаются социальным институтом, укладом жизни, сформированными ценностями, историческим контекстом. В эссе *The Russian Point of View* Вирджиния Вулф искренне сомневается, способен ли вообще англичанин понять русскую литературу. По мнению Вулф, «deep sadness» [16, с. 253] создает русскую литературу. Английской же больше присущ «инстинкт наслаждения и борьбы, чем страдания и понимания» [2, 495]. Английские романисты обращаются в первую очередь к разуму, в то время как характерной чертой творчества русских писателей является неподдельный интерес к внутреннему миру, душе человека вне зависимости от его сословной принадлежности. Вулф замечает, что слово «душа» – одно из самых встречаемых на страницах чеховских произведений. Это наблюдение позволяет писательнице сделать следующий вывод: «Indeed, it is the soul that is the chief character in Russian fiction. Delicate and subtle in Tchekov, subject to an infinite number of humours and distempers, it is of great depth and volume in Dostoyevsky...» [16, с. 255].

Исследованию феномена русской души посвящено творчество великого писателя конца XIX века – Достоевского, о котором Вирджиния Вулф не раз восхищенно отзывалась в своих статьях, писательском дневнике и письмах друзьям. «...It is directly obvious that he [Dostoyevsky] is the greatest writer ever born...» [8, с. 75], – пишет Вулф в письме Литтону Стрэчи в 1912 году, читая «Преступление и Наказание». Позже, размышляя о гении Достоевского, писательница заметит: «Out of Shakespeare there is no more exciting reading» [16, с. 256].

Однако английский читатель, обращаясь к произведениям Достоевского, испытывает немало трудностей. В эссе *The Russian Point of View* Вирджиния Вулф исходит из предполагаемой реакции своих соотечественников. Писательница уверена, что как бы английские читатели ни восхищались художественной силой романов Достоевского, немногие заставят себя перечитать их повторно. В прозе этого писателя отсутствует юмор, остроты, игра интеллекта, столь милые сердцу англичан: все внимание Достоевского направлено на постижение горячей и сложной русской души.

«Of all great writers there is, so it seems to us, none quite so surprising, or so bewildering, as Dostoevsky» [11, с. 116], – пишет Вулф в эссе *More Dostoevsky*. Только в произведениях Достоевского самые отвратительные герои нередко обладают благородными чувствами, а читатель за несколько секунд открывает для себя больше, чем за всю прожитую жизнь. Никто, по мнению Вулф, кроме Достоевского, не сумел так глубоко изучить душу человека, показать ее взлеты и падения: «...He is able to read the most inscrutable writing at the depth of the darkest souls...» [11, с. 119].

Уважение к человеческому духу, считает Вулф, отличает русских писателей. Не раз писательница цитирует известные слова Достоевского: «Научись, заставь себя приблизиться к людям. Но пусть эта близость проистекает не от разума, ибо это легко, а от сердца, от любви к этим людям» [2, с. 494]. В творчестве Достоевского Вирджинию Вулф привлекал искренний интерес писателя к внутреннему миру простого человека. Писательница всегда подчеркивала, что в русской литературе нет разницы «whether you are noble or simple, a tramp or a great lady. Whoever you are you are the vessel of this

perplexed liquid, this cloudy, yeasty, precious stuff, the soul» [16, с. 257].

Близким Вирджинии Вулф в художественной манере Достоевского оказалось умелое использование детали. Излюбленному приему детализации английских романистов она противопоставляла манеру Достоевского, у которого детали – лишь «the little bits of cork which mark a circle upon the top of the waves while the net drags the floor of the sea and encloses stranger monsters than have ever been brought to the light of day before» [10, с. 191]. Писательница отмечала также мастерство Достоевского в изображении определенных эмоциональных состояний человека: «Along among writers Dostoyevsky has the power of reconstruction these most swift and complicated states of mind, of rethinking the whole train of thought in all its speed, now as it flashes into light, now as it lapses into darkness; for he is able to follow not only the vivid streak of achieved thought but to suggest the dim and populous underworld of the mind's consciousness where desires and impulses are moving blindly beneath the sod» [11, с.119]. Внимание русского писателя к мельчайшим изменениям душевного состояния и стремление запечатлеть процесс мыслительной деятельности особенно привлекали Вирджинию Вулф. Похожую манеру описания внутреннего мира героев можно заметить во многих произведениях писательницы.

Отличию русской и английской точек зрения посвящено еще одно эссе Вулф – *Dostoevsky in Granford*, в котором писательница предлагает поставить своеобразный эксперимент, поместив Достоевского на английские просторы. Вирджиния Вулф обращается к рассказу Достоевского «Дядюшкин сон», в котором, по мнению писательницы, проявляется столь редко встречающееся в прозе Достоевского чувство комического. Вулф приходит к выводу, что русский писатель с его несравненным даром проникновения в глубины души, с его обостренным восприятием несправедливости, любовью и сочувствием к людям никогда не сможет стать автором блестящей комедий: «Because of his sympathy his laughter passes beyond merriment into a strange violent amusement which is not merry at all. He is incapable, even when his story is hampered by the digression, of passion by anything so important and loveable as a man or a woman without stopping to consider their case and

explain it» [9, с. 121]. Отчуждение и равнодушие – качества, по мнению Вулф, необходимые автору комедии – не свойственны Достоевскому. Позже, Вирджиния Вулф заметит: «...Не [английский писатель] is inclined to satire rather than to compassion, to scrutiny of society rather than understanding of individuals themselves» [16, с. 257].

Как показывает художественная проза Вулф, «уроки Достоевского» не прошли даром. В 1925 году, приступая к написанию своего, пожалуй, самого известного романа *Mrs. Dalloway*, писательница обращалась к опыту прочтения произведений Достоевского: «I took up this book with a kind of idea that I might say something about my writing... One must write from deep feeling, said Dostoevsky. And do I? Or do I fabricate with words, loving them as I do? No, I think not. In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticize the social system, and to show it at work, at its most intense...» [7, с. 56].

На протяжении 1926-1941 годов Вирджиния Вулф пересматривала свое отношение к русской литературе и в ряде критических работ выделяла Тургенева как самого талантливого русского писателя. В начале 30-х годов творчество Тургенева в Европе воспринимали как несколько устаревшее. Хотя в 1920 году в эссе *English Prose* писательница называла Тургенева «the least great of the Russian trinity» [10, с. 16], позже в ряде критических статей Вулф, уже зрелый мастер, пишет о Тургеневе как о редком художнике, гармонично объединившем в своем творчестве традиции европейской и русской литератур.

В эссе *A Giant with very Small Thumbs* Вирджиния Вулф отмечает, что английский читатель, открыв в Чехове и Достоевском то, что принято считать исконно русским, не оценил по достоинству прозу Тургенева, писателя-космополита, и от того, что книги Тургенева долго оставались закрытыми, теперь они могут показаться слишком простыми и неглубокими. Вирджиния Вулф, придерживаясь в своем творчестве схожих с Тургеневым взглядов на создание художественной прозы, будучи на практике знакома с «long struggle of illumination» [14, с. 245], осознает, как нелегко было писателю заставить себя стоять в стороне. По мнению Вулф, произведения Тургенева, несмотря на их небольшое количество, вмещают в себя целый мир.

Ощущение полноты жизни, которое оставляет проза Тургенева, писательница связывает с редким писательским мастерством, заключающимся в умелом использовании изобразительных средств, внимательном подходе к форме произведения. Как показывают эссе и заметки в дневнике, для самой Вулф вопрос формы всегда был принципиально важным. Показательно, что, размышляя о форме своих романов, Вирджиния Вулф нередко обращалась к опыту Достоевского и Тургенева. Оба писателя были яркими примерами того, как различными средствами можно достигнуть одинаково совершенных результатов: «...Form, then, is the sense that one thing follows another rightly. This is partly logic. T. [Тургенев] wrote and re-wrote. To clear the truth of the unessential. But Dostoievsky would say that everything matters. But one can't read D. [Достоевский] again. Now Shakespeare was constrained in form subject. (T. says one must find a new form for the old subject: but here, I suppose uses the word differently.) The essential thing in a scene is to be preserved. How do you know what this is? How do we know if the D. form is better or worse than the T.? It seems less permanent. T.'s idea that the writer states the essential and lets the reader do the rest. D. to supply the reader with every possible help and suggestion» [7, с. 203].

Близким Вирджинии Вулф в манере Тургенева было стремление писателя избегать дидактичности, морализаторства, акцентирования собственного взгляда. В эссе *A Giant with very Small Thumbs* Вулф отмечает «экономность» Тургенева: «He is the most economical of writers... He takes up no room with his own person» [6, с. 110]. Как считает писательница, такая «экономность», уклонение от характеристик поступков своих героев стимулируют воображение читателей, создают эффект прямого контакта с героями. В результате Тургенев соединяет в своей прозе несоединимое: с одной стороны, обращается к читателям с самыми серьезными проблемами, с другой же, «turns away, in the end, with a little shrug of his shoulders» [6, с. 108]. Причем, замечает Вулф, несмотря на подчеркнутую отстраненность автора, проза Тургенева всегда узнаваема: «...His birth, his race, the impressions of his childhood, pervade everything that he wrote» [14, с. 250]. Свидетельством того, что автор присутствует в своих произведениях, является и особое очарование книг Тургенева, их огромная эмоциональная

сила, выразительность, умение заставить читателей глубоко сопереживать. В подобной творческой манере Вирджиния Вулф угадывает секрет долголетия творений Тургенева: «That is why his novels are still so much of our own time; no hot and personal emotion has made them local and transitory ... they dwell in 'the abiding place of beauty' because he chose to write with the most fundamental part of his being as a writer; nor, for his irony and aloofness, do we ever doubt the depth of his» [14, с. 251].

Вирджинию Вулф привлекает мастерство Тургенева в соединении факта и образа, а также редкий дар пропорции и равновесия, отчего герои Тургенева, в отличие от английских литературных характеров, никогда не доминируют над окружающим: «...The individual never dominates; many others seem to be going on at the same time. We hear the hum of life in the fields; a horse champs his bit; a butterfly circles and settles» [14, с. 250]. Осознание тургеновскими героями своей связи с миром «outside themselves» [14, с. 249] во многом роднит их с героями романов Вирджинии Вулф. Кларисса Дэллоуэй, прогуливаясь по Лондону, рассуждает следующим образом: «Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself» [13, с. 38].

Восхваление Тургенева во многом характеризует собственные достижения Вирджинии Вулф в художественной прозе: писательница стремилась к той же авторской отстраненности, соразмерности, поэтичности, музыкальности, которые она обнаружила в творениях Тургенева. Открытия Тургенева, в том числе и изобретенный русским писателем жанр «стихотворения в прозе», активно использовались Вирджинией Вулф в собственных творческих целях. Эмоциональная сила, гармоничность, поэтизация обыденного,

тонкое чувство пропорции – эти определения применимы и для характеристики произведений английской писательницы.

Глубокий интерес к наследию русских писателей является предпосылкой возможного влияния на собственно творчество Вирджинии Вулф. Все же, если рассматривать сугубо сферу влияния русской традиции, то, будучи весьма весомой, она не является доминирующей в творчестве писательницы. Тем не менее, проследить элемент русского влияния представляется исключительно интересным и важным для понимания художественного мира Вулф.

Русская литература стала для английской писательницы важным толчком к собственному творческому поиску. Из многолетнего и активного чтения русских произведений, их перевода Вирджиния Вулф взяла ровно столько, сколько было необходимо для создания собственной уникальной художественной прозы. Писательница усмотрела огромный потенциал русской литературы, обнаружила новые темы, художественные средства, обратила взгляды современников в сторону русского наследия. Безграничные возможности искусства – вывод, сделанный Вирджинией Вулф из сравнения двух столь различных культур и литературных традиций.

В современной критике нередко подчеркивается субъективность взглядов писательницы. Действительно, не со всеми высказываниями Вулф о русской литературе можно согласиться, однако ценность суждений отнюдь не уменьшается субъективностью высказываний писательницы. «Выдающаяся личность, а такой является всякий значительный писатель, имеет право на свои особые оценки литературных явлений», – заметил русский исследователь А. Аникст [1, с. 4]. Особая ценность «русских эссе» английской писательницы в том, что они дают яркое представление о глубоком влиянии открытий русской литературы XIX-XX веков на мировой литературный процесс и остаются живым примером активного взаимодействия русской и английской культурных традиций.

ИСТОЧНИКИ:

1. Аникст А. Английские писатели XIX-XX веков о литературе // Писатели Англии о литературе XIX-XX вв. – М.: Прогресс, 1981.
2. Вулф В. Современная художественная проза / В пер. Н. Соловьевой // Моэм У.С. Подводя итоги. – М.: Высшая школа, 1991.
3. Уэллс Г. Современный роман / В пер. Н. Явно // Моэм У.С. Подводя итоги. – М.: Высшая школа, 1991.
4. Reinhold N. Virginia Woolf's Russian Voyage Out // Woolf Studies Annual. – Vol. 9. – New York: Pace University Press, 2003.
5. Rosenthal M. Virginia Woolf. – London; Henley: Routledge & Kegan, 1979.
6. Woolf V. A Giant with Very Small Thumbs // Books & Portraits. – New York; London: Harcourt Brace Yovanovich.
7. Woolf V. A Writer's Diary. – San Diego; New York; London: Harcourt, Inc.
8. Woolf V. Congenial Spirits (The Selected Letters of Virginia Woolf). – San Diego; New York; London: Harcourt Brace Yovanovich.
9. Woolf V. Dostoevsky in Granford // Books & Portraits. – New York; London: Harcourt Brace Yovanovich.
10. Woolf V. English Prose // Books & Portraits. – New York; London: Harcourt Brace Yovanovich.
11. Woolf V. More Dostoevsky // Books & Portraits. – New York; London: Harcourt Brace Yovanovich.
12. Woolf V. Mr. Bennett and Mrs. Brown // Mrs. Dalloway and Essays. – М.: Raduga Publishers, 1984.
13. Woolf V. Mrs. Dalloway // Mrs. Dalloway and Essays. – М.: Raduga Publishers, 1984.
14. Woolf V. The Novels Of Turgenev // Mrs. Dalloway and Essays. – М.: Raduga Publishers, 1984.
15. Woolf V. The Russian Background // Books & Portraits. – New York; London: Harcourt Brace Yovanovich
16. Woolf V. The Russian Point of View // Mrs. Dalloway and Essays. – М.: Raduga Publishers, 1984.

ФЕНОМЕН ВРЕМЕНИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В РОМАНЕ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ»

ЕКАТЕРИНА СОЛОДУХА

The article is devoted to the research of concept of time in the novel «Mrs. Dalloway» by V. Woolf. Following Henri Bergson, Virginia Woolf declares that time is a «duration», a space of some sort, that allows you travel in it boundlessly, enjoying minutes of delight - a special state of soul when a person resides in his/her highest possible bliss and serenity. But all of a sudden physical time ruins this blessedness, bringing us back to reality...

Проблема времени с давних пор и до наших дней находится в центре пристального внимания и является одной из центральных тем философской рефлексии: реально ли «течение» времени или же это лишь иллюзия человеческого разума, представляет ли время некую первичную, самое себя определяющую сущность или же оно есть нечто вторичное, производное, зависимое от чего-то другого, более фундаментального?

Однако особую остроту эта проблема приобретает именно в XX веке, когда человечество, с одной стороны, достигает невиданных ранее высот в области науки и техники, а с другой – с таким же успехом становится рабом им же созданных машин и под их напором ниспровергает все основные духовные ценности. Но вместе с тем данная ситуация инициирует напряженный творческий поиск новых ценностей, зачастую выводимых путем эксперимента, который становится знаком и самоцелью многочисленных новых форм художественного мировидения, известных под общим названием «модернизм».

Именно с этой эпохой связано творчество Вирджинии Вулф (Virginia Woolf, 1882 – 1941), о чем свидетельствует установка на эксперимент в прозе, ориентация на переосмысление традиционных принципов мировосприятия,

среди которых особое внимание уделяется понятию времени как составляющему и в то же время определяющему компоненту реальности.

В. Вулф, вслед за Анри Бергсоном, философом, весьма повлиявшим на ее мировосприятие, заявляет, что время есть многоплановый феномен, основанный на бинарной оппозиции времени субъективного («внутреннего») и времени объективного («внешнего»). Время субъективное представляет собой «длительность», некое пространство, позволяющее путешествовать по его необъятным просторам, наслаждаясь минутами неги – особого состояния души, когда человек достигает наивысшего счастья и умиротворения. Но время объективное незамедлительно разрушает это блаженство, возвращая нас к внешней жизни.

Специфика же концепции времени Вирджинии Вулф состоит в особом определении реальности как суммы субъективных впечатлений от нее, что разнится с пониманием реальности реалистами, в творчестве которых она предстает прежде всего как совокупность внешних деталей. «Истинная» реальность («true reality»), по мнению Вирджинии Вулф, есть некая форма, содержащая в себе различные впечатления, и яркие краски, и выцветшие полотна, которые вместе составляют саму суть человеческой жизни; при этом она передаваема скорее эмоционально, нежели интеллектуально: «What I call «reality»... – a thing I see before me something abstract but residing in the downs or sky... in which I shall rest and continue to exist. Reality I call it. And I fancy sometimes that is the most necessary thing to me...» [8].

Чтобы понять, достичь реальности и слиться с ней, необходимо вырваться, насколько это возможно, из узкой камеры собственного сознания. Есть несколько путей достижения этого. Один из них – созерцание неодушевленных предметов, вчувствование в них, слияние с безличным миром природы. Другой, близкий самой Вирджинии Вулф, состоит в том, чтобы с жадностью упиваться внешним миром и видеть в быть может случайном расположении вещей намек на мир более вечный, чем тот, в котором мы живем. Размышляя затем об увиденном, услышанном, прочувствованном, мы постепенно ускользаем от суровых разрозненных фактов поверхностного уровня; при этом границы сознания, границы времени и

пространства, которых требует активная жизнь, разрушаются; прошлое сливается с настоящим, которое, в свою очередь, раздвигает свои пределы, чтобы впустить прошлое. Таким образом, выходит, что прогуливаясь по Оксфорд Стрит или сидя в кресле и разглядывая знак на стене, в одно мгновение мы можем увидеть весь Лондон, и всю Англию, и всю свою жизнь, развернутые пред нами. И по мере все большего погружения в это состояние рефлексии мы окунаемся в то глубокое, бессознательное море, которое бесконечно далеко от поверхности и находится в обладании живых, мертвых и нерожденных, – мы погружаемся со своей индивидуальной волны в глубину.

Бесспорно, рефлексия требует одиночества, но при этом она подвластна всем и не терпит эгоизма, поскольку отчужденность ее сродни мистическому, тело которого одиноко, в то время как сознание ищет союза с тем, что лежит вовне. Но, прежде всего, наша душа, сосудом которой мы являемся и которая, в определении В. Вулф, есть «*perplexed liquid, cloudy, yeasty, precious stuff*» [5, с. 80], должна найти себя и стать свободной. И только после этого она сможет раскрыться, преодолеть все барьеры и вступить в общение с другими душами.

В своей же ежедневной жизни, по мнению Вирджинии Вулф, мы отрезаны от «реальности». Но в редкие моменты получаем «шок» от непосредственного соприкосновения с ней. Эти «шоки», или «моменты бытия», не являются просто хаотичными проявлениями неких неведомых сил, они есть «*a token of some real thing behind appearances*» [9, с. 16]. Вирджиния Вулф дает нам детальное описание одного из таких значительных моментов. Она смотрела в окно, когда:

«*as so often happens in London, there was a complete lull and suspension of traffic. Nothing came down the street; nobody passed. A single leaf detached itself from the plane tree at the end of the street, and in that pause and suspension fell. Somehow it was like a signal falling, a signal pointing to a force in things which one had overlooked. It seemed to point to a river, which flowed past invisibly, round the corner, down the street, and took people and eddied them along... Now it was bringing from one side of the street to the other diagonally a girl in patent leather boots and then a young man in a maroon overcoat; it was also bringing a taxi-cab;*

and it brought all three together at a point directly beneath my window; where the taxi stopped; and they got into the taxi; and then the cab glided off as if it were swept on by the current elsewhere.

