

**БЕЛОРУССКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ**
*КАФЕДРА ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ*

**BELARUSIAN
STATE
UNIVERSITY**

**PHILOLOGICAL
FACULTY**
*FOREIGN LITERATURE
DEPARTMENT*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИССЛЕДОВАНИЯ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУР**

Межвузовский сборник научных статей
Основан в 2003 году
Выпуск 6

**WOMEN
IN LITERATURE**
Актуальные проблемы изучения
англоязычной женской литературы

**Минск
РИВШ
2006**

УДК 820.09+820(73).09

ББК 83.3(4)+83.3(7)

A43

Р е к о м е н д о в а н о

Ученым Советом филологического факультета
Белорусского государственного университета
(Протокол № от 2006 года)

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я :

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

Р е ц е н з е н т ы :

кандидат филологических наук, профессор
кафедры зарубежной литературы Минского государственного
лингвистического университета *О.А. Судленкова*;
кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной
литературы Белорусского государственного университета
Т.В. Ковалева

Актуальные проблемы исследования англоязычных
A43 литератур: Межвузовский сборник научных статей. Вып. 6.
Women in Literature: Актуальные проблемы изучения
англоязычной женской литературы / редкол.: А.М. Бутырчик,
Н.С. Поваляева, В.В. Халипов. – Мн.: РИВШ БГУ, 2006. – 145 с.
ISBN

В данном сборнике собраны научные статьи белорусских и
зарубежных литературоведов, представляющие различные подходы к
исследованию англоязычной женской литературы от викторианской эпохи
до современности.

УДК 820.09+820(73).09

ББК 83.3(4)+83.3(7)

ISBN

© БГУ, 2006

СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

Введение Introduction.....	6
-------------------------------------	----------

I. Перечитывая классику | Re-reading Classics

<i>Татьяна Воробьева. Образ Джин Муир в готической новелле Л.М. Олкотт «За маской» Tatiana Vorobyeva. The Character of Jean Muir in Gothic novella Behind a Mask by Louisa May Alcott</i>	<i>11</i>
---	-----------

<i>Марина Иоскевич. Религиозная проблематика в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» Marina Ioskevich. Religious context of Emily Bronte's Wuthering Heights.....</i>	<i>20</i>
--	-----------

<i>Елена Повзун. Синтез эпоса и драмы в романе Энн Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» Elena Povzun. Synthesis of elements of epic and dramatic narration in Ann Bronte's novel The Tenant of Wildfell Hall.....</i>	<i>31</i>
---	-----------

II. В поисках героини | Seeking Heroine

<i>Maria Cândida Zamith. To be or not to be a heroine: Adela Quested and A Passage to India.....</i>	<i>40</i>
--	-----------

<i>Наталля Макей. Грэйс Маркс: злочынца ці ахвяра? Гісторыя скандальнага забойства ў рамане Маргарэт Этвуд «...Яна ж "Грэйс"» Natallia Makey. Grace Marks: a villain or a victim? Margaret Atwood's version of scandalous murder in Alias Grace.....</i>	<i>48</i>
--	-----------

III. Современная литература в свете гендерных исследований и феминистской критики | Contemporary Literature: Gender and Feminist approach

<i>Carla Alves da Silva. Are you a boy or a girl or... ? – Beyond the gender binary in Stone Butch Blues and Middlesex.....</i>	<i>57</i>
---	-----------

Diana Gubar. Gender violence as a means of performing gender and asserting male authority in the works by Alicia Gaspar de Alba, Nellie Campobello, and Sandra Cisneros.....67

Ольга Хлыстун. Гендерный анализ танца в рассказе Зоры Нил Херстон «Изис» | *Olga Khlystun.* Gender study of the concept of dance in the story *Isis* by Zora N. Hurston 72

Татьяна Чемурако. Знаки на теле как один из способов раскрытия характера героинь в романах Тони Моррисон «Сула», «Песнь Соломона» и «Возлюбленная» | *Tatiana Chemurako.* Body signs as a means of characteristics of heroines in Toni Morrison's novels *Sula*, *Song of Solomon*, and *Beloved* 77

IV. Искусство перевода | The Art of Translation

Святлана Скамарохава. Творчая асоба Веры Рыч – перакладчыцы беларускай паэзіі на англійскую мову | *Svetlana Skomorokhova.* The creative personality of Vera Rich, well-known translator of Belarusian poetry into English 84