The sight was ordinary enough; what was strange was the rhythmical order with which my imagination had invested it; and the fact that the ordinary sight of two people getting into a cab had the power to communicate something of their own seeming satisfaction» [7].

В минуты бытия то собственное «я» трансцендируется, и индивидуальное сознание становится недифференцируемой частью великого целого. Отсюда следует, что, как внешние границы личности лишены четких очертаний и непостоянны ввиду ответственности собственного «я» перед силами настоящего момента, так и границы внутреннего «я» – неопределенны и в отдельные моменты не существуют. Согласно концепции Вирджинии Вулф, когда собственное «я» поглощается реальностью, все границы, ассоциируемые с физическим миром, перестают существовать.

Моменты бытия, иногда сменяемые откровениями поразительной интенсивности, перемежаются сценами типичных дней и событий, описывающими физическое окружение, социальные связи, семью, личные привязанности и страсти, которые создают очертания внешнего «я».

Момент интенсивности может прийти от чего-то настолько тривиального, как, например, разглядывание цветка, и привести к осознанию этого обыденного момента частью великого целого. Испытание момента бытия настолько лично, вера в трансцендентный порядок настолько интуитивна, что, как пишет В. Вулф, описывая свою «философию», «it will not bear arguing about; it is so irrational» [9, с. 23].

Выразить эту «истинную» реальность – таковой видела Вирджиния Вулф задачу новых романистов и именно ее пыталась решить в своем романе «Миссис Дэллоуэй» (*Mrs. Dalloway*, 1925). Нельзя сказать, что работа над романом и достижение поставленной задачи были просты. Как позже заметит В. Вулф, книга стоила ей «...дьявольской борьбы. План ее ускользает, но это мастерское построение. Мне все время приходится выворачивать всю себя наизнанку, чтобы быть достойной текста» [3].

«Миссис Дэллоуэй» – это роман о полупрозрачных покровах жизни, о ее «атомах, их распаде». По сути, это роман о мгновениях – ярких, наполненных светом мгновениях одного дня 1923 года, дня, когда Кларисса Дэллоуэй, главная героиня произведения, дает светский раут, – и вся книга проникнута стремлением раскрыть глубинный смысл этих мгновений.

Роман «Миссис Дэллоуэй» является, фактически, воплощением двух уровней человеческого существования – поверхностности и распространяющейся глубины. Эти два уровня создают своего рода оппозицию «внешнего» и «внутреннего» времени соответственно, заложенную Вирджинией Вулф даже в первоначальном названии романа – «The Hours», – которое может переводиться на русский язык либо как «Часы», либо как «Времена», что также указывает на разницу между течением «внешнего» и «внутреннего» времени в романе. Более того, если мы попробуем рассмотреть слово «hours» в дефинитивном плане, то встретим следующие, наиболее интересующие нас среди всего многообразия, определения:

- 1) «*hour* – a period of 60 minutes» [6, с. 693];
- 2) «*hours* [often plural] – a particular period or point of time during the day or night» [6, с. 694];
- 3) «*hours* [plural only] – a long time or a time that seems long» [6, с. 694].

Итак, первое определение представляется наиболее характерным для обыденного восприятия времени. Мы имеем дело с «часами» физическими. Следующее определение по своей сути близко объективному времени самого романа «Миссис Дэллоуэй», действие которого происходит в определенный период времени, состоящий из 17 часов определенного дня. Последнее же определение является выразителем, скорее всего, времени «внутреннего», субъективного, представляющего бесконечную длительность, вмещающую прошлое, настоящее и будущее.

Несмотря на то, что впоследствии Вирджиния Вулф изменила заглавие своей книги, время является едва ли не главным героем повествования наряду с самой Клариссой Дэллоуэй, чье имя фигурирует в названии. Сегодня остается лишь размышлять, какими мотивами руководствовалась писательница, меняя название: заинтриговать ли читателя или

привлечь его внимание именем героини, уже известной по предыдущим рассказам (хотя предположение это само по себе весьма сомнительно, учитывая довольно равнодушное отношение писательницы к славе); поставить время и миссис Дэллоуэй на одну планку; возможно, в названии заключен намек на то, что миссис Дэллоуэй – это своего рода собирательный образ времени, субъективной реальности, жизни, на что, например, может указывать следующая цитата из романа: «The sound of St Margaret's glides into the recesses of the heart and buries itself in ring after ring of sound, like something alive which wants to confide itself, to disperse itself, to be, with a tremor of delight, at rest – like Clarissa herself... It is Clarissa herself» [10, с. 46]. Однако утверждать это с абсолютной уверенностью нельзя, поскольку Вирджиния Вулф не дает никаких комментариев либо указаний на сей счет. Не вызывает сомнения лишь тот факт, что она достигла поставленной цели, воплотив с особым мастерством свою эстетическую программу в жизнь романа.

Времени «объективному» – важнейшему фактору, связующему всю ткань повествования, принадлежит особая роль в романе. Благодаря именно ему сцены, казалось бы, между собой совершенно не связанные, по мере развития действия переплетаются настолько, что порой создается впечатление некоего тайного внутреннего единства. Время внешнее играет роль своего рода Бога, всевидящего и всевластного, доброго к одному, но враждебного к другому; казнящего ослушников, высветляющего абсурдность внешней жизни и кажущуюся эфемерность внутренней. Время неумолимо идет вперед, отсчитывая минуты жизни, напоминая о смерти. И это явление – непрерывность времени, непрерывность его течения – мастерски передано Вирджинией Вулф в романе «Миссис Дэллоуэй». В его основе, как указывает современный российский исследователь творчества Вирджинии Вулф А.А. Колотов в своей статье «А(у)топичность хронотопа», «лежит принцип четкой временной последовательности, сводящийся к тому, что любой последующий эпизод начинается практически с той же временной точки, на которой закончился предыдущий» [4, с. 122].

Более того, Вирджинии Вулф удастся передать даже сам ритм жизни, «навязанный» временем. Первые эпизоды,

посвященные утренней прогулке героини, написаны в гораздо более быстром и живом темпе, чем последующие. Вирджиния Вулф включает в них описания, вызывающие яркие зрительные представления об окружающем. Возвратившись домой, героиня предается воспоминаниям о юности, о друзьях своей молодости – темп замедляется, настроение становится более мрачным, текст наполняется глубиной. Кульминационным моментом этой части романа становится встреча Клариссы с Питером Уолшем, которая примечательна широкой амплитудой меняющихся эмоций, возникающих в ее ходе. Когда Питер покидает Клариссу, его мысли и эмоции выражены рваным ритмом, сменяющимся порой длинными, «на одном дыхании», предложениями, дающими выход его чувствам. Затем, в эпизодах, воспроизводящих события середины дня, темп повествования замедляется, уменьшается его насыщенность действием: «As cloud crosses the sun, silence falls on London; and falls on mind. Effort ceases. Time flaps on the mast...» [10, с. 45]. Это чувствуется и в «вечерних» сценах, непосредственно предшествующих появлению гостей, когда состояние духа стремится к созерцательности, стиль становится более аналитическим и часы неспешными. Это чувствуется и в описании приема. Лишь в финале темп снова ускоряется, что связано с охватывающим миссис Дэллоуэй чувством радости – жизнь победила смерть, «внутреннее» время победило «внешнее».

Отображение «внутреннего» времени в романе точно соответствует концепции времени Вирджинии Вулф и повлиявшей на нее философии Анри Бергсона, согласно которой время – это своеобразная ткань, сплетенная из ниточек памяти, ассоциаций, образов, звуков. Оно цельно, не приемлет никаких границ. Оно, по А. Бергсону, есть «чистая длительность» (*durée pure*), где нет прошлого, настоящего и будущего. Очевидно, это и является причиной того, что мы не находим в романе деления на главы. Все сплетено в единое целое.

Связь прошлого и настоящего – одна из самых важных тем в романе. Действия и мысли людей, бродящих по Лондону в солнечный июньский день, бесконечно наполняются и питаются прошлым. «Миссис Дэллоуэй» делает ясным, фактическим то, что индивидуальное ощущение «настоящего

момента» («present moment») всегда насыщено остатками прошлого. Настоящее подобно реке, впадающей в океан прошлого. Хотя очевидны значительные события, происходящие в настоящем, – такие, как, например, суицид Септимуса Смита, – но отдельный июньский день служит лишь основой, поверхностью («surface»), на которой кристаллизуется прошлое. Время обогащается проникающим «вертикальным» схождением в прошлое. Воссоздание в романе «Миссис Дэллоуэй» данного эффекта – соединения прошлого и настоящего – явилось одним из формальных достижений, которое наиболее радовало В.Вулф:

«I should say a good deal about «the Hours» and my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humor, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment» [8].

Таким образом, Вирджиния Вулф передает «живую» природу сознания с помощью сетевой взаимосвязи, так называемых «пещер» («caves»), в которых временные границы теряют свою отчетливость, выступая контрапунктом по отношению к неумолимому звону «внешних» часов, прерывающих мечты, боль, удовольствия своим тоскливым объявлением о том, что время уходит. Отсюда следует, что Вирджиния Вулф сопоставляет безвременье «пещер» с непрерывной прогрессией времени на поверхности, и оба эти слоя выражают тот дуальный смысл жизни – внутренний, или безграничный и бесконечный, и внешний, или эфемерный, недолговечный – который так характерен пониманию времени писательницей.

Соединение же прошлого и будущего возможно лишь благодаря памяти – средства, с помощью которого мы вырисовываем собственные значимые узоры. В них мы вплетаем свою жизнь, защищая от «[the] lash of the random unheeding flail» [9, с. 25].

«Миссис Дэллоуэй» – наиболее близкая Вирджинии Вулф книга среди всего множества других, созданных ею. Ни в коем случае не наиболее автобиографичная, но наиболее личная в плане выражения чувств, переполнявших ее сердце и душу. Ни одно творение В. Вулф настолько не пропитано болью, одержимостью смертью, ужасом одиночества и в то же

самое время бесконечным восхищением жизнью. Этот роман – «the truth about our soul ... our self, who fish-like inhabits deep seas and plies among obscurities, threading her way between the boles of giant weeds, over sun-flickered specs and on and on into gloom, cold, deep, inscrutable; suddenly she shoots to the surface and sports on the wind-wrinkled waves; that is, has a positive need to brush, scrape, kindle herself, gossiping» [10, с. 76].

«Миссис Дэллоуэй», бесспорно, является творением художника, который, раскрыв свой собственный «голос», овладел искусством использовать его так, что перед нами не просто роман, а экстравагантно организованная симфония жизни.

ИСТОЧНИКИ:

1. Вулф В. Миссис Дэллоуэй / В пер. Е. Суриц // Избранное. – М.: Художественная литература, 1989.
2. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: Канон-пресс, 1998.
3. Брэдбери М. Вирджиния Вулф.
<http://magazines.russ.ru/inostran/2002/12/br21.html>
4. Колотов А.А. А(у)топичность хронотопа (на примере трех романов Вирджинии Вулф) // Материалы междунар. науч. конф. «Культура и текст». – Вып.1.: Литературоведение. – Ч.2. – СПб.; Барнаул, 1997.
5. Johnstone J.K. The Bloomsbury Group. – New York: The Noonday Press, 1954.
6. Longman Dictionary of Contemporary English / Edited by A. Gadsby. – Edinburgh: Pearson Education Limited, 2001.
7. Woolf V. A Room of One's Own.
<http://www.gutenberg.net.au/pages/woolf.html>
8. Woolf V. A Writer's Diary.
<http://www.gutenberg.net.au/pages/woolf.html>
9. Woolf V. Moments of Being. – St. Alabans: Triad; Panther Books, 1978.
10. Woolf V. Mrs. Dalloway. – Glasgow: Collins, 1989.

THINKING ABOUT VIRGINIA WOOLF: FEMINISM IN THE BACKGROUND

MARIA CÂNDIDA ZAMITH

Critics have not always considered Virginia Woolf as a first-class writer, a genius, one of the great names in English literature. This happened particularly during the first decades after her death. David Daiches, for example, labelled her as an «important and impressive minor figure» [4, p. vii], whilst G.S. Fraser, although he agrees that she has «very distinguished gifts» and is «a poet of mood and sensation» [5, p. 85], does not match her qualities to D.H. Lawrence's, whom he considers a «man of genius» [5, p. 79]. During the 1960s, some voices began doing more justice to the writer. Among these, Claire Sprague points out that Woolf is «a tougher and more focused writer than she is usually thought to be», but she notes that, «though so often mentioned together with Joyce and Lawrence, Woolf is neither so highly valued nor so well known as they are» [11, p. 3]. This situation has remained unfortunately unchanged, even if Woolf has in the meantime acquired a more stable and prominent position in the English literary panorama.

Much of the prejudice against Woolf came from the fact that she was a woman and, besides, she had had no scholarly education. During her lifetime her idiosyncrasies and unorthodox writings met with some kind of acceptance within a restricted intellectual circle because of her insertion in the Bloomsbury Group. The members of the Group were expected to be original and unconventional, and that, together with the fact that she was not entirely dependent on her writings for a living, gave her a precious liberty of expression. This she used in her experimental ways of conveying ideas and conjuring up the ghosts of her past.

Amongst the various subjects of study and analysis supplied by Woolf's writings, her peculiar kind of feminism has been, perhaps, the one that has originated more controversy. The opinions have not always been very favourable, particularly among the most

radical feminists. There has been such a diversity of judgements and interpretations trying to classify Woolf, and particularly her kind of feminism, that one is tempted to ask with Bette London: «Whose Woolf is being circulated and reproduced?» [7, p. 11]. The answer, naturally, will depend on the perspective of the reader or, to be more precise, on the reader's own convictions. The most radical feminists show a tendency to minimize the seriousness of Woolf's ideas and the plausibility of her feminism.

Elaine Showalter stresses the «verbal fastidiousness of Virginia Woolf», considering it «an extension of this [Victorian] feminized language» [10, p. 27]. This feminist critic thinks that Woolf's methods and skills are more aesthetic and feminine than truly feminist. According to her,

«[t]he fiction of Dorothy Richardson, Katherine Mansfield and Virginia Woolf created a deliberate code of self-sacrifice into an annihilation of the narrative self, and applied the cultural analysis of the feminists to words, sentences, and structures of language in the novel. Their version of modernism was a determined response to the material culture of male Edwardian novelists like Arnold Bennett and H.G. Wells, but, like D.H. Lawrence, the female aesthetes saw the world as mystically and totally polarized by sex» [10, p. 33].

On the other hand, Jane Marcus believes that Woolf «saw herself as a link in a long line of women writers». She says that

«Woolf characterises women's protection as liberation from the ego. For the ego is the enemy, even in herself, where she fought fiercely to control it, she saw the ego as male, aggressive and domineering. In the psychic triangle of mother, father, child, it was an attempt to eliminate the father. In Freudian terms, she sought to fuse the id and the superego – in *her* artistic terms, granite and rainbow – leaving the mental, the personal, out altogether» [8, p. 9].

In a different point of view, Patricia Stubbs tries to explain «Virginia Woolf's virtual disregard of feminism in her novels» arguing that «her goal is what she calls the 'androgynous mind', which is both masculine and feminine and so free from sexual self-consciousness» [12, p. 232]. Although the 'androgynous mind' is

indeed one of Woolf's subjects of interest, one cannot so easily agree that there is any 'disregard of feminism in her novels'. As Harold Bloom points out, «her feminism is potent and permanent precisely because it is less an idea or composite of ideas and more a formidable array of perceptions and sensations». And this critic adds that «only Freud, in our century, rivals Woolf as a stylist of tendentious prose. *A Room of One's Own* has a design on its reader, and so does *Civilization and Its Discontent*» [1, pp. 437-8].

More recent criticism tends to give more credibility to Woolf's feminist point of view. Placing it in context with the specificity of her times, Barbara Caine stresses that

«While Woolf certainly extended beyond other contemporary feminist writings in her concerns with questions of culture and representation, in many ways she shared with Rathbone, Holtby, Brittain, West, and other contemporaries, approaches and assumptions which distinguish them all from earlier feminist writings. All feminists writing in the 1920s and 1930s show the impact of the enfranchisement of women in the way the economic questions had come to replace the concern of pre-war feminists with legal and political ones» [3, p. 212].

This array of different opinions does not exhaust the subject of Woolf's feminism, since each one of her writings focuses different perspectives of the same phenomenon: the consequences of woman's situation in society, in the family, and in her own self-esteem. Woolf's main concerns go beyond the economic status to focus, among other topics, the importance of education as a priority action for women in their struggle for the equal rights and the dignity that the patriarchal rule had been denying them for such a long time.

In the numerous instances of her writings where Woolf intends to «dramatise the complexity of the representation or 'reading' of character (including the observer's)» [2, p. 85], the problem of the position of the women in the situation described can easily be detected and perceived even though no specific direct mention is made of it. One is led to understand and to accept the notion that each person is actually two persons: one who acts and one who watches the other acting. Woolf places herself, as a writer,

above both entities and, as a very special kind of 'private eye', in the footsteps of her 'prey's' mind and body. Woolf was in fact a very special kind of feminist, one might say an innate feminist attached to no feminist school or ideology, a feminist merely because she was a woman and was strongly concerned with the position of women in society, particularly the literary milieu. This is why her words are convincing and her feminist message does not become outdated.

Woolf's heroes and heroines are often freely presented as objects for the readers' investigation and interpretation; but this kind of writer/reader complicity does not impose the former's point of view. Nevertheless, the writer's ideas are unquestionably there and, if the reader adheres to the writer, he/she is unconsciously led to adhere to her ideas and her side of the question. This particular feature of her writing method is exactly the source of Woolf's influencing power, and this is why a considerable portion of the reading public is, even today, unavowedly 'afraid of Virginia Woolf'. Obviously, the masculine readers are more prone to fall victims to this image that made her an icon of her revolutionary age.

Woolf's works, other than *A Room of One's Own* and *Three Guineas*, do not speak much of feminism, but they are all full of hints that the writer was highly conscious of women's state of social inferiority and disadvantage and that she thought such a state of affairs ought to be mended. From her earliest writings on, her characters muse about the question, and sometimes express their opinions openly. If they are male and wellwishers, they feel uncomfortable about the difference of rights and assets; if they are just contented with their own privileged situation, their arguments or their satisfaction become the more condemnatory and repulsive; if they are female and victims, they may cry their discontent or indignation; if they are too passive to do anything other than to accommodate, their helplessness is significantly visible. And sometimes her characters change positions, as life teaches them what is fair and how to fight for it.

In *The Voyage Out*, the course of Rachel Vinrace's life may be seen as a simile of the fate of the suffragette movement: indeed, Rachel's feminist conscience having been awakened by incipient manifestations of independence and rebellion, any hope of survival without failure was impossible for her at the time. But she was happier dying free than she would be if she had not left her cocoon,

unaware of what life was like. And, in the end, those who die are sometimes those who win: one cannot forget that it was the suffragette movement that finally won the right of the vote for women.