V. Искусство в эпоху постмодерна: создавая и пересоздавая миры | Postmodern Art: Creating and Re-creating worlds

Ганна Бутырчык. Шэкспіраўскія матывы ў рамане Дж. Смайлі «Тысяча акраў» | *Hanna Butyrchyk.* Shakespearean motives in J. Smiley's novel *A Thousand Acres* 94

Виктория Егорова. Жанрово-стилевые особенности рассказа Анджелы Картер «Хозяйка дома любви» | *Victoria Yegorova.* Genre and style peculiarities of Angela Carter's story *The Lady of the House of Love* 106

Генадзь Малышкін, Ганна Янкута. Асаблівасці аповеду ў рамане Маргарэт Этвуд «Пенелапіяда» <i>Gennady Malyshkin, Ann Jankuta. Peculiarities of narration in M. Atwood's novel <i>Penelopiad</i></i>	118
Наталья Поваляева. Дженет Уинтерсон и Светлана Сурганова: жизнь в сопровождении Оркестра любви <i>Natalia Povalyaeva. Jeanette Winterson & Svetlana Surganova: life to the accompaniment of Love Orchestra</i>	126
Об авторах Notes on contributors	143

ВВЕДЕНИЕ | INTRODUCTION



Уважаемые читатели! Вашему вниманию предлагается третий выпуск международного сборника научных статей *Women in Literature*. Растущее число участников проекта, равно как и очевидный интерес со стороны читателей свидетельствуют об актуальности избранного направления исследований для современной отечественной науки. В частности, предыдущий выпуск сборника послужил отправной точкой для беседы на тему «Современная женская литература – векторы изучения», которая состоялась на отечественном радиоканале «Культура» 26 января 2005 года при участии ответственного редактора *Women in Literature* Н.С. Поваляевой. Редакционная коллегия надеется на дальнейшее плодотворное сотрудничество как с постоянными, так и с новыми участниками проекта.

Сборник открывается традиционным разделом «Перечитывая классику». Татьяна Воробьева в своем исследовании выявляет характерные для готической прозы черты в новелле американской писательницы Луизы Мэй Олкотт «За маской». В частности, автор статьи утверждает, что образ центральной героини новеллы является типичным для готической прозы и в контексте анализируемого произведения служит инструментом скрытой критики социальных и моральных параметров викторианского общества.

Религиозная проблематика и способы ее художественного воплощения в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» становятся объектом исследования в статье Марины Иоскевич. Анализ конфликтного поля романа и характерных особенностей главных героев позволяет исследовательнице сделать вывод о

том, что Эмили Бронте делает основные религиозные постулаты предметом дискуссии и, признавая несомненные достоинства христианского вероучения, тем не менее не считает все его постулаты бесспорными.

Елена Повзун сосредотачивает внимание на сочетании элементов эпического и драматического повествования в романе Энн Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла». Среди элементов эпического повествования исследовательница выделяет портретное описание персонажа (указывая различные вариации данного приема и их функции) и пейзажную зарисовку; в качестве наиболее ярких драматических приемов указываются диалог и монолог (выполняющие как характеризующую, так и сюжетообразующую функции).

Раздел «В поисках героини» посвящен произведениям, в которых так или иначе разрушается традиционная для классического реалистического романа концепция «героини». В статье португальской исследовательницы Марии Кандиды Замит внимание концентрируется на «зыбком» статусе центрального персонажа романа Э.М. Форстера «Поездка в Индию» Адела. Оказавшись в непривычной культурной среде (колонизированной англичанами Индии), Адела, с одной стороны, оказывается заложницей, жертвой неблагоприятных обстоятельств, но с другой, найдя в себе силы добиваться справедливости по отношению к человеку иной веры и культуры вопреки жизненному укладу, принятому среди «своих» (англичан-колонистов), Адела, несомненно, оказывается подлинной героиней и победительницей. Как убедительно доказывает исследовательница, статус героини меняется в зависимости от того, с какой позиции – традиций и устоев «клана» или общечеловеческих ценностей – оценивает ее действия читатель.

Наталья Макей обращается к провокативному роману канадской писательницы Маргарет Этвуд «...Она же "Грейс"», в котором осуществляется тонкая манипуляция такими понятиями, как «преступница» и «жертва». Писательница, как показывает нам Н. Макей, насыщает роман намеками, позволяющими читателю попытаться самостоятельно определить, виновна или нет в жестоком убийстве главная

героиня произведения Грейс Маркс, однако отказывается дать свою, авторскую оценку описанным событиям.

Методика гендерных исследований и феминистской критики в последние годы становится все более популярной в отечественных филологических исследованиях. Опыты ее применения при анализе художественного текста представлены в разделе «Современная литература в свете гендерных исследований и феминистской критики».

Примером пока еще новых для отечественного литературоведения трансгендерных исследований является статья представительницы современного бразильского литературоведения Карлы Алвес да Сильва. Анализируя два произведения современных американских писателей (*Stone Butch Blues* Лесли Фейнберг и *Middlesex* Джеффри Эугенидиса), автор статьи, с одной стороны, выявляет пути художественного отражения в данных романах проблемы гендерной идентификации в современном обществе, а с другой – рассматривает центральные конфликты как отражение социальной и нравственной «неготовности» общества к толерантному восприятию тех, кто не вписывается в доминирующую гетеросексуальную «матрицу».

Диана Гумбар производит исследование проблемы насилия в системе гендерных «координат» современного общества на примере произведений латиноамериканских писательниц Алисии Гаспар де Альба, Нелли Кампобелло и Сандры Сиснейрос. Данное исследование особенно интересно, так как творчество латиноамериканских писательниц – несомненно заслуживающее внимания – практически не знакомо белорусам.

Гендерный анализ танца в рассказе афроамериканской писательницы Зоры Нил Херстон «Изис» производит Ольга Хлыстун. Автор статьи аргументированно утверждает, что танец становится для героини рассказа сферой самовыражения и абсолютной свободы, в том числе и от гендерных стереотипов, принятых в обществе. Исходя из этого, исследовательница предлагает рассматривать танец как феминистский контекст рассказа.

Татьяна Чемурако объектом исследования в своей статье избирает знаки на теле как один из способов характеристики

героинь в произведениях культовой фигуры современной американской литературы Тони Моррисон. Исследовательница показывает, что наделяя своих героинь особыми знаками, «отметинами», писательница, с одной стороны, тем самым подчеркивает их инаковость, отличность от большинства, а с другой – зашифровывает в этих знаках характерные черты героинь.

Впервые в серии *Women in Literature* представлена работа, посвященная проблемам перевода. Светлана Скоморохова знакомит нас с выдающейся личностью поэтессы и переводчицы Веры Рич, благодаря которой англоязычный мир познакомился с шедеврами классической и современной белорусской поэзии.

В заключительный раздел сборника «Искусство в эпоху постмодерна: создавая и пересоздавая миры» вошли статьи, в которых внимание авторов сосредоточено на таких элементах постмодернистской поэтики, как интертекстуальность, жанровая травестия, стилевая эклектика и т.п.

Анна Бутырчик предметом анализа в своей статье избирает шекспировские мотивы в романе современной американской писательницы Дж. Смайли «Тысяча акров». Исследовательница выявляет особенности функционирования данных мотивов на нескольких уровнях организации текста: в сюжетостроении, в конфликтном поле, в системе персонажей и т.д.

Анализируя жанрово-стилевые особенности рассказа «Хозяйка дома любви» британской писательницы Анджелы Картер, Виктория Егорова выделяет такие постмодернистские приемы, как деконструкция (в данном случае – известной сказки «Спящая красавица»), децентрация, интертекстуальность, фрагментарность, полифоничность, ирония и игра с читателем.

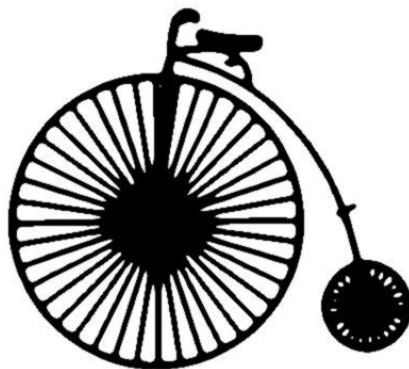
Геннадий Малышкин и Анна Янкута, основываясь на достижениях современной нарратологии, производят исследование особенностей повествования в романе Маргарет Этвуд «Пенелопида». Прежде всего авторов статьи интересуют особенности построения и функционирования различных коммуникативных уровней текста, что позволяет выявить авторские намерения при создании произведения.