As regards *Night and Day*, it is in this novel that, together with a caricature of a feminist as Mrs. Seal, a true feminist character is explicitly shown. And any reader can easily feel that Mary Datchet has a personality that deserves her creator's sympathy. One might speculate that Woolf did not allow her to marry the man she loved so that she could pursue, unimpeded, the social mission she had undertaken in favour of women's rights. To understand how Woolf valued such a mission, we may recall the attitude of the other four young people in the novel when love failed them: Ralph, for example, wanted to quit, to run away, leaving London and his job behind, when he knew that Katharine, the girl he loved, was engaged to be married; he was very unhappy, «watching his visions dissolve in mist as the waters swam past and the sense of his desolation still made him shiver. He had not recovered in the least from that depression» [15, p. 231]. And he confessed to her: «Life, I tell you, would be impossible without you» [15, p. 313]. On the other hand, in similar circumstances Mary did not brood or seek any kind of motherly solace from any friend. She gave herself up to her ideal. Having «renounced her own demands», she was «privileged to see the larger view, to share the vast desires and sufferings of the mass of mankind <...> undergoing this curious transformation from the particular to the universal» [15, p. 275]. It is appropriate to have in mind that Virginia herself helped for some time the women's movement, dealing mainly in paperwork. By the time she was writing this novel, the *Representation of the People Act* (1918) had finally given women over thirty the right to vote. Woolf's *Diary* entry for Friday 11 January 1918 includes a not too enthusiastic mention of the fact: «Another sedentary day, which must however be entered for the sake of recording that the Lords have passed the Suffrage Bill. I don't feel much more important – perhaps slightly so. It's like a knighthood; might be useful to impress people one despises» [21, p. 104]. She understood only too well that the vote was not enough to solve the problem; and, anyhow, it was granted with such restrictions that they were, in themselves, an insult.

After this novel, any apology for feminist ideas or any reference to the subject were not so openly mentioned. Mostly, they can only be captured as «perceptions and sensations», as Harold Bloom put it. Woolf's stream of consciousness method lets her readers share her characters' thoughts, and these may sometimes reveal the author's own opinions, raise the same kind of questions, or stir consciences by showing the wrongs of society. One typical example of how Woolf «teaches» her characters to convey her ideas is Jacob Flanders in *Jacob's Room*. Readers are informed of what he is thinking: «It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done» [16, p. 153]; and they are aware of his opinion about his superior position as a man: «Jacob, of course, was not a woman» [16, p. 45]. Indeed, readers are well instructed how women are expected to be: «Julia shared the love of her sex for the distressed; liked to visit death-beds [just as Virginia's mother, Julia, did]; threw slippers at weddings; received confidences by the dozen; knew more pedigrees than a scholar knows dates, and was one of the kindest, most generous, least continent of women» [16, p. 167]. This description of the ideal woman is in accordance with the picture of the famous «Angel in the House», as described by Woolf in *Professions for Women*, a lecture read to the Women's Service League on 21 January 1931: «She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others» [22, p. 201]. Woolf's irony is as revealing as her direct attacks. However, she gives everybody the liberty to evaluate 'whose thoughts are being circulated', and she lets her readers free to «vacillate eternally between the two extremes», the 'distinguished looking' and the 'awkward' [22, p. 154]. This kind of interplay between the producer and the consumer of the written text was customary in Virginia Woolf's writings, because she was always utterly conscious of her reading public.

There are also feminist ideas in *Mrs. Dalloway*, often conveyed by the negative, as the author lets the reader ponder upon Clarissa's life, and consider the opportunities she missed and the

limitations she had to cope with just for being a woman. The other feminine characters in the book give us a panoply of types: Sally Seton, the rebellious feminist, Clarissa's first love («Sally's power was amazing, her gift, her personality» [17, p. 38]; Miss Kilman, the kind of feminist Clarissa (and Woolf), despises; Ellie Henderson, another spinster, who nursed her father and never had an opportunity to live her own life; Rezia, the little Italian girl who had more strength of character than she was allowed to show; and so on, all kinds of women, very carefully depicted. Except, perhaps, Elizabeth, the daughter, for whom Woolf had no model of her own.

A similar method can be traced in *To the Lighthouse*, where the assertiveness of Mrs. Ramsay, who, however, has no public or political demands, contrasts with her husband's position, which she helps bring to the fore. Lily Briscoe is the feminine character who manages to «have her vision», after decades of uncertainty and sheer waste of life: «Here was Lily, at forty-four, wasting her time, unable to do a thing, standing there, playing at painting, playing at the one thing one did not play at, <...> It was all dry: all withered: all spent» [18, p. 232].

Among Woolf's novels, *Orlando*, published in 1928, is certainly the most feminist one: «Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity» [19, p. 127]. But *Orlando's* feminism is of a different type and it often verges upon an apology for androgyny. These particular characteristics have been widely studied and discussed. More important is the connection between this work and *A Room of One's Own*, the affinities between the ideas displayed in one work and the other. It was exactly while writing *Orlando* that Woolf prepared *Women and Fiction*, the lecture that was the point of departure for *A Room of One's Own* where, as Herbert Marder sees it, «the broader outlines of her feminist doctrine begin to appear» [9, p. 24]. Indeed, in this text Woolf goes through the history of the relations between gender and writing: through a series of anecdotic episodes, she unveils the very serious negative implications of those relations, which deprived women of financial independence, cultural opportunities and self-respect. Maggie Humm thinks that *A Room of One's Own* «could be said to be the first modern work of feminist criticism both in its form – its

liberating, fluid autobiographical openness – and in its content: it is a serious address to the social, literary and cultural aspects of female difference» [6, p. 2].

In *A Room of One's Own* Woolf deals mainly with the problem of intellectual women, of women in general who want to write. Here, too, as in *Orlando*, a tendency to privilege «the androgynous mind» seems quite perceptible, and her arguing that «it is fatal for anyone who writes to think of their sex» [20, p. 136] did not please many feminist critics, who understood Woolf's idea of a unified creative mind as a disguised withdrawal from the battlefield. However, it is undeniable that the book is a true manifesto «in defence of woman». Woolf stigmatises all the patriarchal criticism that has considered women mentally and socially inferior, undervaluing, even slighting, their literary productions. She considers:

«What genius, what integrity it must have required in face of all that criticism, in the midst of that purely patriarchal society, to hold fast to the thing as they saw it without shrinking. Only Jane Austen did it and Emily Brontë. <...> They alone were deaf to that persistent voice, now grumbling, now patronizing, now domineering, now grieved, now shocked, now angry, now avuncular, that voice which cannot let women alone, but must be at them, like some too conscientious governess, adjuring them...» [20, p. 97].

In her subsequent writings, Woolf maintained the same characteristics of «underground feminism», sometimes by means of allusions, metaphors and lyric narrative structures, evidencing her debts to Romanticism and the Romantic poets [13, p. 26]. Her ideas and opinions must be discovered in some of her characters' attitudes, sayings or positions. In the novels, it never happens in a downright, definitive way, although, occasionally, a feminist meeting may be mentioned, as in *The Years*, or one of the characters may conjecture about the problems of gender, the subjective, and the bodily, as in *The Waves*. In some essays or letters, however, a direct injunction does sometimes occur, and easily decoded satiric references are not unusual. Woolf's feminist heart accompanied her writings from the beginning to the end: she never forgot the «half-civilized barbarism» that allowed for «an eternity of dominion on

the one hand and of servility on the other», about which she complained in the *New Statesman* in 1920 [9, p. 82].

A Room of One's Own is a well structured feminist essay, with its progressive and well justified attacks on patriarchy and the patriarchal rule and prerogatives. However, on the whole it is still a mild accusation, sometimes implicit, sometimes ironic, but not totally provocative. *Three Guineas* is quite of a different kind, inasmuch as conditions were also different in 1938. As Barbara Caine reminds us:

«The interwar period also saw new developments in regard to feminist theory. The attainment of at least a measure of enfranchisement for women meant that legal and political rights ceased to be the dominating issue and were replaced by economic and cultural questions. For some, like Virginia Woolf, the most important freedom for women was economic freedom, and the most important right that of earning a living. <...> At the same time, feminist analysis was being extended into areas of cultural critique as Virginia Woolf and Winifred Holtby explored how educational and professional institutions constructed both femininity and masculinity in ways which aggrandized the masculine while constraining and diminishing the feminine» [3, p. 176].

Three Guineas is structured as a reply to three letters asking for political and financial support for: a way to prevent the apparently forthcoming war; a Rebuilding Fund for a women's college; a society dedicated to promote the entry of women in the professions. Under these pretexts, Woolf undertakes a strong and meticulous criticism of the prevailing conditions for women in politics, education, and professional life. The accusations become ferocious, aggressive and explicit. Woolf's feminism had become embittered by the social and political circumstances and by the threat of war. Men were not only the dominating Masters but also the promoters of unrest, conflict, and death. Against men's authoritarianism and violence, women, who have no political power, can only be the «Outsiders»; but, as «Outsiders», women have the duty to cling together and fight the tyranny and oppression of the fascist ideas that suffocate their thought, their capacities of intellectual development, and even their dignity of human beings.

In *Three Guineas* Woolf came finally to systematise most of the information of feminist importance passed on in a subdued way, as if left unintentionally in the background, in all her novels and other writings. Although Virginia Woolf did not consider herself as a feminist, her attitude and her work were extremely important to the cause of women's rights.

WORKS CITED:

1. BLOOM H. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. – New York: Harcourt Brace & Co., 1994.
2. BOWLBY R. *Feminist Destinations and Other Essays on Virginia Woolf*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
3. CAINE B. *English Feminism 1780-1980*. – Oxford: Oxford University Press, 1997.
4. DAICHES D. *The Novel and the Modern World* (revised edition (1960)). – Chicago: University of Chicago Press, 1973.
5. FRASER G.S. *The Modern Writer and His World*. – London: Derek Verschoyle, 1953.
6. HUMM M. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. – New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.
7. LONDON B. *The Appropriated Voice: Narrative Authority in Conrad, Forster, and Woolf*. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
8. MARCUS J. (Ed.). *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. – London: Macmillan, 1981.
9. MARDER H. *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*. – Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
10. SHOWALTER E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. – London: Virago Press, 1984.
11. SPRAGUE C. (Ed.). *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. – Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1971.

12. STUBBS P. Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920. – Sussex: The Harvester Press, 1979.
13. TREMPER E. «Who Lived at Alfoxton?»: Virginia Woolf and English Romanticism. – Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.
14. WOOLF V. The Voyage Out. – London: The Hogarth Press, 1975.
15. WOOLF V. Night and Day. – London: The Hogarth Press, 1971.
16. WOOLF V. Jacob's Room. – London: The Hogarth Press, 1971.
17. WOOLF V. Mrs. Dalloway. – London: The Hogarth Press, 1968.
18. WOOLF V. To the Lighthouse. – London: The Hogarth Press, 1974.
19. WOOLF V. Orlando: A Biography. – London: The Hogarth Press, 1970.
20. WOOLF V. A Room of One's Own and Three Guineas / Edited with an Introduction and Notes by Morag Shiach. – Oxford: Oxford University Press, 1998.
21. WOOLF V. The Diary of Virginia Woolf. – Volume I: 1915-1919 / Edited by Anne Olivier Bell. – London: Penguin Books, 1979.
22. WOOLF V. Professions for Women // The Death of the Moth and Other Essays. – Harmondsworth: Penguin Books, 1961.

FEMINISM
AND CULTURE
ON A BOUNDARY
OF MILLENIA



ФЕМИНИЗМ
И КУЛЬТУРА
НА РУБЕЖЕ
ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

VIRAGO PRESS И ФЕМИНИСТСКИЕ ИЗДАТЕЛЬСКИЕ СТРАТЕГИИ

НАТАЛЬЯ ПОВАЛЯЕВА

In this research Natalia Povalyeva considers the history of female publishing houses in England since late XIX century and using as an example Virago Press – one of the most known and successful women's presses – points out the purposes and problems of the publishing houses focused on the publication of the female literature, and also difficulties with which such publishing houses collided.

Представляется, что в настоящее время вряд ли кто-нибудь станет спорить с тем, что издательская деятельность – это политика. В поле феминистской критики этот факт уже несколько десятилетий является предметом активного изучения. Антония Уилкинсон (Antonia Wilkinson), на мой взгляд, весьма точно формулирует суть и основные аспекты проблемы: «The publisher, as the person who selects information and ideas that will be published, has a huge amount of power and influence. His power decides the nature of knowledge that will emerge in print form. <...> Since the Renaissance and Guttenburg's great invention, the publishing industry was an institution controlled by men... Through this established system men have the control and privilege of choosing and circulating issues that will be of considered importance to the public. As a result a culture has developed that is only concerned with the values of half of humanity» [10].

Особенно остро вопрос о необходимости активного участия женщин в издательском процессе ставится в рамках второй волны феминизма⁴. Становится понятно, что без

⁴ О связи феминистских издательств со второй волной феминизма пишут практически все исследователи этого вопроса. Приведем лишь несколько высказываний: Флоренс Хой (Florence Howe): «None would have been founded were it not for the women's movement that began in the mid 1960s and spread worldwide» [4, p. 131]; Патрисия Данкер (Patricia Duncker): «Virago and The Women's Press ... were products of the women's liberation movement and the 70s» [1, p. 40]; Джеки Джоунз (Jackie Jones): «The first

доступа к издательским ресурсам невозможен прорыв через патриархатные заслоны как в культуре, так и в социальной сфере. Линн Спендер (Lynne Spender), пожалуй, лучше всего удалось сформулировать то положение вещей, с которым были призваны бороться феминистские издательства, в «теории привратника»: «Generally, the theory of gatekeeping suggests that the people who hold decision-making positions in our society actually select the information and ideas that will be allowed to pass through the 'gates' and be incorporated into our culture. Specifically, the theory draws attention to the fact that our patriarchal society is purposefully arranged so that men fill the decision-making positions and become the keepers of the gates. On the basis of their experiences and understandings, men can allow entry to the information and ideas that they find appropriate and they can reject any material that they find unsuitable or unimportant. Gatekeeping thus provides men with a mechanism to promote their own needs and interests at the expense of all others. In doing so, it effectively ensures the continuation of a male-supremacist culture» [8, p. 7].

Таким образом, целью феминистских издательств с момента их зарождения было, с одной стороны, утверждение своего взгляда на мир, реализация своей политики, изменение стереотипов патриархатного общества посредством публикации произведений современных писательниц, а с другой (эту функцию как одну из основных выделяет, например, Флоренс Хоу [4, p. 132]) – возвращение «забытой литературы», «потерянных имен».

Первая попытка разрушить мужскую монополию в издательской сфере и получить, таким образом, право не только свободно высказывать свою точку зрения, но и знакомить со своей позицией широкие массы, была

feminist publishing houses were set up in the mid-1970s with the advent of 'second-wave' feminism; many women saw it as a priority of their activism to break the male stranglehold in publishing, as in many other arenas of social life. Publishing became central to the women's movement. It established an independent network of women who could control and collaborate in the process of commissioning, producing and distributing feminist publications. ... For the first time a full range of feminist and lesbian books, pamphlets and other printed materials was made available to women as a result of feminist publishing principles» [5, p. 175].

предпринята еще в 60-е годы XIX века. Безусловно, дамская пресса существовала в Англии и ранее. Однако, как отмечает Элейн Шоуолтер (Elaine Showalter), журналы, издаваемые в первой половине XIX века, «had been conservative and domestic in tone, antagonistic to the women's rights movement, and usually edited and owned by men» [6, p. 155]. Новые женские издательства были ориентированы на то, чтобы и редактирование материалов, и весь процесс производства и распространения готовой печатной продукции осуществлялись женщинами. Сами издательства мало походили на своих предшественников и были феминистскими по своей сути.

В марте 1860 года Эмили Фейтфул (Emily Faithfull) основала издательство *Victoria Printing Press*. Персонал издательства состоял из женщин, которые имели не только оплачиваемую должность, но и возможность совершенствовать свои навыки в издательском деле. Среди прочих продуктов издательства «Виктория» особое место занимают два периодических издания – *The Victoria Magazine* (1863 – 1880) и его приложение *Women and Work* (1874), которое занималось вопросами трудоустройства и условий труда женщин. Журналы Эмили Фейтфул не были единственными в то время изданиями феминистского толка. В 1857 году Барбара Бодишон (Barbara Bodichon) основала *Englishwoman's Review*. С 1866 года журнал концентрирует внимание читателей преимущественно на проблеме реализации женщины в профессиональной и общественной сфере, о чем свидетельствует появившийся в этом году подзаголовок – *A Journal of Women's Work*. В 1870 году появляются два новых периодических издания – *Women's Suffrage Journal* Лидии Бекер (Lydia Becker) и *The Shield* Джозефины Батлер (Josephine Butler). Журналистику и издательскую деятельность женщины рассматривали как весьма эффективный способ изменения устоявшегося общественного мнения о роли женщины в современном обществе. Конечно, отношение викторианского общества к способности женщины заниматься бизнесом в целом и издательским делом, в частности, было преимущественно скептическим, поэтому «the business skills and the unflagging energy of this generation made them formidable competitors, and their popularity, as well as their aggressiveness, antagonized many of their male contemporaries» [6, p. 155]. И тем не менее женские

издательства постепенно занимали свою нишу и безусловно послужили прочной базой для дальнейшей популяризации женской культуры.

Вторая половина XX века стала периодом расцвета женских издательств. История *Virago Press* может послужить обобщающим примером всех побед и поражений, которые встречаются на пути многочисленных women's presses.

Издательство «Вираго» было образовано в 1973 году Кармен Каллил (Carmen Callil). Начальный капитал составлял всего £1, 500 (немыслимо малая сумма даже по меркам того времени). Соучредителями были Роузи Бойкотт (Rosie Boycott) и Марша Роу (Marsha Rowe). В 1974 году их сменила Урсула Оуэн (Ursula Owen). На протяжении почти 15 лет издательству по экономическим причинам приходилось сливаться с другими, более успешными в финансовом отношении издательствами (*Quartet Books, Chatto, Bodley Head and Cape, Random House*), однако с 1987 года «Вираго» – независимое издательство. С самых первых дней работы «Вираго» позиционировало себя как феминистски ориентированное издательство, чья продукция, тем не менее, рассчитана как на женскую, так и на мужскую аудиторию.

Само название издательства было призвано говорить о его позиции, хотя происхождение и различные словарные трактовки слова «вираго» породили немало недоразумений, стычек и ссор.

На web-сайте «Вираго» помещены различные трактовки этого слова, и представляется, что выбирая название для издательства, его основатели имели в виду соединить эти порой прямо противоположные трактовки воедино, намекая на то, что «Вираго» имеет сложный, непредсказуемый, «женский характер»:

During the Renaissance a learned woman was called a Virago, a title which was perfectly complimentary ... at that time a virago was a woman, who by her courage, understanding and attainments, raised herself above the masses of her sex.

From *Lucrezia Borgia* by Ferdinand Gregorovius, 1948

Like virtue, virago originates from the Latin *vir* meaning male person. The word first appeared in English as a

direct adoption from the Latin Vulgate version of the Bible where it was the name given by Adam to Eve in Genesis 2:23.

This version of the creation of woman influenced a late 14th-century meaning of *virago*, applied to a woman, as the other face of Eve: 'a man-like, vigorous, and heroic woman: a female warrior; an amazon' (OED). Another late 14th-century meaning of *virago* – wicked woman and later a termagant, scold or shrew – demonstrates the extent to which a female warrior was seen as inherently unsettling to the social order.

Most recently *virago* is used to designate a noisy, domineering woman. The founders of the British feminist publishing house in the early 1970s named their company *Virago*, not without a little irony.

From *Womanwords* by Jane Mills published by *Virago*
... the solid substance of their list and the very feel of their books has all but changed the connotation of the word. Say *Virago* to me now and I visualise an industrious and intelligent lady.

Fay Weldon in *The Times Literary Supplement*, 1978
Shrew, vixen, *virago*, dragon, scold, spitfire, fury.