Наталья Поваляева осуществляет в своей статье сравнительный анализ творчества британской писательницы Дженет Уинтерсон и российской певицы и музыканта Светланы Сургановой, в результате которого выявляются сходства как на концептуальном (общие проблемно-тематические доминанты и способы их трактовки), так и на художественном (стилевая эклектика, создание иллюзии автобиографичности, сочетание чувственности и интеллектуальности) уровнях.

Редакционная коллегия сборника выражает глубокую признательность всем авторам предоставленных для публикации исследований. Приятного чтения!

Наталья Поваляева

I
ПЕРЕЧИТЫВАЯ КЛАССИКУ
RE-READING CLASSICS



**ОБРАЗ ДЖИН МУИР В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ
Л.М. ОЛКОТТ «ЗА МАСКОЙ»**

ТАТЬЯНА ВОРОБЬЕВА

In the article the author points out that the image of the heroine of Louisa May Alcott' «Behind a Mask: or a Woman's Power» acts as a hidden instrument of criticism of Victorian social stereotypes, which is typical for women's Gothic prose of XIX century.

Многие зарубежные критики до сих пор не считают Луизу Мэй Олкотт одной из крупнейших писательниц Америки, так как книги, написанные для детей, всерьез не воспринимаются критиками. Однако, необходимо отметить, что литературное творчество американской писательницы составляют не только рассказы для детей, но и многочисленные готические новеллы и триллеры, известные в викторианскую эпоху как сенсационно-«кровавые» рассказы («potboilers» или «blood-and-thunder

tales»), которые публиковались под псевдонимом А.Н. Барнард (A.N. Barnard).

В традициях американской готической новеллы работали такие известные американские писатели, как Э. По, В. Ирвинг, Н. Готорн, Г. Мелвилл и др. Луиза Мэй Олкотт является одной из тех писательниц, в творчестве которых жанр готической новеллы занимает значительное место.

Луиза Мэй Олкотт (Louisa May Alcott, 1832-1888) родилась в 1832 году в Джермантауне, Пенсильвания, в семье учителя-философа, трансценденталиста Амоса Бронсона Олкотта (Amos Bronson Alcott) и Абигэль Мэй (Abigail "Abba" May). Отпечаток воспитания в духе викторианской эпохи и трансцендентальных идей отчасти предопределил сюжет многих произведений Л. Олкотт.

Когда Луизе было два года, ее семья переехала в Бостон, штат Массачусетс, где ее отец хотел сделать карьеру учителя, основав экспериментальную школу (Temple School). Впечатления детских лет стали основой газетного очерка под названием «Трансцендентные дикие пасторали» (*Transcendental Wild Oats*), позднее опубликованного в сборнике «Серебряные кувшины» (*Silver Pitchers*, 1876).

В 1851 году в журнале Петерсона была опубликована первая поэма Луизы Олкотт «Солнечный свет» (*Sunlight*, 1851) под псевдонимом Флоры Фэйерфилд (Flora Fairfield). В 1852 году в бостонской газете «Олив Бранч» (*Olive Branch*) появился первый рассказ «Художники-соперники: сказка о Риме» (*The Rival Painters: A Tale of Rome*, 1852). Эта сентиментальная история рассказывает о двух художниках – Гуидо и Каунте Фердинанде, которые боролись за любовь прекрасной и благородной Мадэлины.

Три года спустя в 1855 году вышла первая книга Луизы Олкотт – сборник сказок «Басни о цветах» (*Flower Fables*, 1855), посвященный дочери Ральфа Вальдо Эмерсона Элен. С 1860 года рассказы и поэмы Л. Олкотт начали появляться в журнале «Атлантик Мансли» (*Atlantic Monthly / The Atlantic*). В 1863 году в сборнике «Госпитальные очерки» (*Hospital Sketches*, 1863) Л. Олкотт опубликовала свои письма, написанные в военном госпитале во время Гражданской войны между Севером и Югом.

В 1867 году вышла первая новелла Л. Олкотт «Настроения» (*Moods*, 1864). В том же году американская писательница стала редактором детского журнала «Веселый музей» (*Merry Museum*).

В 1868 году по просьбе издателя Томаса Найла Л. Олкотт написала и опубликовала первую часть новеллы «Маленькие женщины» (*Little Women*, 1868), которая впоследствии принесла молодой писательнице огромный успех. Прототипом главных героинь стала сама писательница, ее мать и сестры.

В 1869 году вышла вторая часть новеллы под названием «Хорошие жены» (*Good Wives*), которая разошлась с бóльшим успехом, чем предыдущая. История о четырех сестрах – Мэг, Джо, Бетти и Эмми – сделала Луизу Олкотт знаменитой американской писательницей.

В 1870 году, после публикации очередной новеллы «Старомодная девушка» (*Old Fashioned Girl*), Луиза и ее младшая сестра Мэй уехали в Европу. Во время пребывания в Европе Луиза опубликовала несколько книг, которые очень быстро нашли отклик у читателей: «Очерки о Конкорде» (*Concord Sketches*, 1869), «Маленькие мужчины» (*Little Men*, 1871), «Произведение: история опыта» (*Work: A Story of Experience*, 1873), «Мусорная корзина тети Джо» (*Aunt Jo's Scrap Bag*, 1871-1879), «Восемь кузенов» (*Eight Cousins*, 1874), «Роза в цвету» (*Rose in Bloom*, 1876), «Изучение искусства за границей» (*Art Studying Abroad*, 1879).

После смерти младшей сестры в 1879 году Луиза Олкотт уехала в Бостон. Там в 1886 году она написала «Мальчики Джо» (*Jo's Boys*, 1886). Два года спустя, через два дня после смерти отца, в возрасте 56 лет в Бостоне Луиза Олкотт умерла.

Зарубежное литературоведение выделяет два направления в литературном творчестве Л. Олкотт. Согласно одному из направлений принято считать Л. Олкотт детской писательницей. Это объясняется тем, что едва ли можно найти ее короткие рассказы, исключая большие произведения, в антологиях американских писателей. Другое направление, согласно которому Л. Олкотт рассматривается как автор готических рассказов, появилось после публикации в 1875 году сборника готических рассказов и новелл «За маской» (*Behind a Mask*, 1875).

В сборник «За маской» входят такие произведения Л. Олкотт, как «Страсть и наказание Паулины» (*Pauline's Passion and Punishment*, 1863), «За маской, или женская власть» (*Behind a Mask: or a Woman's Power*, 1866), «Призрак аббата, или искушение Мориса Трехорна» (*The Abbot's Ghost or Treherne's Temptation*, 1867), «Таинственный ключ, и Что он открыл» (*The Mysterious Key and What It Opened*, 1867). В 1876 году вышел следующий сборник новелл «Заговоры и интриги» (*Plots and Counterplots*, 1876) который состоит из «В.В., или Заговоры и интриги» (*V.V., or Plots and Counterplots*, 1865), «Мраморная женщина, или Таинственная модель» (*A Marble Woman, or the Mysterious Model*, 1865), «Скелет в чулане» (*The Skeleton in the Closet*, 1867), «Опасная игра» (*Perilous Play*, 1869). Многие новеллы Л. Олкотт публиковались анонимно в газете и журналах Фрэнка Лэсли (*Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, *Frank Leslie's Lady's Magazine*, and *Frank Leslie's Chimney Corner*). В 1877 году анонимно был опубликован «Современный Мефистофель» (*A Modern Mephistopheles*, 1877). Фаустовская история молодой женщины и дьявольского гения была переиздана только в 1987 году, после смерти автора, вместе с романом «Шепот в темноте» (*A Whisper in the Dark*, 1889). Неопубликованная готическая новелла «Длинная фатальная любовная погоня» (*A Long Fatal Love Chase*, 1866) была издана только в 1995 году.

Согласно жанровому канону, готические рассказы требуют злодея мужского пола. Однако в новеллах, написанных писательницами, обычно главной героиней является молодая девушка, как и в ранних классических английских романах. В новелле «За маской: или Женская власть» (*Behind a Mask: or a Woman's Power*, 1866) – это юная гувернантка, которой удается околдовать каждого мужчину семейства Ковентри, внося хаос и разрушая семью.

Почти все героини Л. Олкотт, которые обычно скрываются под маской красоты, невинности, молодости или под маской уважаемых, замужних дам, являются превосходными актрисами. Они никогда не играют роль ожидаемых жертв. Наоборот, они самоуверенны и используют все силы, чтобы достичь успеха, несмотря на неравенство. Другими словами главные героини

готических новелл Л. Олкотт не такие, какие они должны быть на самом деле.