Roget's Thesaurus [9]

Однако далеко не все критики согласны с тем, что выбор названия удачен и оправдан. С такими «Вираго» и его поклонники ведут порой непримиримую борьбу. Так, например, Энтони Берджесс (Anthony Burgess) получил анти-приз от ассоциации женских издательств Великобритании (*Female Publishers of Great Britain*) – *The Sexist Pig of the year* – за то, что высказал свои сомнения в удачности выбора названия для издательства. В статье *Grunts from a sexist pig* Берджесс пишет: «What my own sin against woman was I am not sure, but I'm told that it may have been a published objection to the name the *Virago Press* had chosen for itself» [3]. Далее писатель так поясняет свою позицию: «Now all my dictionaries tell me that a *virago* is a noisy, violent, ill tempered woman, a scold or a shrew. There is, true, an archaic meaning which makes a *virago* a kind of amazon, a woman strong, brave and warlike. But the etymology insists on a derivation from Latin *vir*, a man, and no amount of semantic twisting can force the word into a meaning which denotes intrinsic female virtues as opposed to ones borrowed from the other sex. I think it was a silly

piece of naming, and it damages what is a brave and valuable venture» [3].

Тем не менее издательство гордо несет свое имя и старается с первых дней существования оправдывать его.

Деятельность издательства была направлена на охват и репрезентацию многогранного женского опыта в художественной литературе и не только. Цель издательства формулирует Урсула Оуэн следующим образом: «Virago was intended to publish books that celebrated and illuminated women's history, lives and traditions. What I really wanted to do was to make women's writing central to the canon of literary culture which was so absorbed by male writers, and when I look at what has been achieved over the last twenty years, I feel that Virago has in some ways been responsible for the improvements in that direction» [11]. Антония Уилкинсон идет дальше и особенно подчеркивает политическую подоплеку работы «Вираго»: «Not only did the company concern itself with the silences and marginalisation of female experiences and literature, but were also interested in establishing a publishing culture from a woman's point of view. Their aim and objective was to take their rightful place within culture and society, which had been denied to them for so long» [10]. В публикации женской литературы сразу выделилось несколько направлений. В 1977 году, во многом под влиянием книги Шейлы Рауботам (Sheila Rowbotham) *Hidden from History*, «Вираго» открывает серию *Virago Reprint Library*, которая была ориентирована на отражение роли женщин в мировой истории. Первой книгой стала *Life as We Have Known It* Объединения работающих женщин (*Co-operative Working Women*). Затем последовала *Round About a Pound a Week* (by the *Fabian Women's Group, Maternity and Working-Class Wives*).

В 1978 году стартует новая серия – *Virago Modern Classics*. Она открывается романом *Frost in May* Антонии Уайт (Antonia White), и вскоре составляет уже внушительный список заново открытых, переизданных писательниц, во многом вдохновленный книгой Элейн Шоуолтер *A Literature of Their Own*. Задача данной серии – показать, что женская традиция в литературе реально существует, и что она включает в себя гораздо больше имен, чем принято считать, а не ограничивается несколькими классиками. С предисловиями лучших современных писателей выходят романы Джордж

Элиот (George Eliot), Грейс Пэли (Grace Paley), Элизабет фон Арним (Elizabeth von Arnim), Пэт Баркер (Pat Barker), Эдит Уортон (Edith Wharton), Мэй Уэст (Mae West), Анджелы Картер (Angela Carter), Виллы Катер (Willa Cather), Моли Кин (Molly Keane). Именно благодаря «Вираго» был заново открыт роман Веры Бритн (Vera Brittain) *Testament of Youth*. После своего второго рождения книга стала по-настоящему популярной, была экранизирована, вошла в программы многих университетов как в Британии, так и вне ее. Серия вскоре стала визитной карточкой издательства, его наиболее успешным предприятием. Слова Маргарет Дрэббл (Margaret Drabble), пожалуй, выразят общее мнение о роли *Virago Modern Classics* в формировании облика современной литературы: «The Virago Modern Classics have reshaped literary history and enriched the reading of us all. No library is complete without them» [9].

На протяжении 70–80-х годов «Вираго» принимает активнейшее участие в формировании феминистской теории и критики. Издательство публикует труды таких ведущих феминисток, как Кейт Миллет (Kate Millett), Эдриенн Рич (Adrienne Rich), Ева Фиджес (Eva Figes), Анджела Картер, Джулиэт Митчелл (Juliet Mitchell), Линн Сигал (Lynne Segal), Шейла Рауботам, Элейн Шоуолтер (см. Приложение 1).

В 1982 году открывается новая успешная серия – *Virago Travellers*. Кроме публикации современных путевых заметок, в серии были переизданы книги таких известных путешественниц, как Гертруда Белл (Gertrude Bell), Эмили Иден (Emily Eden), Люси Дафф Гордон (Lucie Duff Gordon), леди Мэри Уортли Монтегю (Lady Mary Wortley Montagu).

Стоит также отметить серию биографий выдающихся женщин, не менее успешную, чем вышеперечисленные (см. Приложение 2).

В 1997 году – новая серия *Virago Vs* («Вираго» против). Серия предназначена для нового поколения читателей (возрастная группа – 20–35 лет) и публикует литературу провокативную, противоречивую, агрессивную. Главное требование – высокое качество собственно художественного письма. Серия открылась мрачным эпическим полотном Сары Уотерс (Sarah Waters), изображающим лесбийский Лондон викторианской эпохи – *Tipping the Velvet*. Можно без преувеличения сказать, что «Вираго» стало для молодой

писательницы стартовой площадкой на пути к успеху: в 1999 году она получает *Betty Trask Award*⁵ за этот роман, в следующем – 2000 году – премию имени Сомерсета Моэма за *Affinity*, в 2002 году – сразу две номинации – на *Orange Prize*⁶ и *Booker Prize*, а в 2003 году она была названа лучшей молодой писательницей Британии. История Сары Уотерс повторилась неоднократно в творческой судьбе других молодых писательниц, доверивших свои произведения *Virago Press*.

В 2003 году «Вираго» праздновало свое 30-летие. За эти 30 лет издательство доказало свою жизнеспособность, хотя сказать, что это было не просто – значит не сказать ничего.

За 30 лет «Вираго» столкнулось с целым рядом проблем, которые в той или иной степени знакомы всем женским феминистски ориентированным издательствам. Все эти проблемы можно свести к двум группам, тесно между собой связанным. Это проблемы экономического характера и проблемы идеологические.

О том, что женским издательствам намного сложнее удержаться на плаву, нежели издательствам, возглавляемым мужчинами и ориентированным на производство коммерческой продукции «для всех», говорилось с момента появления первых женских издательств еще в XIX веке. Судя по всему, эта проблема останется актуальной и в XXI веке. Показательна в этом отношении дискуссия, имевшая место в радиоэфире BBC в ноябре 2001 года. Поводом для нее послужила угроза закрытия по причине банкротства

⁵ Автор более чем тридцати романов в жанре *romance* Бетти Траск в конце своей жизни основала литературную премию, условия получения которой таковы: автор должен быть моложе 35 лет; произведение, выдвигаемое на соискание премии, должно быть дебютным; оно не обязательно должно быть опубликовано, но оно должно быть «of a traditional rather than experimental nature». Впрочем, номинация Сары Уотерс показывает, что последнее условие комитет по присуждению премии трактует довольно свободно.

⁶ Одна из крупнейших и престижнейших ежегодных премий в области женской литературы в Великобритании. В отличие от *Betty Trask Award*, никаких предварительных требований собственно к тексту номинируемого произведения не предъявляется, единственное условие заключается в том, чтобы оно было опубликовано между 1 апреля и 31 марта года присуждения премии.

знаменитого лондонского книжного магазина *Silver Moon*. Этот магазин, в британской прессе называемый не иначе как легендарный, в течение 17 лет предлагал публике исключительно женскую художественную литературу, а также научные исследования и публицистику, написанные как женщинами, так и мужчинами, но обязательно имеющие ориентацию на женскую проблематику. Угроза закрытия этого магазина стимулировала дискуссию о том, нужны ли вообще женские издательства, и если да, то как сделать их конкурентоспособными в условиях современной экономики, как сохранить феминистскую позицию и в то же время – независимость от банковских капиталов, неравномерного распределения доходов, использования неоплачиваемого женского труда и дешевой рабочей силы из стран третьего мира. Все критики, обращающиеся к данной проблеме, сходятся в том, что она имеет очень серьезную идеологическую подоплеку.

С одной стороны, феминистские издательства всегда стоят в оппозиции к мейнстриму, к государству, к доминирующим (капиталистическим) экономическим стратегиям. Они призваны изменять стереотипы. Они имеют свои программы, свои взгляды на то, как работать: «Virago, Onlywomen Press, The Women's Press, Sheba Feminist Publishers and Stramullion are considered in terms of their methods of publication, staffing and management ethos, feminist ideology and their choice of texts for publication» [11]. И нужно сказать, что «Вилаго», как и многим другим издательствам, удалость утвердить свою позицию, свое видение того, какой должна быть современная издательская политика. Патрисия Данкер пишет, что на волне успеха феминистских издательств «the straight, male-dominant presses began to produce their own feminist list» [1, p. 40]. Но, с другой стороны, чтобы выжить, женским издательствам также приходится идти на компромиссы, идеологические в том числе. Например, печатать не только феминистские тексты, но и тексты «для широкого пользования». Никки Джерард (Nicci Gerrard) отмечает: «Virago has its own clear example of the ideological difficulties of publishing; a feminist press may not necessarily be the most sympathetic or enabling house for a feminist author» [2, p. 30]. «Вилаго», как и многим другим издательствам, хорошо знакома,

например, такая ситуация: авторы, получившие известность благодаря публикации в феминистском издательстве, затем переходят в другие, более успешные в коммерческом плане издательства – ради более высокого гонорара. Как пишет Никки Джерард, «what feminist and smaller independent presses offer their authors is involvement, commitment, and intimate encouragement» [2, p. 29], однако далеко не всем авторам достаточно только этого, еще желателен хороший гонорар. Феминистским издательствам бывает сложно соперничать с мейнстримовскими издательствами в борьбе за авторов.

Учитывая все вышесказанное, представляется понятным и вполне оправданным пафос, звучащий в письме издателей «Вилаго» к представителям *Silver Moon*, написанном по случаю 30-летия деятельности «Вилаго»:

«Thirty years on, the landscape of publishing, bookselling and politics has changed. Yet *Virago*, *Silver Moon* and *Foyles* continue to flourish and thrive. I think it's because of our origins. I think it's because our names mean something to readers. *Virago* is a name, a brand name even, that continues to mean excitement, quality, originality and books by women. A name that continues to put women centre stage... Happy reading for at least another thirty years» [7].

ИСТОЧНИКИ:

1. Duncker P. Sisters and Strangers. An Introduction to Contemporary Feminist Fiction. – Oxford: Blackwell, 1992.
2. Gerrard N. Into the Mainstream. How Feminism has changed Women's Writing. – London: Pandora Press, 1989.
3. Grunts from a sexist pig | Anthony Burgess
http://www.byui.edu/Ricks/employee/DAVISR/202/Grunts_from_pig.htm
4. Howe F. Feminist Publishing // International book publishing, an Encyclopedia / Ed. by P. Altbach. – London: Fitzroy Dearborn, 1995. P. 130-137.
5. Jones J. Publishing Feminist Criticism: Academic Book Publishing and the Construction and Circulation of Female Knowledges // Critical Survey. – 1992. – Vol. 4. – № 2. – P. 174-182.

6. Showalter E. A Literature of Their Own. British Women novelists from Bronte to Lessing / Expanded Edition. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1999.
7. Silver Moon | Happy 30th Birthday to Virago – and still going strong!
<http://www.foyles.co.uk>
8. Spender L. Intruders on the Rights of Men: Women's Unpublished Heritage. – London: Pandora Press, 1983.
9. Virago Press
<http://www.virago.co.uk>
10. Virago Press and the alteration of Publishing Culture | Antonia Wilkinson
<http://apm.brookes.ac.uk/publishing/culture/wilkinso.html>
11. Women and Publishing
<http://www.brookes.ac.uk/schools/apm/publishing/culture/feminist/resources.html>

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Феминистская критика и гендерные исследования в *Virago Press*

Angela Carter. The Sadeian Woman (PD: 29 Mar 1979; ISBN: 0-86068-055-X)

Joyce Marlow (ed.):

- Virago Book of Women and the Great War (PD: 05 Nov 1998; ISBN: 1-86049-507-9)
- Votes for Women (PD: 05 Oct 2000; ISBN: 1-86049-840-X)

Kate Millett. Sexual Politics (PD: Aug 1977; ISBN: 0-86068-029-0)

Adrienne Rich. Of Woman Born (PD: 17 Oct 1977; ISBN: 0-86068-031-2)

Lynne Segal. Is the Future Female? (PD: 08 Sep 1994; ISBN: 1-85382-090-3)

Elaine Showalter:

- A Literature of Their Own (PD: 15 Jul 1982; ISBN: 0-86068-285-4)
- The Female Malady (PD: 07 May 1987; ISBN: 0-86068-869-0)
- Sexual Anarchy (PD: 16 Mar 1992; ISBN: 1-85381-277-3)
- Daughters of Decadence (ed.) (PD: 17 Jun 1993; ISBN: 1-85381-590-X)

Natasha Walter:

- 3)
- The New Feminism (PD: 11 Feb 1999; ISBN: 1-86049-639-
 - On the Move (ed.) (PD: 21 Sep 2000; ISBN: 1-86049-818-3)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Биографические материалы в *Virago Press*

Jane Dunn. Virginia Woolf and Vanessa Bell
(PD: 01 Feb 2001; ISBN: 1-86049-851-5)

Hermione Lee. Willa Cather (PD: 17 Apr 1997; ISBN: 1-86049-292-4)

Sarah Lefanu. Rose Macaulay (PD: 05 Jun 2003; ISBN: 1-86049-945-7)

Jacqueline Rose. The Haunting of Sylvia Plath
(PD: 24 Jun 1991; ISBN: 1-85381-307-9)

Diana Souhami. The Trials of Radclyffe Hall
(PD: 17 May 1999; ISBN: 1-86049-545-1)

КИБЕРФЕМИНИЗМ И КИБЕРКУЛЬТУРА: ВЕКТОРЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ВЕРА СМИРНОВА

Analyzing one of the youngest veins of contemporary feminism – cyberfeminism – Vera Smirnova stresses two global questions: whether the cyberculture is gender-marked space and what opportunities for self-realization are given to a woman with the computer communications. The scholar characterizes three versions of cyberfeminism – social, radical and postmodernist – and points out their attitudes to the idea of creation of «non-gender» space in the Internet.

Феминизм как теория и практика – явление разнородное и многоплановое. За несколько десятилетий существования в нём выделилось множество направлений (консервативный, гуманистический, радикальный, лесбийский, «чёрный», анархо-феминизм и др.). С одной стороны, очевидны проблематичность и слабые стороны такого рода типологии, так она осуществлена по различным критериям. С другой – можно констатировать, что феминизм не остался индифферентным к трансформациям, произошедшим во всех сферах человеческой жизнедеятельности, и анализирует ключевую проблематику «пол-гендер» в различных областях знаний.

В 80-е годы XX века на Западе заметно усовершенствовались высокие технологии и возросла их роль в жизни общества. В 90-е годы появляется понятие «киберкультура»: «совокупность отношений в сфере компьютерных сетевых технологий. Под этим понятием мы понимаем компьютерные науки (микроэлектроника, программирование, моделирование и др.), игры и развлечения (в том числе игровой киберспорт), своеобразный образ жизни и стиль, киберискусство и креатив, отношения в Глобальной Сети Интернет» [11]. Феминистский дискурс со своими неизменными атрибутами (антисексизм, ниспровержение половых и гендерных стереотипов) незамедлительно обращается к изучению киберкультуры в различных её

ипостасях (философской, литературной, социологической, медицинской, онтологической). Это направление, идущее дальше традиционного поля интересов феминизма, получает название «киберфеминизм». Киберфеминизм имеет множество дефиниций: «actual concept of cyberfeminism is open, fluid, and not yet defined with consensus by those who are engaged in its development as a new feminist theory» [2], и не является гомогенным образованием. Спектр интересов, проблем, теорий и практик внутри киберфеминизма очень широк: «it is a browser through which to see life» [5]. В своей работе я остановлюсь на киберфеминизме, на основных воззрениях его представителей, экстраполированных на сферу информационных и коммуникационных компьютерных технологий: Интернет, WWW, электронная почта, форумы, группы новостей, дискуссионные листы, чаты, MUDs (Multi-User Dimensions), MOOs (MUDs, Object Oriented), ICQ (I Seek You) и IM (Instant Messaging).

Если попытаться привести к общему знаменателю вопросы, интересующие эту ипостась киберфеминизма, то можно выделить следующие:

- 1) является ли компьютерная коммуникация по сути своей патриархатной/матриархальной/нейтральной;
- 2) какие возможности для самореализации предоставляет женщине компьютерная коммуникация.

Ответы на них лежат в трёх проекциях: **социальной, радикальной и постмодернистской**, которые имеют множество точек пересечения.

Социальный киберфеминизм

«Cyborg imagery and politics have particular relevance for those seeking to breakdown binary oppositions (that inevitably result in hierarchical configurations) that patriarchy, colonialism, and capitalism promote – man/woman, culture/nature, machine/organism» [3]

Социальный киберфеминизм призывает рассматривать высокие технологии как неотъемлемые конструкторы исторического, экономического и культурного контекста, которые «hold together witches, engineers, elders, perverts, Christians, mothers, and Leninists» [7], и говорит о невозможности изоляции машин в человеческой жизни.

Это направление базируется на первом программном тексте киберфеминизма – «Манифесте для киборгов» Донны Харавэй (*Donna Haraway, Cyborg Manifesto*), который представляет собой главу из её работы «Обезьяны, киборги и женщины» (*Simians, Cyborgs and Women*, 1990). В «Манифесте», воспринимаемом сегодня как отдельная теоретическая работа, Харавэй говорит, о том, что «машина» – это не просто внешний фактор человеческого тела, но уже его неотъемлемая часть (например, hands-free и laptop), что в современном мире, где сознание создаётся виртуальной коммуникацией, а тело – биотехнологиями, мы скоро станем цивилизацией киборгов. И в самом деле, сегодня граница между природой и технологией становится всё более иллюзорной. Харавэй пишет о новом существе, созданном альянсом науки и социальной реальности, гибриде человека и машины, кибернетическом организме – киборге: «a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self» [3].

По мнению Донны Харавэй, киборги и киберпространство представляют собой «blurring of gender boundaries» [1], где невозможна как половая, так и гендерная идентификации, где аннулируются понятия маскулинности и фемининности, «репродуктивные практики и сама социальность» [10]; «киборг-пол» представляет собой «such nice organic prophylactics against heterosexism» [7]. С революционными открытиями в современной науке и с интеграцией машин в жизнь человека социальные горизонты претерпевают явные трансформации. Донна Харавэй выделяет следующие изменения: репрезентация сменилась симуляцией, организм – биотическими компонентами, микрогруппы – субсистемой, распределение сексуальных ролей – оптимальными стратегиями репродукции, пол – генной инженерией, вторая мировая война – звёздными войнами, мышление – искусственным интеллектом, женские «топосы» (дом и семья) – её вхождением в интегральную систему и т.д.

Автор призывает к более позитивному, игровому, (само)ироничному, феминистски-центрированному подходу к технике и технологии, чтобы освободиться от системы власти и традиционных иерархических структур: «Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves» [3].

В противовес оптимистичному утверждению Харавэй, что «...we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics» [3], Сьюзан Хауторн (Susan Hawthorne) утверждает: «the cyborg is a redundant notion stripping us of politically useful categories... For if we are all cyborgs, where do we locate the structures of oppression?» [3], предостерегая, таким образом, от излишнего оптимизма в отношении социально-освободительного потенциала киборгов.

Радикальный киберфеминизм

«Nowadays, women have to undertake the dance through cyberspace, if only to make sure that the joy-sticks of the cyberspace cowboys will not reproduce univocal phallicity under the mask of multiplicity, and also to make sure that the riot girls, in their anger and their visionary passion, will not recreate law and order under the cover of a triumphant feminine» [1]

Радикальный киберфеминизм анализирует гендерные аспекты технологий и установленные там иерархии. Интересы этой проекции сосредоточены на истории коммуникационных технологий (Интернета, в первую очередь) и их эксплуататорской/освободительной/нейтральной природе.

В данной проекции выделяются три точки зрения:

1. Интернет как фемининное пространство.

Согласно Шерри Теркл (Sherry Turkle), «cyberspace opens an alternative to traditional western symbolic and material, individual and collective oppression, which is phallogocentrist in its essence» [5]. По мнению Сэди Планта (Sadie Plant),

киберпространство имеет фемининную сущность, и именно поэтому оно является естественной средой обитания женщины. Это объясняется тем, что женщины на протяжении долгого времени, не осознавая того, готовили себя к кибер-эре, например, работая телефонистками и секретаршами. В рамках киберфеминизма киберпространство представляется как женский Эдем, Эльдorado, как альтернатива исторической мужской роли, символизирующей фаллосом. В отличие от фаллогоцентрического знания и типа коммуникации (иерархического, линейного, жёсткого), компьютерная коммуникация отличается фемининностью (неиерархичностью, иррациональностью, несвязанностью). Информация в киберпространстве не центрирована, а рассеяна. Строение киберпространства представляется как последняя победа фемининности над маскулинностью.

II. Интернет как маскулинное пространство.

Диаметрально противоположные взгляды на киберсферу представляют работы Сюзан Хэрринг (Susan Herring), Кэтлин Мичэл (Kathleen Michel) и др., где оспаривается статус Интернета как фемининной среды. Авторы приводят множество примеров, которые иллюстрируют тот факт, что киберпространство – это не свободная гендерная зона: «the idealistic notions that the Internet would create a gender-blind environment and level gender-based power asymmetries receive little support from the evidence about gender and the Internet over the past twenty years» [8], более того – это маскулинная территория.

Интернет, дитя американских вооружённых сил, сегодня является главным распространителем эксплуататорских практик: порнографии, проституции, сексуальной агрессии, траффика женщин, виртуального насилия и убийств. Его существование ускоряет процесс глобальной культурной гомогенизации и негативно сказывается на социальном взаимодействии. По многим параметрам Интернет воспроизводит гендерное status quo. Женщины до сих пор не равны с мужчинами в том, что касается топ-контроля, веб-разработок, администрирования и инфраструктуры в Сети. Рабочие места, требующие технического опыта,

диспропорционально заняты мужчинами. Это связано с традиционной ассоциацией техники с маскулинностью: Интернет рассматривается как экстенция компьютера, как среда, актанты которой – преимущественно мужчины. Интересный факт: многим женским Интернет-движениям пришлось сменить имя «girls» на «grrls» (geekgrrls, riotgrrls, guerilla grrls и другие cybergrrls), потому что «поисковики» на генерируемое слово «girls» выдают преимущественно ссылки на порно-сайты и очень незначительное количество ссылок на сайты женских организаций и движений. Для изменения данного положения вещей женщины должны сменить позицию технофобии на позицию технофилии, активно использовать возможности, предоставляемые компьютерными технологиями (Интернетом, электронной почтой, виртуальными магазинами) для высвобождения коллективного сознания от фаллоцентризма и его ценностных аксессуаров с целью создания более демократического общества.

III. Интернет как негендерное пространство.

Очень часто новые компьютерные технологии рассматриваются с надеждой, что они изменяют существующий социальный порядок. Так и произошло с Интернетом, который, думалось, приведёт в гендерному равенству. Для подтверждения этого тезиса приводятся следующие аргументы:

1) текстовый формат компьютерной коммуникации делает гендер в он-лайне неважным и невидимым, позволяет женщинам общаться с мужчинами на одном уровне в противоположность маускулинно-доминируемому стилю общения «лицом к лицу»;

2) всемирная паутина позволяет женщинам самостоятельно публиковаться, осуществлять сделки on-line, делать Internet-shopping, заниматься предпринимательством наравне с мужчинами;

3) так как Сеть связывает географически отдалённых пользователей, то это способствует женщинам и другим традиционно подчинённым группам найти единомышленников и организовать в политические институты в целях защиты своих интересов. Шерри Теркл

утверждает, что компьютерные технологии помогут «залатать гендерные бреши» в технологической сфере.

Ответ на вопрос о маскулинной/фемининной/негендерной природе Интернета остаётся открытым: «The easy solution to these contradictions would be to say that the Internet is so vast and complex that all three positions are true and exist easily alongside each other» [4].

Постмодернистский киберфеминизм

«MUDs put you in virtual spaces in which you are able to navigate... MUDs are new kind of virtual parlor game and a new form of community. In addition, text-based MUDs are a new form of collaboratively written literature. MUD players are MUD authors, the creators as well as consumers of media content... As players participate, they become authors not only of text but also of themselves, constructing new selves through social interaction... On MUDs, one's body is represented by one's own textual description, so the obese can be slender, the beautiful plain, the "nerdy" sophisticated... MUDs make possible the creation of an identity so fluid and multiple that it strains the limits of the notion» [5]

В отличие от двух предыдущих проекций, эта не заинтересована проблемой дифференцированного доступа к технологиям, а сосредоточена на анализе и интерпретации гендерных идентификаций в киберпространстве. Представительницы постмодернистского киберфеминизма исследуют многообразие взаимосвязей между феминистской теорией, постмодернистской эстетикой и новыми технологиями; рассматривают возможности связки «человек – технология» для преодоления культурных, гендерных, расовых и классовых границ.

В этом смысле киберпространство – это новая человеческая окружающая среда, виртуальное пространство, «a chaotic non-hierarchical interchange among various sets of information, values, identities, and interests, which is always partial, temporal, and local, and not linear» [5], где человек обретает идентификацию, а граница между реальной жизнью и игрой стёрта.

Постмодернистская проекция киберфеминизма представляет новые технологии, «as either neutral or liberatory» [3]. Но освободительные не в смысле предоставления женщине финансовой независимости, а в смысле побуждения иначе думать о поле и гендере. По общему мнению, в киберпространстве человек может быть кем угодно: наш пол и гендер может быть проигнорирован, поскольку мы взаимодействуем как тексты и массивы цифровой информации. Элизабет Лэйн Лоули (Elizabeth Lane Lawley) утверждает, что границы понятий «мужчина» и «женщина» в киберпространстве размываются. Виртуальное пространство рассматривается как «гендерная лаборатория» или «игровая площадка», в среде которой можно экспериментировать с гендерными символами и идентификациями, уклоняться от дихотомии гендера и границ, генерированных физическими телами.

Интернет был рассчитан на то, чтобы привести к гендерному равенству из-за его потенциальных возможностей сделать гендерные различия невидимыми или незначимыми. Это, естественно, не подтвердилось: традиционные гендерные различия переносятся посредством дискурсивных практик и эмоциональных отношений пользователей, что может не осознаваться индивидом, и, следовательно, не может быть сфальсифицировано. Лингвисты уже доказали, что гендерные различия, присутствующие в реальном общении «лицом к лицу», переносятся и в виртуальную коммуникацию: «both men and women structure their messages in an interactive way, and that for both, the pure exchange of information takes second place to the exchange of views. Significant gender differences are found in how electronic messages are oriented... Although messages posted by women contain somewhat more interactional features they are also more informative, in contrast with male messages which most often express (critical) views» [9]. Пользователям-мужчинам присуще

написание более длинных критических посланий-реплик, употребление безапелляционных утверждений, использование грубого языка (зачастую с богохульством и матом), сарказма и оскорблений, манифестация соперничества по отношению к своим собеседникам. Женщины-пользователи оперируют более короткими посланиями, они оценивают, оправдывают и комментируют свои заявления, извиняются, благодарят, поддерживают других и вообще демонстрируют равное отношение к своим собеседникам. Было замечено, что гендерное меньшинство в он-лайн-коммуникации подчиняется большинству: таким образом, женщины становятся более агрессивными в мужских группах и наоборот. Самая яркая черта «переключения гендера» в он-лайне: женщины берут себе гендерно-нейтральные псевдонимы, чтобы избежать сексуальных притязаний, в то время как мужчины – женские, чтобы, наоборот, вызвать к себе интерес. Для этого явления Шерил Хэмильтон (Sheryl Hamilton) предлагает использовать понятия «кибер-гендер», «е-гендер» или «виртуальный гендер», а Шерри Теркл – одна из самых активных и известных защитников понятия виртуального гендера – утверждает: «For some men and women, gender-bending can be an attempt to understand or to experiment safely with sexual orientation. But for everyone who tries it, there is the chance to discover ... that for both sexes, gender is constructed» [6].

В данной статье мы затронули лишь некоторые векторы внедрения феминистской теории в сферу кибертехнологий. Большой интерес также представляют иные аспекты данной проблемы, такие, как медицинский, экономический, политический, etc.

ИСТОЧНИКИ:

1. Braidotti R. Cyberfeminism with a difference
http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm
2. Brayton J. Cyberfeminism as New Theory
<http://www.unb.ca/web/PAR-L/win/cyberfem.htm>
3. Cyberfeminism and womendance
<http://home.gwu.edu/~marcial/cyberfem.html>
4. De/re/gendering the Internet

- <http://users.fmg.uva.nl/lvanzoonen/MCCSA.htm>
5. Gur-Ze'ev Ilan. Cyberfeminism and Education in the Era of the Exile of Spirit <http://construct.haifa.ac.il/~ilangz/Cyberfeminism.html>
6. Hamilton S. Virtual Gender or Virtually Gendered? Thinking about Cyberfeminism
<http://www.studioxx.org/f/programming/xwords/virtual.html>
7. Haraway D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century
<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>
8. Herring S.C. Gender and Power in Online Communication
<http://www.slis.indiana.edu/CSI/WP/WP01-05B.html>
9. Waldvogel J. Email and workplace communication: A literature review
<http://www.vuw.ac.nz/lals/research/lwp/resources/op3.htm>
10. Киберфеминизм. Словарь гендерных терминов
<http://www.owl.ru/gender/096.htm>
11. Сламбер Л. Трезвый взгляд на Киберкультуру
http://zhurnal.lib.ru/s/slamber_1/cyberculture.shtml



**«ПОСЛЕ СОВРЕМЕННОСТИ»:
ТЕКСТ - ИГРА - МЕТАТЕКСТ**

**«AFTER MODERNITY»:
TEXT - PLAY - METATEXT.**

ФЕНОМЕН ВЛАСТИ В РОМАНЕ М. СПАРК «МИСС ДЖИН БРОДИ В РАСЦВЕТЕ ЛЕТ»

АННА СТАНКЕВИЧ

In this article Anna Stankevitch investigates the nature of phenomenon of power and its interpretation in Muriel Spark's novel «The Prime of Miss Jean Brodie». The researcher marks that creating both unique and typical image of the Edinburgh teacher Jean Brodie, drawing satirical images of middle-class life in 30th – 60th of XX century, and also being immersed in depths of psychology of the heroes, Spark reveals social, political, religious and philosophical aspects of power.

Творческое наследие английской романистки Мюриэл Спарк (Muriel Spark, b. 1918) разнообразно и многогранно. Объектом изображения в ее произведениях являются человеческие отношения, тайны, скрывающиеся за благопристойной внешностью, крайние, контрастные черты человеческой натуры. Писательское кредо Спарк можно выразить словами Флер – главной героини романа «Умышленная задержка» (*Loitering With Intent*, 1981) – «во мне сидит некий Daemon и ему доставляет радость видеть людей такими, каковы они на самом деле, больше того – в их самом скрытом существе и сути» [7, с. 282]. Противоречивость и неоднозначность человеческих характеров предоставляют неисчерпаемый исследовательский материал для пытливого ума писательницы, которая, досконально изучив окружающую действительность, пришла к суровому и нелицеприятному выводу, что основополагающими ценностями человеческой жизни являются вовсе не Истина, Доброта и Красота, а Богатство, Слава и Власть. Последняя становится одной из главных тем в творчестве писательницы [5, с. 319]. В романах Мюриэл Спарк читатель сталкивается со всевозможными видами и формами данного феномена. Ее герои рассматривают власть как способ влияния на других, как возможность самоутвердиться, как неотъемлемый атрибут существования в целом. Чаще всего власть в романах Спарк принадлежит таинственным, а порой даже инфернальным личностям. Эти

герои обладают некоей харизмой, позволяющей им подчинять своей воле других людей, которые не могут оказать им должного сопротивления либо в силу своего возраста, либо по материальным и социальным причинам. Писательница выводит перед читателем целую галерею персонажей, буквально ослепленных желанием властвовать, быть в центре всеобщего внимания. Только приобретая безраздельную власть над определенным кругом людей, эти маленькие диктаторы начинают чувствовать себя полноценными членами общества, которое они сами же и смоделировали.

Наиболее показательным в отношении проявления различных видов власти является роман М. Спарк «Мисс Джин Броди в расцвете лет» (*The Prime of Miss Jean Brodie*, 1961). С одной стороны, перед читателем – история сложных взаимоотношений учительницы и ее подопечных, так называемый «воспитательный роман со знаком минус», где место достопочтенного ментора занимает поглощенная своими властолюбивыми замыслами эгоцентричная учительница. С другой стороны – это тонкий психологический анализ преобразующей силы власти, того, как трансформируется душа человека под воздействием этого вездесущего феномена.

Центральное место в романе занимает мисс Джин Броди – сорокаоднолетняя учительница младших классов. Многогранность и неоднозначность этого образа естественным образом приводит к тому, что практически каждый исследователь творчества Мюриэл Спарк стремится дать свою собственную трактовку его составляющих, по новому раскрыть его сущность. Советские литературоведы (Г. Анджапаридзе, И. Киенко) рассматривают мисс Броди как фигуру трагикомическую. Вообразив себя Провидением, она решила, что может полноправно распоряжаться человеческими судьбами, однако в результате становится жертвой собственных идей, слишком хорошо усвоенных одной из ее учениц. Также подчеркивается двоякое отношение автора к своей героине – беспощадная сатира по отношению к мисс Броди как к социальной фигуре сочетается с сочувствием и даже симпатией, когда речь заходит о ее женских слабостях. Английские и американские исследователи, говоря об опасности, которую представляют такого рода героини, все же настаивают на ее несомненной неотразимости и романтичности [2, с. 798].

Одновременно можно встретить и такие крайние точки зрения, в соответствии с которыми обычная школьная учительница превращается либо в «*monstre sacree who forces her obsessions on to a group of schoolgirls, manipulating them into acting out her romantic and political fantasies*» [1, p. 512], либо в идеального ментора, необходимого каждому развивающемуся человеку. Сама же Мюриэл Спарк характеризует свою героиню следующими словами: «В тридцатые годы таких, как мисс Броди, были легионы: женщины от тридцати и старше, заполнявшие свое обездоленное войной стародевическое существование поисками и открытием для себя новых идей, энергичной деятельностью в сфере искусства и социального обеспечения, просвещения и религии» [7, с. 210]. С одной стороны, сама она относилась к передовым девам Эдинбурга, была отъявленной феминисткой и, как следствие, придерживалась самых независимых взглядов, с другой стороны она ничем не отличалась от огромного числа себе подобных энергичных дочерей XX века. Г. Анждапаридзе справедливо замечает, что в мисс Броди можно найти немало черт, сближающих ее с «маленьким человеком» [7, с. 13] – «человеком массы» в ницшеанском понимании, который, будучи задавленным социальными условиями, изначально рвется к власти как к средству освобождения, но, достигнув ее, оказывается способен подавлять и унижать ничуть не меньше, чем подавляли его самого. Нравственное, гуманистическое начало в нем подменяется непреодолимым стремлением повелевать. Такова и мисс Броди. Стремление к власти поначалу позволило ей выделиться из общей массы себе подобных, произошло то, что наблюдательная Сэнди затем назвала «преображением банального», однако человеческая натура всегда берет свое, и мисс Броди, лишенная власти, превратилась в хныкающую неврастеничку, не имеющую ничего общего с несгибаемой римлянкой.

Власть учителя над учениками в романе является проявлением более высокого института власти – государственной, причем не просто власти, а идеологии. Мисс Броди просто очарована фашизмом, сначала итальянским, а затем немецким. Бескомпромиссность, тоталитаризм этого течения она рассматривает как панацею от всех проблем современного общества – безработицы, социального

неравенства (все равны, кроме избранных), религиозного раскола. Увлечение мисс Броди идеями фашизма исходит непосредственно из особенностей ее собственной натуры. Она являет собой яркий пример авторитарной личности, для которой характерны достаточно жесткие представления о действительности, сводящиеся к тому, что достижение поставленной цели важнее нравственной оценки используемых средств. Такие люди рассматривают весь окружающий мир как объект для манипулирования, призванный служить их собственным высшим целям. В романе неоднократно подчеркивается, что группа из шести девочек очень сильно напоминала отряд фашистов в миниатюре, «служащий целям мисс Броди» – этого мини-диктатора – «и по-своему равняющийся на нее» [7, с. 202]. Внутри клана, в свою очередь, действовала жесткая иерархия, а проявление естественных чувств и порывов считалось вульгарным [6, с. 160]. Как и любой функционер-манипулятор [4, с. 239], мисс Броди требует полного и безоговорочного подчинения своей воле. Она стремится исключить даже возможность установления дружеских отношений внутри клана, постоянно настраивая девочек друг против друга, действуя при этом настолько тонко, что они даже не замечают, что оказываются в ее полной власти. В соответствии с планом мисс Броди девочки действуют и тогда, когда выбирают отделение, на котором будут учиться, поступив в среднюю школу – пренебрежительное отношение учительницы к современному образованию становится для них определяющим фактором.

Для мисс Броди как человека, констатирующего собственное превосходство над всеми без исключения, важной отличительной чертой является отсутствие саморефлексии. Считая себя абсолютно правой во всех насущных вопросах повседневной жизни, она ни разу не усомнилась в обоснованности собственного мнения. Для нее не существовало преград, и она любила хвастаться, что «на свете нет ничего такого, чего она уже не может выучить» [7, с. 211]. Угрызения совести и тому подобные проявления самоанализа вообще были ей не свойственны, а что касается вопросов образования и религии, то тут она «ни минуты не сомневалась и давала понять всем остальным, что бог во всех случаях на ее стороне» [7, с. 244]. Постоянно повторяя девочкам, что сейчас она

находится в периоде своего расцвета, и что они должны быть безмерно счастливы тем, что могут пожинать его плоды, мисс Броди и сама искренне верила в собственную ценность как учителя. Такой подход к миру и полное отсутствие критического отношения к себе и довели мисс Броди до крайности, причем сама героиня очень бы удивилась, если бы ей довелось услышать, в соответствии с какими принципами она будет жить в заключительной фазе своего расцвета.

Власти школы, в частности мисс Броди и государства в целом, в романе противостоит институт семьи. Все девочки, учившиеся в школе Марсии Блейн, были представительницами высшего среднего класса, и жили преимущественно в Морнингсайде и Мекистоне, районах, лишенных, по словам Спарк, какого бы то ни было внешнего своеобразия; такими же, к сожалению, были и их родители. Сознательно избегая описания семейной жизни девочек, сосредоточив все внимание именно на влиянии, которое оказывала на них школа, писательница однозначно определяет равнодушное отношение семьи к тому, чему и как учат детей. Спарк иронизирует над таким характерным для англичан свойством, как невмешательство в деятельность учителей, объясняя это тем, что родители «либо слишком образованы, чтобы жаловаться, либо слишком необразованны, либо слишком счастливы, что им повезло и они могут дать своим дочерям образование за умеренную плату, либо слишком доверчивы, чтобы подвергать сомнению ценность знаний, которые их дочери приобретают в школе с солидной репутацией» [7, с. 197]. Характеризуя социальное положение девочек, писательница акцентирует внимание на материальном и национальном статусе семьи. Так, например, мать Сэнди была англичанкой и в отличие от эдинбургских мам звала дочь не «дорогая», а «милочка». Кроме того, у нее было «яркое зимнее пальто, отороченное пушистым лисьим мехом, как у герцогини Йоркской, а матери других девочек носили твидовые пальто или в лучшем случае ондатровые шубки, которых им хватало на всю жизнь» [7, с. 191]. Такой пространной характеристики семейного положения в романе удостоилась одна Сэнди, чтошний раз подчеркивает ее отличие от всех остальных девочек. Мать Сэнди могла позволить себе достаточно спокойно относиться к экспериментам мисс Броди, ссылаясь на то, что она старается

расширить детский кругозор. Что же касается остальных, то они, как, например, мать Дженни, считали, что их детям дают слишком много воли и слишком мало знаний, однако не возмущались и предоставляли учителям полную свободу. Единственным полноценным родителем, оказавшим на дочь влияние, равнозначное власти мисс Броди, является отец Роз мистер Стэнли. «Вдовец, крупный мужчина, настолько же красивый мужской красотой, насколько Роз – женской, он гордо именовал себя сапожником; на самом деле это означало, что он владел разветвленной сетью обувных мастерских» [7, с. 270]. Характерная для отца трезвая и жизнерадостная чувственность передалась Роз, и благодаря тому, что вся ее жизнь не замыкалась на школе и школьных привязанностях, она единственная из всего клана смогла без особых усилий («как собака, выбравшись из пруда, стряхивает с шерсти воду» [7, с. 270]) избавиться от влияния мисс Броди. Кроме Роз, достаточной самостоятельностью и независимостью взглядов отличалась Юнис Гардинер, однако в данном случае вряд ли можно говорить о сильном влиянии семьи, так как Юнис во всем проявляла себя как ярко выраженная индивидуальность и решения принимала в соответствии со своими собственными планами, а не под воздействием семьи или мисс Броди. Показательным можно опять же считать эпизод с выбором отделения в средней школе. Юнис единственная предпочла современное отделение – частично из-за того, что ее родители хотели, чтобы она прошла курс домоводства, но главной причиной было желание самой Юнис оставить больше времени для занятий спортом. В романах Спарк настоящая любящая семья всегда является тем источником, где герои могут черпать моральные и физические силы для борьбы со злом, однако в данном случае большинство девочек оказываются лишенными поддержки своих близких и остаются один на один с непререкаемым авторитетом мисс Броди.

Следующим важным элементами, которые учительница использовала для укрепления своего влияния на девочек, являются культура и история. Обладая несомненно обширным запасом сведений в данных областях, мисс Броди рассказывает своим ученицам только то, что считает нужным для воспитания «избранных». При этом характерной особенностью ее экскурсов оказывается полное отсутствие реальных причинно-

следственных связей, вместо которых девочкам преподносятся максимально субъективные суждения, часто не имеющие ничего общего с действительностью. Примеров такой подтасовки фактов в романе достаточно много, а самым ярким из них являются вариации мисс Броди на тему своей любовной трагедии, «когда она наделяла своего первого, времен войны, возлюбленного качествами учителя рисования и учителя пения, вышедших на ее орбиту совсем недавно» [7, с. 256], чтобы увязать свой новый роман со старым. Преступление против морали становится очевидным только для самых наблюдательных и педантичных, таких, как Сэнди, которая в свою очередь не может не восхищаться такой изощренной техникой, остальные же просто не замечают того, что происходит явная подмена понятий. Точно также, под видом неоспоримой истины, мисс Броди навязывает девочкам свои пристрастия в области искусства – на вопрос «Кто величайший итальянский живописец?» она безапелляционно отвечает – «Джотто», мотивируя это тем, что он ее любимый художник. Называя себя «страстной» поклонницей живописи, мисс Броди рассматривает ее скорее с утилитарной точки зрения, определяя ценность художественных произведений тем, насколько они соответствуют ее собственным представлениям о прекрасном, и возможностью использования их для достижения собственных целей. Ее суждения об Анне Павловой, итальянском Возрождении, творчестве прерафаэлитов похожи на газетные заголовки или отрывки из энциклопедических статей, в них нет понимания сущности искусства, его истинного предназначения. Вместо этого она использовала свои знания для того, чтобы внушить ученицам идею превосходства над другими людьми, тем самым развивая в них не вдохновение и чувство прекрасного, а надменность и чванливость.

«Первыми идут искусство и религия, затем философия и только потом естественные науки. Таков порядок важнейших дисциплин в школе жизни, так они располагаются по значимости» [7, с. 197], – просвещала своих подопечных мисс Броди. Но судьба распорядилась иначе, и трое из шести девочек клана занялись именно наукой, а искусство предпочли только две – Роз, ставшая натурщицей, и Дженни, избравшая карьеру актрисы. Причем мисс Броди, явно противореча самой себе, меньше всех поддерживала начинания именно Дженни,

называя ее скучной и утверждая, что ей никогда не стать великой на этом поприще. Что касается Сэнди, то она единственная, противопоставляя тем самым себя мисс Броди, интересовалась не фактами, а причинами и следствиями, стремясь докопаться до сути. Чтобы понять, что же представляет собой ее учительница и почему все так очарованы ею, Сэнди обратилась сначала к психологии, а затем к религии. Последняя была единственной сферой духовной жизни девочек, в которую мисс Броди предпочитала не вмешиваться. Строго придерживаясь устоев шотландской церкви, она «в расцвете лет» стала ходить в университет на занятия по сравнительной религии, неодобрительно относясь только к римской католической церкви, которую считала церковью религиозных предрассудков. Как и всегда, она рассказывала своим подопечным все, что узнавала сама, и на этот раз действительно расширяла их кругозор в сфере различных религиозных течений, которых в Шотландии можно насчитать огромное количество. Среди девочек, в свою очередь, тоже не было единства вероисповедания – Сэнди, Роз и Моника «росли в верующих, хотя и не часто посещающих церковь, семьях» [7, 205], Дженни и Мэри были пресвитерианками, а Юнис принадлежала к епископальной церкви. Если сюда добавить учителя рисования Тедди Ллойда, который был ревностным католиком и впоследствии повлиял на выбор Сэнди, увлекавшейся кальвинизмом, то мы получим полный список всех основных исповедуемых в Шотландии религий. Яростная борьба между католиками и протестантами, имевшая место в XVI-XVII веках, потеряла свою актуальность, и в 1961 году, так же, как и сейчас, Шотландия являлась одной из тех немногих стран, где достаточно мирно уживаются церкви «самых различных толков и направлений» [7, с. 243]. Такая веротерпимость делает честь не только героям романа, но и самой Мюриэл Спарк, для которой вопросы веры стоят далеко не на последнем месте. Приняв католицизм в 1954 году, писательница, по ее собственным словам, наконец-то обрела определенную систему нравственных ценностей, во имя которых и должен жить человек. Она воспринимает религию не как возможность переложить свои проблемы на других и жить счастливо, а как тяжелый нравственный труд, налагающий на человека груз ответственности. Многими критиками

(Г. Анджапаридзе, И. Киенко) неоднократно подчеркивалось неоднозначное отношение Спарк к тем, кто исповедует ее религию. В ее книгах немало отталкивающих и откровенно сатирических образов псевдо-католиков, что свидетельствует о том, что приверженность католической церкви вовсе не гарантирует высокие нравственные достоинства личности и что не-католик может быть намного привлекательней в моральном плане многих адептов этой веры.

Случай же мисс Броди особый. Говоря о религиозных изысканиях уже немолодой учительницы, Спарк сочувствует ей и в какой-то мере даже желает, чтобы мисс Броди наконец обрела покой именно в лоне католической церкви, которая могла бы наконец «усмирить мятущуюся душу со всеми ее взлетами и падениями» [7, с. 244]. Но в то же время писательница понимает, что для такого человека принятие католичества скорее не спасение, а наоборот, способ, руководствуясь сознанием собственной непогрешимости, полностью проявить свою властную натуру, только теперь прикрываясь именем Всевышнего. А так, не особо полагаясь на Бога и обещанное церковью вечное блаженство, мисс Броди собственной властью отпустила себе грехи и избрала особую жизнь, которая «доставляла ей гораздо больше экзотического наслаждения самоубийцы, чем она испытала бы, просто начав пить, подобно многим другим отчаявшимся старым девам» [7, с. 263]. Призвав на помощь всю свою эдинбургскую непреклонность и бодрость духа, она жила своей собственной независимой ни от кого жизнью, отринув Бога как неприемлемый для ее свободолюбивой натуры авторитет.

Образ мисс Броди один из самых насыщенных и противоречивых в творчестве Мюриэл Спарк, но, несмотря на огромное количество мнений, высказываемых по поводу того, как следует оценивать деятельность героини и роман в целом, большинство исследователей соглашаются, что Джин Броди обладала незаурядными способностями и прекрасно знала, чего хочет. Писательнице удалось создать одновременно уникальный и типичный характер, в котором воплотились наиболее яркие черты среднестатистического англичанина 30-х годов. Так как время действия романа совпадает с периодом, когда сама Спарк училась в школе для девочек Джеймса Гиллесли, то можно предположить, что прототипом мисс Броди

могла быть некая реальная учительница (или учителя) младших классов, оставившие неизгладимое впечатление в душе будущей писательницы. «Правда диковинней вымысла» [7, с. 274] – к такой мысли приходят в конце концов почти все герои Спарк, поэтому реальность всегда присутствует на страницах ее книг, однако не в виде буквальная транскрипции, а преображенная авторским воображением. В одном из интервью М. Спарк так определила цели и возможности художественного повествования: «Fiction is lies. And in order to do this you have got to have a very good sense of what is the truth. You can't do the art of deception, of deceiving people so they suspend disbelief, without having that sense very strongly indeed... Of course there is a certain truth that emerges from a novel, but you've got to know the difference between fiction and truth before you can write the novel at all. A lot of people don't – a lot of novelists don't – and what you get then is a mess ... people run away with the idea that what they are writing is the truth» [3, p. 5]. Поэтому, изучая романы Спарк, не следует забывать, что ее герои – не реальные люди, действующие в реальных условиях, а художественные персонажи, являющиеся воплощением черт, характерных для человечества в целом. Так, например, мисс Броди олицетворяет власть в целом, во всех ее наиболее ярких проявлениях – от государственной и религиозной до семейной. Писательница показывает, как возникает и развивается это всепоглощающее чувство – желание властвовать, и как трансформируется душа человека под его влиянием.

В заключении нужно сказать, что «Мисс Джин Броди в расцвете лет» – далеко не единственный роман, в котором Спарк обращается к теме власти. Исследованию данного феномена посвящены такие ее работы, как «Баллада о предместье» (*The Ballad of Peckham Rye*, 1960), «Аббатиса Круская» (*The Abbess of Crewe*, 1974), «Территориальные права» (*Territorial Rights*, 1979), «Умышленная задержка» (*Loitering With Intent*, 1981).

ИСТОЧНИКИ:

1. The Cambridge Guide to Women's Writing in English / Ed. by Lorna Sage. – Cambridge: University Press, 1999.
2. The Oxford Companion to English Literature. / Ed. by M. Drabble. – Oxford; New York: Oxford University Press, 1995.
3. Death, Lies and Lipstick: A conversation with Muriel Spark // Sunday Herald. – July. – 1999. – P. 5.
4. Адорно Т. Авторитарная личность // Райгородский Д.Я. Психология и психоанализ власти. Хрестоматия. – Т. 2. – Самара: Изд. дом «Бахрах», 1999.
5. Киенко И.А. Литература Англии. 20 век / Под. ред. Шаховой К.А. – Киев: Вища школа, 1987.
6. Киенко И.А. Сатирическая проза Мюриэл Спарк. – Киев: Наукова думка, 1987.
7. Спарк М. Мисс Джин Броди в расцвете лет / В пер. А. Михалева // Спарк М. Избранное: Сборник. – М.: Радуга, 1984.

ИГРА В ШЕКСПИРА

ВИКТОРИЯ ЕГОРОВА

In the research Victoria Egorova addresses to the novel of one of the most original and provocative figures of the contemporary English literature – Angela Carter's «Wise children». The scholar convincingly shows that the novel represents a bright sample of literary play: addressing to a Shakespearian heritage, Carter handles a play-based reconsideration of the tradition. Victoria Egorova allocates parody, irony, carnivalization, and humour in a combination to global contradictions as elements of such «playing with tradition».

Творчество известной английской писательницы XX века Анджелы Картер (Angela Carter, 1940-1992) мало известно современному русскому и белорусскому читателю. Несмотря на то, что романы Картер достаточно популярны, на русский язык переведены только два из них – «Адские машины желания доктора Хоффмана» (*The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, 1973) и «Любовь» (*Love*, 1971). В целом, творчество писательницы не достаточно изучено как в Беларуси, так и в России, хотя ее последний роман «Мудрые дети» (*Wise Children*, 1991) заслуживает особого внимания. Он отличается от всех предыдущих работ Анджелы Картер и, по оценкам критиков, является самым удачным из ее романов.

Задачей данной статьи является рассмотрение основных элементов игры в романе «Мудрые дети».

Наиболее полное определение игры дает Й. Хейзинга в своей книге «Homo ludens»: «... игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемой внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная жизнь» [4, с. 56]. Исходя из этого определения можно выделить основные компоненты игры: пространственно-временная ограниченность, свободный характер, четкие правила и цель,

самодостаточность, эмоциональность (чувство радости), «иная реальность». Эти универсальные характеристики применимы к разным видам игр, в том числе и к игре литературной. Если попытаться соотнести игру в Шекспира с литературной категорией, наиболее близкой окажется игра с традицией, так как произведения Шекспира, его темы, мотивы, образы и приемы уже давно стали классическими. Специфика игры в романе состоит в том, что она включает в себя разные элементы: пародийность, иронию, карнавальность, юмор в сочетании с глобальными противоречиями. Это «дитя» и «мудрец», зло и добро, талант и посредственность, свобода и страх, ложь и искренность, сила и слабость, трагедия и комедия. Игра основывается на объединении этих противоречий и наиболее полно раскрывается через такие литературные приемы, как шекспировские аллюзии, двойничество и зеркальность. Последние два часто использовал сам Шекспир, аллюзии (и реминисценции) отсылают читателя к его трагедиям и комедиям, таким как «Двенадцатая ночь», «Комедия ошибок», «Сон в летнюю ночь», «Король Лир», «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло» и др.

Сюжет романа несложен. Он строится как воспоминания Доры о своей жизни. Они то и дело прерываются настоящим временем, да и Дора вспоминает не все, а только самые яркие события. В начале она рассказывает семейную историю Хазардов. Эстелла и Ранульф Хазарды были величайшими шекспировскими актерами своего времени, их сыновья Мельхиор и Перегрин продолжили традицию своих родителей. Затем перед читателем разворачивается картина жизни Доры и Норы, внебрачных дочерей Мельхиора, показаны их сложные взаимоотношения с сестрами Имогеной и Саскией, племянниками Тристрамом и Гаретом, крестницей Тиффани. Дора и Нора поют и танцуют, участвуют в шоу, снимаются в фильме, посещают «семейные» вечера, которые устраивает их отец. Роман завершается финальной сценой – юбилеем Мельхиора, огромным праздником, во время которого происходит развязка всех конфликтов.

Никто не может помешать писателю выстроить мир по правилам игры. И фундаментом для этого строительства становится творчество Шекспира. В романе оно присутствует в виде аллюзий, выполняющих сюжетообразующую функцию.

Шекспировские актеры Ранульф и Эстелла стоят во главе рода Хазард. Вся профессиональная деятельность их «детей» так или иначе связана с шекспировской темой. К этой деятельности можно отнести выступления сестер Чанс в театральном пантомимном номере *What? You Will?*, съемки фильма по мотивам «Сна в летнюю ночь», выступления Мельхиора в шекспировских ролях и т.д. Сестры Чанс живут на Bard Road в Брикстоне. Символично здесь название улицы, которое можно перевести как «Дорога поэта». Шекспировские аллюзии также проявляются в поведении персонажей. Например, поведение Тиффани на шоу, которое устраивал Тристрам, похоже на поведение Офелии после убийства отца. Она приходит с букетом цветов, начинает петь. Затем Тиффани исчезает, и ее тело находят в реке. («Гамлет»). Две дочери леди Аталанты выгоняют свою мать из дому, когда она становится инвалидом, – так же, как Гонерилья и Регана выгоняют своего отца. («Король Лир»).

Мудрые дети на уровне аллюзий – это дети Шекспира. «It's a wise child who knows his own father»⁷ [1, с. 73]. Все персонажи романа знают, кто их общий отец, вдохновитель, тот, чью идею они несут – это величайший гений мировой культуры. Его дух передается из поколения в поколение. Все произведение пропитано его присутствием. Это актеры, которые играют шекспировские роли, это фильм в Голливуде, который снимается по мотивам «Сна в летнюю ночь». Имена действующих лиц, черты их характера напоминают о комедиях и трагедиях Шекспира. Творческая жилка есть у каждого из его детей, но только проявляется она по-разному. Например, и Саския, и Имогена умны, изобретательны, но на том, что они делают, лежит отпечаток мрачности и злобы (как у Гонерильи и Реганы).

Таким образом, огромное семейное дерево, представленное в романе, имеет общий корень. Для характеристики персонажей важно представить начало семейного дерева и ту преемственность характеров, те творческие токи, которыми наполняет Эстелла Хазард и ее муж своих детей, и то, как эти токи проявляются в их жизни, какие плоды они дают. Эстелла Хазард – «Танцующая Звезда»,

⁷ Мудрый ребенок тот, кто знает своего отца.

актриса, танцовщица, яркая и неординарная женщина. Вот в нескольких чертах ее портрет: «She was a will-o'-the wisp, all air and fire, and she could break your heart with one single sob...»⁸ [1, с. 12]. Танец, игра была для нее всем. Она познакомилась со своим будущим мужем, Ранульфом, на репетиции «Короля Лира», где он играл Лира, а она – Корделию. Для Эстеллы были важны свобода и творчество. Танцуя, она забывала обо всем и не обращала внимания на условности.

Ранульф Хазард, Мельхиор Хазард – выдающиеся актеры, Перегрин – фокусник, затейник, Тристрам – ведущий шоу, Росс Айриш – писатель, ‘Чингисхан’ – кинорежиссер и т.п.

Выдающийся шекспировский актер своего времени Ранульф Хазард одним из первых воплощает идею «мудрых детей», последователей великого Гения. «Shakespeare was a kind of god for him»⁹ [1, с. 14]. Но как и все темпераментные эмоциональные люди, однажды он не смог сдержать себя. Он был старше Эстеллы на 30 лет, и, конечно, ревновал ее к более молодым актерам. После окончания трагедии «Отелло», он застрелил свою жену, которая играла Дездемону, и Кассио, который исполнял роль Яго. «Old Ranulf couldn't take the difference between Shakespeare and living»¹⁰ [1, с. 21]. Но его гений передался сыновьям, особенно Мельхиору, который впоследствии стал известным актером.

В некоторых аллюзиях Анджелы Картер сквозит горечь по отношению к душе человека, а в некоторых она выражает явную насмешку над духовным обнищанием людей искусства и обществом в целом. Шекспировское *to be or not to be* превращается в рекламный слоган леди Кин *to butter or not to butter* (она рекламирует маргарин). «Шекспировский дар» по разному проявляется у главных героев: Тристрам и Гарет – ведущие телешоу, Саския ведет кулинарную программу, обращаясь к кухне времен Шекспира, Имогена ведет телепередачу для детей и т.п.

Следующим важным элементом игры является двойничество. Понятие двойничества в рамках

⁸ Она была блуждающим огоньком, вся из воздуха и огня, и она могла разбить ваше сердце одним-единственным рыданием.

⁹ Шекспир был для него почти богом.

¹⁰ Старый Ранульф не смог разграничить Шекспира и реальность.

литературоведения трактуется очень неоднозначно. Н.Е. Синева в определение термина включает три компонента: создание образов «двойников» (двойничество на уровне системы образов персонажей); использование интертекстуальных отношений (создание «двойников» на уровне «текст-текст») [3].

Все три компонента присутствуют в романе «Мудрые дети». Во-первых, двойничество рассматривается как прием, сущность которого проявляется в соединении противоположностей. Двойничество представлено как принцип, организующий персонажей в зеркальные пары, которые иногда соединяются в единый сложный характер. Двойниками в романе являются братья-близнецы Перегрин и Мельхиор, Тристрам и Гарет, сестры-близнецы Дора и Нора, Саския и Имогена. Во-вторых, в романе поднимается проблема двоемирия как противопоставления комического и трагического, гениальности и посредственности, нравственности и безнравственности. В-третьих, текст романа имеет своего «двойника», а точнее, «двойников» – произведения Шекспира. Однако наиболее яркое выражение двойничество находит в системе персонажей. Система персонажей у Анжелы Картер организована по принципу игры.

Оксюморон *мудрые дети* в заглавии романа является характеристикой сестер-близнецов. Они – будто две противоположности, объединенные одной целью – радостью танцевать и петь, радостью жить и одними и теми же условиями жизни: «She said 'Yes!' to life and I said 'Maybe...'. But we are both in the same boat now. Stuck with each other»¹¹ [1, с. 5].

Пройдя нелегкий жизненный путь (им по семьдесят пять), став мудрыми, они все же остаются детьми. Через всю свою жизнь они проносят свою неповторимую «детскость». Она проявляется в самом их подходе к жизни: это легкое, ненавязчивое вхождение в жизнь, как в игру, это «take-it-easy» восприятие трагедийных ситуаций. Дора выражает это в следующих словах: «A broken heart is never a tragedy. Only untimely death is a tragedy»¹² [1, с. 153]. Эта «детскость»

¹¹ Она говорила жизни «Да!», а я говорила «Возможно...». Но теперь мы вдвоем в одной лодке. Привязаны друг к другу.

¹² Разбитое сердце – никогда не трагедия. Только внезапная смерть – трагедия.

проявляется в восприятии окружающих, через любовь к музыке и танцам – «What a joy is to dance and sing»¹³ [1, с. 5]. Они радуются самой жизни, какова она есть. Дора и Нора воспринимают ее целостно, не разделяя семью и творчество, не разрывая себя. Но эта способность просто и легко входить в жизнь свойственна не только им. Этим отличается их дядя Перри – фокусник, организатор, выдумщик. Но есть и другие проявления «детскости», не совсем позитивные. Например, она проявляется в привязанности Мельхиора к «игрушке» – позолоченной короне. Стремление выделиться, быть красивее, по сути, свойственное детям, постоянно заставляет сестер Чанс делать макияж, выбирать экстравагантную одежду и стиль поведения. Это обратная сторона «детского» восприятия мира – капризность. Дора и Нора стараются ее преодолеть, взять под контроль, и таким образом они приобретают мудрость. Имогена и Саския, с детства избалованные и капризные, не только не избавляются от своих недостатков, а наоборот, придают им более изощренные формы. Дочери Леди Аталанты, Саския и Имогена, не только не заботятся друг о друге, они даже способны выгнать из дому свою собственную мать. Мнение Доры о них не очень лестное: «... if they looked like what they behave like, they'd frighten little children»¹⁴ [1, с. 7].

У сестер своих детей не было, поэтому крестница Тиффани стала их любимицей. Дора описывает Тиффани как высокую, стройную черноволосую девушку с огромными глазами. Сестры Чанс очень переживают за свою крестницу, когда та начинает петь во время шоу, устроенным Тристрамом в честь юбилея своего отца, и вообще всем своим поведением напоминает Офелию. Напряжение нарастает. Но в самый трудный момент, Тиффани берет себя в руки, она нежно и трогательно улыбается, ее взгляд становится осмысленным. «She seemed to be stronger before our very eyes»¹⁵ [1, с. 47].

Братья-близнецы Мельхиор и Перегрин, так же, как Дора и Нора Чанс, являются отображениями друг друга. Мельхиор – индивидуалист, карьерист, довольно безответственный, но

¹³ Какая радость петь и танцевать!

¹⁴ Казалось, что она становится сильнее прямо на наших глазах.

¹⁵ Если бы они выглядели так, как себя ведут, они бы напугали маленьких детей.

необыкновенно талантливый, притягательный, любимый женщинами. Перегрин совсем другой. Он представляет собой воплощение бесконечной доброты и заботы. Он не только материально помогает Бабушке Чанс воспитывать близняшек, но еще и дает им самое главное – вдохновение. Перегрин дарит девочкам граммофон, и с этого времени танец и песня становятся их жизнью. Братья, хоть и были похожи, отличались друг от друга. «Melchior was all for art and Peregrine was out for fun. Don't think that, just because they were brothers, they liked one another. Far from it. Chalk and cheese»¹⁶ [1, с. 22].

Еще одна пара близнецов, представленная в романе, – Тристрам и Гарет. Братья нашли более современное воплощение наследственным способностям – шоу-бизнес. Но вместе с этим они потеряли дух благородства, свойственный Мельхиору и Перегрину. «Lo, how the mighty have fallen»¹⁷ [1, с. 10].

Третьим важным элементом игры в романе является зеркальность. Зеркальность – литературный прием, основанный на свойстве отражения. Он появился в литературе при переносе свойств зеркала из предметного мира в мир непредметный. Ю.И. Левин определяет зеркало следующим образом: «Зеркало – объект, создающий точное воспроизведение видимого облика любого предмета и его движения» [2, с. 8]. Зеркальность означает одновременное сходство и различие персонажей, в этом она близка к двойничеству. Например, Мельхиор и Перегрин – совершенные противоположности, хоть и близнецы. О Доре и Норе можно сказать то же самое. Саския и Имогена отличаются друг от друга, однако у них не такое сильное несоответствие характеров. Отношения, складывающиеся между детьми Перегрина и Мельхиора тоже «зеркальны».

Зеркалами являются не только близнецы, но если взглянуть в зеркало, за ним проступает все тот же образ Шекспира и его героев. Это как потусторонний мир, подсознание персонажей, которое проявляется независимо от

¹⁶ Мельхиор был создан для искусства, а Перегрин – для веселья. Не думайте, что они были похожи друг на друга, потому что были братьями. Далеко не так. Небо и земля.

¹⁷ Как же низко упало могущество.

их воли и склонностей. Через зеркальность человек устанавливает связь со своим внутренним миром и с внешними явлениями, через зеркальность различается положительное и отрицательное, тайное и явное. Перед нами еще одно важное свойство зеркала – его способность открывать путь к иным мирам, хотя Ю.И. Левин не выделяет это свойство как основное: «... нарушение аксиомы непроницаемости зеркала влечет за собой возможность проникновения человека в иной мир и вообще взаимопроникновения и взаимодействия двух миров» [2, с. 11].

В романе «Мудрые дети» зеркальность открывает подтекст шекспировской глубины, надежно скрытый за атрибутами современности. Он проникает через образы, мотивы, появляется в самых неожиданных местах в монологах Мельхиора, в рассуждениях Доры, вырывается в безумном крике Тиффани на шоу: «Off with it! You only lent it to me! Nothing was mine, not ever!»¹⁸ [1, с. 46]. (Это немного измененные слова старого Лира, которые он произносит во время грозы, теряя разум – «Off, off, you lendings! Come unbutton here»¹⁹). Шекспир – это ирония, которая сквозит из всех щелочек и превращается в настоящий ветер; это веселый праздник и тихое одиночество, легкость вхождения в мир и стремление познать все его «темные углы», искренняя радость и детское ребячество. Один большой парадокс, сплошной оксюморон, который не решается игрой, а принимается как правило.

«Мудрые дети» – это мир, вывернутый наизнанку, зазеркалье, сказка, в которую играют не только дети, но бабушки и дедушки. Ведь играя, они не стареют, и разница в возрасте перестает ощущаться. Актеры и танцовщицы, певцы и музыканты, писатели, режиссеры, шоумены, фокусники – все, в сущности, дети, которые связаны с иным миром, миром творчества, миром Шекспира.

Таким образом, игра Анжелы Картер в Шекспира складывается из трех основных элементов: аллюзий,

¹⁸ Долой все! Вы только одолжили мне это! Ничто не было моим, никогда не будет!

¹⁹ Долой, долой с себя все лишнее! Приходи сюда раздетым.

двойничества и зеркальности. Аллюзии отсылают нас к его произведениям, заставляют задуматься над глобальными вопросами, показывают духовное обнищание нашего общества. Благодаря двойничеству создаются пары противоположностей, сравнивая которые мы можем получить ответы на заданные вопросы или хотя бы направление ответа. Зеркальность соединяет прошлое, настоящее и будущее, вводит подтекст, «зазеркалье», обращает наше внимание на необычные стороны обычной жизни, мы учимся видеть обратную сторону предметов и явлений. Система персонажей служит своеобразной лакмусовой бумажкой для определения основной линии произведения. В романе «Мудрые дети» такой линией, стержнем является игра, игра в Шекспира.

ИСТОЧНИКИ:

1. Carter Angela. Wise Children. London: Vintage, 1992. – 234 p.
2. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Зеркало. Семиотика зеркальности // Ученые записки Тартуского госуниверситета. Труды по знаковым системам 22. Вып. 831. – Тарту, 1988, с.6-11.
3. Синева Е.Н. К вопросу о термине двойничество // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы: Материалы 13-й международной конференции молодых ученых (Филология, литературоведение, лингвистика). 26-30 декабря 2002 г., СПб. – 2002.
4. Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры / Сост., пер. и авт. вступ. ст. Д.В. Сильвестров; Науч. коммент. Д.Э. Харитоновича. – М.: Прогресс. Традиция, 1997. – 412, [1] с.

«СЛЯПЫ ЗАБОЙЦА» М. ЭТВУД: ПРАБЛЕМА ЖАНРУ

ГАННА БУТЫРЧЫК

The problem of genre definition of M. Atwood's work is in the focus of this research. The author points that the investigation of main tendencies in modern literature has brought scholars to the search for new criteria of genre classification. While mentioning the particular features of «canonical» genres within the novel, the author drives her special attention to metafictional techniques and components in it, such as self-reflexivity, different levels of reading, presentation and discussion of fictional works of imaginary characters when the author is also a character and etc.

Імя канадскай пісьменніцы Маргарэт Этвуд (Atwood, Margaret Eleanor, нар. 1939) стала шырока вядомым на Беларусі пасля атрымання ёй у 2000 годзе Букераўскай прэміі за раман «Сляпы забойца» (*The Blind Assassin*, 2000), які сёлета з'явіўся ў менскіх кнігарнях у рускім перакладзе Н. Бернацкай. Расейскае выдавецтва ЭКСМО, у якім выйшла кніга, прапанавала два іншыя творы: новы пераклад першага рамана пісьменніцы «Ядомая жанчына» (*The Edible Woman*, 1969, рускі пераклад Н. Талстой «Съедобная женщина»¹) і яе апошні раман «Аўцабык і Карастэль» (*Oryx & Crake*, 2003; рускі пераклад Н. Гардзеевай «Орикс и Коростель»²). На беларускую мову М. Салаўёвай перакладзена пакуль толькі адно апавяданне М. Этвуд «Балотны чалавек»³ са зборніка апавяданняў «Пісьмёны нескранутай прыроды» (*Wilderness Tips*, 1991). У 1990 годзе быў экранізаваны раман-дыстопія «Гісторыя служанкі» (сцэнарый Г. Пінтэра, рэжысёр Ф. Шлендорф; *The Handmaid's Tale*, 1985), напісаны пад уплывам знакамітага рамана Дж. Оруэла «1984».

Творчы дыяпазон М. Этвуд досыць шырокі – паэтэса, пісьменніца, крытык, аўтар ілюстрацый да ўласных кніг, а таксама старшыня Саюза пісьменнікаў Канады (1981-1982), Прэзідэнт міжнароднага ПЭН-цэнтру ў Канадзе (1984-1986). Пісьменніца выступіла практычна ва ўсіх жанрах літаратуры.

З гледзішча жанравай прыроды раманы М. Этвуд не паддаюцца адназначнай ацэнцы. Так, Джон Мос у сваім «Даведніку па канадскаму раману»⁴ прыводзіць шэраг жанраватэматычных класіфікацый, пад якія падпадае раман «Спасціжэнне»⁵ (*Surfacing*, 1972): эксперыментальны, псіхалагічны, фемінісцкі і інш. У рамане «Эліс Грэйс»⁶ (*Alias Grace*, 1996) аўтар прапануе нечаканае спалучэнне строга дакументальнага рамана, у цэнтры якога сенсацыйнае расследаванне, з аднаго боку, і адначасова галюцынатыўна-спавядальны аповед падчас псіхатэрапеўтычных сеансаў імігранткі з Паўночнай Ірландыі Грэйс Маркс, якая служыла ў маёнтку Томаса Кінэра, зверскі забітага нейкім Джэймсам Макдермотам.

Раман «Сляпы забойца» ўяўляе сабой сінтэз творчых здабыткаў пісьменніцы. Мэтай дадзенага даследавання з'яўляецца вызначэнне яго жанравай спецыфікі.

Вызначэнне жанравай прыроды твора адбываецца найчасцей альбо паводле змястоўнасці мастацкай формы (і тады свет адлюстроўваецца як своеасаблівая алегорыя філасофскіх, этычных, сацыяльных поглядаў аўтара); альбо паводле дыскурсу, ці чыну выказвання. А. Элсанек, Т. Матылёва вызначаюць катэгорыю жанру як сінтэз змястоўных (у першую чаргу, канфлікт) і фармальных (разгортванне сюжэта) прыкмет. У межах эйдэтычнай (традыцыяналісцкай) паэтыкі, як яе вызначае С. Бройтман⁷, даследнікі найперш разглядаюць «кананічныя жанры» (азначэнне М. Бахціна), паклаўшы ў аснову дэфініцый розныя складнікі: сістэму прасторава-часавых дачыненняў у творы (хранатоп) – М. Бахцін, жанравыя архетыпы – Н. Фрай, спецыфіку апавядальнай манеры – Ф. Штанцэль і інш. Пры гэтым жанравы канон вызначае спецыфіку літаратурнага аповеду, план выяўлення перадвызначаецца нелітаратурнымі дыскурсамі. Кожны перыяд у развіцці літаратуры, па сутнасці, прапануе свой чын арганізацыі твора як мастацкай цэласнасці. У сучаснай літаратуры⁸ асновай гэтай цэласнасці становіцца не ўласна жанр, а творчая індывідуальнасць аўтара, у выніку чаго месца жанравага аўтара займае суб'ект мастацкага выказвання. Раман становіцца адкрытай формай. Змест твора (і шырэй літаратуры)

вынікае з дзейнасці суб'екта, сутнасць якой у маніфестацыі розных чынаў мадэліравання свету. Самыя разнастайныя тэксты пэўнай культурнай прасторы арганізуюцца ў межах літаратурнага твора, узнікае метараман (зрэшты, англійскае *metafiction* (як больш шырокае паняцце) падаецца ў дадзеным кантэксце больш дакладным) – новая форма мастацкага асэнсавання рэчаіснасці, з аднаго боку, і сусветнага літаратурнага досведу, з другога. П. Во (Waugh) у сваёй манаграфіі, прысвечанай метараману, заўважае: «Some contemporary metafiction can also be called surfiction, antifiction, fabulation, neo-baroque fiction, post-modernist fiction, introverted novel, irrationalism, or as the self-begetting novel»⁹. Тэндэнцыю пераходу ад «кананічных» жанравых формаў да метарамана можна прасачыць на прыкладзе рамана М. Этвуд.

Структура твора, як слухна адзначаюць многія даследнікі (напрыклад, Л. Рычардс), нагадвае рускую матрошку, – гэта раман у рамане¹⁰, у які ў сваю чаргу ўкладзены яшчэ адзін раман. Тры апаведы перамяжоўваюцца ўстаўкамі з газет, лістамі і свецкай хронікай. Першы апавед уяўляе сабой самарэфлексію 83-гадовай Айрыс Чэйз Грыфен, якая згадвае сваё жыццё ў Порт-Тыкандэрозе і Таронта паміж дзвюма сусветнымі войнамі, пераважна ў 20-30 гады мінулага стагоддзя, і ўключае працэс напісання ёй усіх трох гісторый. Вытрымкі з сапраўдных газет, згадкі папулярных тады рэстаранаў, гатэляў, апісанне круізу закліканы падцвердзіць рэальнасць адлюстраваных падзей у кантэксце нацыянальнай гісторыі. Аптымізм 20-х, страх і голад у перыяд Дэпрэсіі, чырвоныя 30-я, палітычны ўздым 40-х, падрабязнае апісанне рэалій, адзення, ежы ствараюць ўласна канадскую атмасферу рамана, паглыбляюць чытача ў канадскую рэчаіснасць. Зрэшты пытанне канадскай культурнай ідэнтычнасці заўжды хвалявала М. Этвуд¹¹. Калі ў аснову жанравай дэфініцыі пакласці тып канфлікту, то ў творы можна вылучыць рысы сямейнага¹² (унутры сямейныя канфлікты, гісторыя прыватнага жыцця) і сацыяльнага (канфлікт паміж рознымі пластамі насельніцтва) раманаў. У цэнтры рамана – гісторыя заняпаду дзвюх сем'яў: Чэйзаў – заснавальнікаў гузікавай індустрыі ў Порт-Тыкандэрозе і Грыфенаў – нуворышаў з Таронта. Апавед пабудаваны такім чынам, што гераіня адначасова паўстае ў

трох часавых вымярэннях: у дзяцінстве, падчас безрадаснага замужжа з Рычардам Грыфенам і ў перыяд напісання рамана. Айрыс, з іроніяй апісваючы свой стан састарэлай жанчыны (weak knees, arthric knuckles, varicose veins), са смуткам заўважае: «Inside our heads we carry ourselves perfected – ourselves at our best age, and in the best light as well».

Раман пачынаецца згадкай пра смерць 25-гадовай Лоры Чэйз, якая праз дзесяць дзён пасля заканчэння вайны з'ехала на аўтамабілі з маста. Сповідзь Айрыс – своеасаблівы ключ да разгадкі самагубства сястры. Успаміны гераіні (прыём нагадвання праз паказ папярэдніх падзей) – гэта своеасаблівы летапіс яе роду. Айрыс згадвае свайго дзеда Бенджаміна – аднаго з самых уплывовых людзей у Тыкандэрозе, сваю бабулю Адэлію, дзякуючы якой радавы маёнтак атрымаў назву Авалон і стаў сапраўдным «востравам шчаслівых». Шмат старонак прысвечана бязрадаснаму лёсу бацькі, які параненым вярнуўся з вайны, рана страціў жонку, не меў шчасця ў бізнэсе і памёр ад алкаголю. Сямейная сага Чэйзаў перамяжоўваецца з гісторыяй замужжа Айрыс з паспяховым бізнэсменам, але бяздушным чалавекам Рычардам Грыфенам. Назвы раздзелаў найчасцей указваюць на прадметы (грамафон, срэбны кувэрак, чорныя стужкі, паштоўкі з Еўропы) ці месцы (Авалон, імперская зала, кавярня «Дыяна»), з якімі знітаваны згадкі Айрыс пра мінулае ці на якіх спыняецца свядомасць у сучаснасці. Падзеі падаюцца ў рамане адлюстраванымі планамі: лёсы іншых людзей паўстаюць толькі адбіткамі ў люстры ўяўленняў Айрыс пра саму сябе. Зрэшты, падобная самарэфлексія гераіні ўласцівая для многіх твораў М. Этвуд.

Лёсы галоўных персанажаў – Лоры, мужа Айрыс Рычарда, яе каханка Алекса Томаса цесна пераплецены. Іх няпростыя стасункі змяшчаюць нейкую таямніцу, якая да часу застаецца нявыкрытай. Разам з тым, уважліваму чытачу М. Этвуд прапануе магчымыя разгадкі задоўга да таго, як гэта робіць Айрыс. Апісваючы адпачынак з мужам, ягонай сястрой Уініфілд і Лорай у Авалоне, Айрыс згадвае пра спуск на ваду яхты «Наяда»: «На яхце, што адплівала ўсё далей, я са здзіўленнем убачыла Лору. Нібыта аздоба, яна сядзела на карме... Рычард стаяў ля штурвалу». Адметна, што і смерць

Рычарда (не даказанае самагубства) звязана з гэтай яхтай. У другім моманце Айрыс паведамляе пра сваю неспадзяваную сустрэчу з Алексам Томасам – чалавекам, у якога была закаханая Лора, і якога яны некалі разам з сястрой хавалі ад паліцыі на вышках бацькоўскага дому ў Авалоне. Аўтар нідзе не дае каментараў да гэтых падзей, і сэнс іх становіцца відавочным, калі ўсе плыні аповеду зліваюцца ў адну. Гісторыя змяшчае шэраг іншых загадак (ці была смерць бацькі Айрыс і Лоры самагубствам; ці з’яўляецца Майра – дачка няні і кухаркі, што служыла ў Чэйзаў у Авалоне, – сястрой гераіні; у чым нагода разладу Айрыс з яе ўнучкай Сабрынай), на якія ні М. Этвуд, ні яе гераіня не даюць адказу.

Другі аповед у тканіне твора, пад назвай «Сляпы забойца», – гэта раман, выдадзены пад імем Лоры Чэйз. Героі ў ім пазначаны як «ён» і «яна». Яна паходзіць з заможнай сям’і, Ён – удзельнік пралетарскага руху, які вымушаны хавацца ад паліцыі. Атаясамліваючы гераіню з аўтарам кнігі, чытач гісторыю герояў прачытвае як гісторыю кахання Лоры Чэйз і Алекса Томаса. Падчас сустрэч Ён расказвае пра планеты Цыкрон, Ксенор і Аа’А, яшчарападобных мужчынаў і персікавых паннаў, што спеюць на дрэвах, пра сляпога забойцу і без’языкую дзяўчыну. У апавяданнях відавочна праступаюць рысы фантастычнага рамана (SF) – уводзяцца элементы незвычайнага, немагчымага; дзеянне вынесена ў далёкія краіны, якія знаходзяцца ў іншых касмічных вымярэннях і населеныя незвычайнымі істотамі; аповед канцэнтруецца на дзеянні, а не разважаннях і псіхалагічных матывіроўках учынкаў герояў, твору ўласцівая высокая ступень умоўнасці і г.д. Гісторыя сляпога забойцы паводле стылю нагадвае ўсходнія казкі на манер «Тысячы і адной ночы»: побач з асноўнай сюжэтай лініяй пастаянна даюцца дакладныя апісанні побыту, адзення, архітэктуры, абрадаў і іншых дэталей жыцця Сакел-Норна. Раман «Сляпы забойца» яднае з усходняй традыцыяй і ідэя абрамленай аповесці (згадаем, што паводле гэтага прынцыпу будаваўся не толькі ўвесь звод «Тысячы і адной ночы», але і асобныя казкі, што ўваходзілі ў яго). Трэці аповед, такім чынам, – гэта няскончаны раман, які складаецца з апавяданняў, якія ўспрымаюцца як самастойныя творы, цікавыя самі па сабе; праліваюць святло на характар стасункаў паміж

героямі, іх пачуцці, іх уяўленні пра шчасце і спадзяванні на будучыню; суадносяцца з падзеямі ўсяго рамана.

Калі ў фармальным плане дзеянне разгортваецца ад аповеду Айрыс да рамана Лоры і апавядання пра сляпога забойцу, то ў змястоўным назіраецца адваротны рух. Гісторыя сляпога забойцы і без'языкай дзяўчыны знітавана з аповедам пра Сакел-Норн, некалі славыты горад. Асновай багацця гараджан былі рабская праца дзяцей, якія ткалі знакамітыя дываны, з аднаго боку, і ахвярапрынашэнні прыгожых дзяўчын багам, з другога. Непасільная праца рабіла хлопчыкаў сляпымі і далей іх выкарыстоўвалі ў бардэлях і як забойцаў-наймітаў. У ахвяру багам напачатку прыносілі самых прыгожых дзяўчат з заможных сем'яў, а пазней падкідышаў – звычайна дочак рабыні і гаспадара, якіх выхоўвалі ў спецыяльным Хораме. Каб ахвяры не крычалі падчас бесчалавечнага абраду, ім адразалі языкі. Адзін з эпізодаў у гісторыі Сакел-Норна распавядае пра змову, якая рыхтавалася супраць караля. Для ажыццяўлення задуманага быў наняты сляпы забойца – юнак, які паспеў праславіцца як самы спрытны і бязлітасны забойца-найміт. Ён мусіў перарэзаць горла вартавому, забіць ахвярную дзяўчыну і, пераапрунуўшыся ў яе адзенне, падчас ахвярапрынашэння закалоць караля. Аднак, сляпы забойца пакахаў без'языкую дзяўчыну, і яны разам уцякаюць з горада. Іх гісторыя застаецца незавершанай, таксама як і будучыня *Яго* і *Яе* на працягу рамана Лоры застаецца неакрэсленай.

На ўзроўні другога аповеду *сляпы забойца* – назва рамана Лоры, які ўключае гісторыю жыцця закаханай пары. На ўзроўні аповеду Айрыс *сляпы забойца* становіцца метафарай. Выняткі з газет распавядаюць пра тры трагічныя смерці блізкіх Айрыс людзей з 1945 па 1975 гады – сястры, мужа і дачкі. Усе тры смерці так ці інакш звязаныя з раманам «Сляпы забойца», усе тры смерці пакідаюць мажлівасць разглядаць іх як самагубствы. Лора заканчвае жыццё, даведаўшыся пра смерць Алекса Томаса, якога ўсё жыццё ўзвышана кахала і дзеля выратавання якога прынесла сябе ў ахвяру Рычарду Грыфену. Нечаканым для яе стала адкрыццё стасункаў сястры і Алекса. Рычарда знаходзяць мёртвым на яхце пасля таго, як ён на падставе рамана Лоры прыходзіць да высновы, што тая здраджвала яму з Алексам

Томасам. Эмі, дачка Айрыс, пасля чытання рамана сваімі бацькамі лічыць Лору і яе невядомага каханага і вельмі пакутуе ад гэтага. І за ўсім гэтым стаіць сапраўдны аўтар рамана «Сляпы забойца» – Айрыс Чэйз Грыфен, у чым яна і прызнаецца сваёй унучцы Сабрыне ў сваім апошнім лісце. У рэчышчы юнгіянскай традыцыі *сляпы забойца* можа разглядацца як архетып ценю – «негатыўнай» часткі асобы, сумы яе схаваных уласцівасцяў. Калі далей у дадзеным кантэксце аналізаваць раман М.Этвуд, то аповед Айрыс – своеасаблівая сублімацыя, перадоленне ёй пачуцця віны ў смерці сястры. Падобны падыход уяўляецца дарэчным яшчэ і таму, што падчас вучобы ў Таронцкім універсітэце (1963-1964) пісьменніца наведвала семінары Н. Фрая – аднаго з самых уплывовых прадстаўнікоў міфалагічнай крытыкі і юнгіянскага падыходу да літаратуры і добра засвоіла яго ідэі. Зрэшты раман М. Этвуд настолькі насычаны міфалагічнымі вобразамі, алюзіямі, што гэты «міфалагізм» можа стаць тэмай асобнага даследавання.

Паказальным з'яўляецца пралог і эпілог рамана Лоры, тэксты якіх у значнай ступені супадаюць. Гаворка ідзе пра фотакартку, на якой знятыя шчаслівыя Ён і Яна. Пра паходжанне гэтага здымка мы даведваемся з апаведу Айрыс, якая згадвае пра пікнік на гузікавай фабрыцы. Менавіта тады Элвуд Мюрэй, прафесійны фатограф, засняў Лору, Айрыс і Алекса Томаса. Пасля Лора выкрала негатыў, зрабіла некалькі адбіткаў: сабе пакінула копію, дзе не было Айрыс; Айрыс атрымала копію, дзе не было Лоры, – толькі яе рука. Фотакартка з эпілога прымушае згадаць і іншы пікнік – той, што апісваецца ў раздзеле «Яйка, зваранае ўкрутую» Лорынай кнігі. Сустрэча закаханых адбываецца пад яблыняй – дэталё, якая ёсць на фотакартцы ў эпілозе, але пра якую нічога не сказана Айрыс.

Эпілог мае падназву «Іншая рука». «У ніжнім левым куце – рука на траве... Рука іншага чалавека, таго, што заўжды на фотакартцы, незалежна ад таго бачны ён ці не. Рука, што ўсё ставіць на свае месцы», – чытаем напрыканцы рамана Лоры. Гэты ўрывац можа мець шэраг тлумачэнняў: Лора заўжды прысутнічала на фотакартцы-жыцці Айрыс, незалежна ад таго, жывая яна ці не. Лора з'яўляецца своеасаблівым дваініком Айрыс, яе цем: гераіня часта суадносіць свае словы, дзеянні з

тым, што б сказала ці зрабіла сястра. У асобе аўтара «Сляпога забойцы» адбылося сімвалічнае зліццё дзвюх сёстраў: жыццёвы досвед Айрыс пакладзены ў аснову кнігі, яна яе сапраўдны аўтар; з імем Лоры звязана прысутнасць кнігі ў свеце. Фотакартка — толькі шчаслівае імгненне. Гісторыя ж складаецца з таго, што стаіць за яе межамі, з таго, што з’яўляецца працягам адрэзанай рукі.

Айрыс не толькі піша сваю споведзь, але і распавядае пра сам працэс напісання, што дазваляе гаварыць пра рысы паэталагічнага рамана ў творы. У сваіх разважаннях яна закранае пытанне сэнсу мастацкай творчасці, пастаянна задаючы сабе пытанне: «Для каго я ўсё гэта пішу? Для сябе?». Гэтыя разважанні арганічна пераплятаюцца з паказам ажыятажу вакол рамана Лоры. Кніга, закліканая ўвекавечыць памяць сястры, спрычыніла нездаровую цікавасць да ўсяго таго, што знітавана з творчым працэсам: біяграфіі, прататыпаў, рукапісаў, дзённікаў, ліставання. У саркастычна-здэклівай форме падаюцца адказы Айрыс тым, хто звяртаецца да яе па гэты «матэрыял» альбо выступае з ініцыятывай правядзення памятных цырымоній:

«Dear Ms X, I acknowledge your letter concerning your proposed thesis, though I can’t say its title makes a great deal of sense to me – I cannot give you any help. Also you do not deserve any. ‘Deconstruction’ implies the wrecking ball, and ‘problematize’ is not a verb».

«Dear Miss W., In my view your plan for a ‘Commemoration Ceremony’ at the bridge which was the scene of Laura Chase’s tragic death is both tasteless and morbid. You must be out of your mind. I believe you are suffering from auto-intoxication. You should try an enema».

Ёсць пэўная іронія Айрыс – Этвуд у падачы гэтых момантаў: калі прагнае публіка так непаважліва ставіцца да права на прыватнае жыццё памёрлага пісьменніка, то што казаць пра жывых. У самым пачатку рамана апісваецца цырымонія ўручэння літаратурнай прэміі імя Лоры Чэйз. Айрыс паспявае сказаць пераможцы: «Bless you. Be careful». У гэтых словах змешчана і блашавенне на творчую працу і

перасцярога ад таго, каб у мітусні літаратурнага жыцця не страціць сябе, – тое, што патрэбна кожнаму, хто наважыўся to meddle with words.

Пытанні мастацкай творчасці падчас сустрэч таксама закранаюць Ён і Яна. Цікавымі ў гэтых адносінах уяўляюцца працягі гісторыі сляпога забойцы. У Яе версіі пасля шэрагу прыгод сляпы забойца і нямая дзяўчына паселяцца ў пачоры, у іх народзяцца дзеці, якія будуць бачыць і гаварыць, і ўсе будуць шчаслівымі. У Яго версіі Сакел-Норн будзе разбураны, будзе шмат крыві, а рамантычная пара стане здабыткам ваўкоў і мёртвых жанчын. Ён разумее, што ў час вялікіх сацыяльных зрухаў у чалавека застаецца мала шанцаў на выжыванне. Наколькі ілюзорнымі з'яўляюцца ўяўленні пра шчасце пададзена ў гісторыі пра персікавых паннаў з Аа'А. Аа'А – утапічная краіна, дзе пануюць мір і багацце, дзе ўсё, пра што марыш, ёсць – ва ўсіх відах; гэта – рай, адкуль, аднак, нельга выбрацца. «А любое месца, адкуль нельга выбрацца, ёсць пеклам», – заўважаюць героі. Гэтая ж думка развіваецца напрыканцы рамана Лоры: «Happiness is a garden walled with glass: there's no way in or out». Сапраўдная творчасць, такім чынам, патрабуе руху, патрабуе свабоды. Цана сапраўднага шчасця спасцігаецца не ў нерухомасці «зашклёнага саду», а ў руху да жаданае мары. Сапраўдная гісторыя нараджаецца там, дзе ёсць страты, шкадаванне, нястачы, нягоды. «It's loss and regret and misery and yearning that drive the story forward», – так заканчваецца кніга Лоры, але не рукапіс Айрыс. Адметна, што паведамленне пра смерць Айрыс Чэйз Грыфен у мясцовай газеце пададзена ў рамане раней, чым апошні раздзел яе споведзі. Кніга заканчваецца зваротам Айрыс да Сабрыны, сустрэчы з якой так і не наканавана было адбыцца. Пакідаючы пасля сябе рукапіс, Айрыс разумее, што ён – адзінае месца, дзе яна будзе існаваць пасля смерці.

Высновы:

У рамане М. Этвуд арганічна спалучаюцца рысы розных жанравых мадыфікацый рамана: сямейнага, сацыяльнага, фантастычнага, казкі; паэталагічнага рамана, рамана ў рамане... Шэраг застаецца адкрытым. Апавед пабудаваны на

самарэфлексіі гераіні. Твор М. Этвуд – раман пра асобу, якая піша раман. Гэтая асоба – гераіня рамана. Аўтар/аўтары рамана/раманаў (Айрыс, аўтар «Сляпога забойцы», Ён) – характары ў творы, якія даюць свае каментары да таго, што пішацца/напісана. Мастацкі свет рамана арганізуецца не падзейным шэрагам, а яго сюжэтным праламленнем. Сэнс рамана раскрываецца ў прасторы кампазіцыі. Тэкст будуецца ў розных сістэмах каардынат: наяўнасць трох аповедаў, выняткаў з газет, ліставання даюць магчымасць нелінейнага прачытання твора. Усё вышэй сказанае дазваляе разглядаць кнігу М. Этвуд як метараман.

З А Ў В А Г І:

¹ Раней раман выходзіў пад назвай «Лакомый кусочек» (Л.: Худ. лит., 1981).

² У 2003 годзе намінаваўся на атрыманне Букераўскай прэміі.

³ Гл. Arche 3(4), 1999.

⁴ Moss John. A Reader Guide to the Canadian Novel. – Toronto, 1981.

⁵ Рускі пераклад «Постижение» І. Бернштэйн, 1985.

⁶ Урыўкі з яго пад назвай «Та самая Грэйс» у перакладзе І. Янскай на рускую мову надрукаваны ў часопісе «Иностранная литература», №4, 1999.

⁷ Развіццё гістарычнай паэтыкі, на думку даследніка, прайшло тры этапы: сінкрэтычны, эйдэтычны (традыцыяналісцкі) і этап мастацкай мадальнасці, ахапіўшы вызначальныя для літаратуры сферы: фігура аўтара, слоўны вобраз, сюжэт і жанр. Падрабязней гл.: С. Бройтман. Историческая поэтика. – М., 2001. – 420 с.

⁸ Падрабязней пытанне жанравай разнастайнасці сучаснага рамана разгледжана у: Пестерев В.А.

Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград, 1999.

⁹ Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. – P.13.

¹⁰ Прыём раман у рамане раней выкарыстоўваўся М. Этвуд у творы «Жанчына аракул» (*Lady Oracle*, 1976).

¹¹ У прыватнасці ў кнізе «Выжыванне» (*Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*, 1972) пісьменніца разглядае канадскую літаратуру як феномен і сцвярджае, што кожная краіна мае свой вызначальны сімвал. Для канадцаў ядром іх ідэнтычнасці выступае выжыванне – спачатку фізічнае, пасля – ва ўмовах паступовай культурнай экспансіі з боку Злучаных Штатаў – культурнае).

Пазней М. Этвуд звярнулася да гэтай тэмы ў працы «Дзіўныя рэчы: суровая поўнач ў канадскай літаратуры» (*Strange Things: The malevolent North In Canadian Literature*, 1995).

¹² Раман можна разглядаць як сямейную сагу.

ОБ АВТОРАХ | NOTES ON CONTRIBUTORS

Oksana Andruh is a postgraduate student in English literature (Belarusian State University, Philological Department). Among her other interests is art of English women poetess of Renaissance Age.

Natallia Beliakova is a senior student of the department of Modern Romanic-Germanic Philology at Belarusian State University. Her research interests include Contemporary Literary Criticism, Modern English Literature, German and Russian Literatures, feminism. Natallia is also majoring in Pedagogy, particularly in teaching Russian as a Foreign Language.

Hanna Butyrchik is a lecturer at the Belarusian State University. She gives courses in English Literature of the XVIIth and XVIIIth centuries, Criticism, general courses in foreign literature. The main branches of her researches are Comparative Literature and American Studies. Her dissertation *The Archetype of Motherland in Creative Heritage of John Steinbeck and Kuzma Chorny* was a first attempt in the Belarusian literary criticism to present a comparative study of American and Belarusian classic on the basis of archetype. The present research theme is the typological study of American and Belarusian war/military prose.

Victoria Egorova is a third-course student of the department of Modern Romanic-Germanic Philology at Belarusian State University. Also she is a poet. Among her academic interests are postmodern literature and contemporary critic theories.

Natallia Lameka is a postgraduate student of the Foreign Literature Department of the Belarusian State University. She is involved in the studies of the 20th century English Literature, in particular – the Art of Modernism and the works of James Joyce.

Natalia S. Povalyaeva (Candidate of Philology) is a teacher of modern and contemporary English Literature in 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.

Elena Povsun graduated from Belarusian State University and in 2004 she got her Master of Philology degree, successfully defended the dissertation on the work of Charlotte Bronte.

Katsiaryna Saladukha graduated from Belarusian State University in 2004, successfully defended her diploma on the phenomenon of time in V. Woolf's *Mrs. Dalloway* and M. Cunningham's *The Hours*. At the moment she works for the Department of Culture Affairs, the Belarusian State University.

Vera Smirnova is a postgraduate student in Italian Literature at Belarusian State University. She is also a teacher of modern and contemporary Italian Literature at the university. Currently she works on her dissertation on the work of Carlo Emilio Gadda.

Anna Stankevitch is a postgraduate student of the Foreign Literature Department of the Belarusian State University. She currently works on the dissertation dedicated to the work of Muriel Spark.

Maria Cândida Zamith is a Research Member in the Institute of English Studies at the Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal), where she collaborates with a group of scholars who have undertaken to translate into Portuguese the complete dramatic works of Shakespeare, and where she taught, amongst other subjects, English Culture of the sixteenth to nineteenth centuries. Her main interest in literature concerns Virginia Woolf and the Bloomsbury Group. Her PhD dissertation thesis deals with Virginia Woolf and her attitude toward life.

Научное издание

WOMEN IN LITERATURE:

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

**Актуальные проблемы
исследования литературы
США и Великобритании.
Выпуск 3**

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.