Главная героиня Джин Муир в новелле «За маской» манипулирует ситуацией для достижения собственных целей, и в конце новеллы не получает никакого адекватного наказания. Джин Муир потеряла свое самое значительное преимущество – свою молодость. Поэтому она вынуждена гримироваться, вести себя соответственно возрасту девятнадцатилетней девушки. Также она должна быть уверена, что никто из окружающих не подозревает об этом. Несмотря на обстоятельства, Джин отказывается играть роль жертвы. Вместо этого она контролирует все свои действия, умело прячет «за маской» свое положение (бедность и возраст).

Уже в первой главе «Jean Muir» предстает настоящая Джин Муир. Если бы семья Ковентри (the Coventrys) знала настоящее лицо Джин, она никогда непустила бы ее в свой дом: «Still sitting on the floor she unbound and removed the long abundant braids from her head, wiped the pink from her face, took out several pearly teeth, and slipping off her dress appeared herself indeed, a haggard, worn and moody woman of thirty at least» [2, p. 141]

Когда Джин Муир впервые появляется в доме Ковентри, у читателя складывается впечатление, что она интересная и загадочная девушка в своем черном, «nunlike» платье: «All felt a touch of pity at the sight of the pale-faced girl in her plain black dress, with no ornament but a little silver cross at her throat, small, thin and colorless she was, with yellow hair gray eyes, and sharply cut irregular, but very expressive features» [2, p. 138]. Все действия, движения и слова Джин направлены на то, чтобы понравиться семье Ковентри и убедить ее, что девушка, не имеющая денег и положения в обществе, знает свое место и готова вести скромный, целомудренный образ жизни: «All looked at her, and she cast on the household group a keen glance that impressed them curiously; then her eyes fell, and bowing slightly she walked in» [2, p. 137]. Викторианская претенциозность не позволяет Ковентри проверять рекомендации молодой гувернантки и ее квалификацию. Они довольствуются лишь парой вопросов и музыкальной игрой на пианино. Все члены семьи верят Джин. Она убеждает всех, что не является тем

человеком, который заводит отношения с мужчинами только ради получения материальной выгоды или использует свое обаяние для вымогания денег.

Зарубежные исследователи творчества Л. Олкотт Сандра Гилберт (Sandra Gilbert) и Сьюзан Губар (Susan Gubar) отмечают, что идея двойничества и сумасшествия часто появляется в произведениях таких писательниц, как Э. Дикинсон, Э. Бронте и Дж. Элиот. Однако они не относят Л. Олкотт к этой группе писательниц, несмотря на то, что многие ее произведения имеют сходство по содержанию и по литературному стилю с их произведениями. Сандра Гилберт и Сьюзан Губар в своей работе *The Madwoman in the Attic* утверждают, что почти все женщины-писательницы и их героини двуличны. С одной стороны, они подавляют свои желания и являются олицетворением невинности, подобно многим женщинам XIX века. С другой стороны, любая женщина должна выполнять свое предназначение: « < ... >, this "madwoman" is the woman author who must repress her own urge to write, and who does so frequently at the expense of her own mental and physical health» [4]. В своем исследовании С. Гилберт и С. Губар, рассматривая готические новеллы Л. Олкотт, принимая во внимание образ Джин Муир в новелле «За маской», говорят о том, что для любой женщины исключительная пронизательность, лживость и двуличность становятся стратегией выживания во враждебном мире, где главную роль играют мужчины: «For women writers like ... Alcott ... the exceptional insight, with resultant duplicity, of a veiled lady becomes a strategy for survival in a hostile, male-dominated world» [4]. Они называют американскую писательницу «леди под вуалью» (veiled lady), героини которой были искусными актрисами.

Во всех новеллах Л. Олкотт можно найти автобиографические моменты. Почти каждая героиня Л. Олкотт – это отражение самой писательницы в тот или иной период ее жизни. Героине «За маской», так же как и Л. Олкотт, приходится работать гувернанткой.

Джин хорошо осведомлена о том, какой должна быть гувернантка, и какой хотят ее видеть в каждом доме: «to be homely, severe, unfeminine type of woman». В то время

предполагалось, что гувернантки должны происходить из хороших семей (good family) и иметь достаточное образование, чтобы обучать детей французскому языку, музыке, искусству и т.д. Однако, чтобы роль была сыграна удачно, Джин еще в самом начале падает в обморок после исполнения «sweet <...> sad» шотландской мелодии, тем самым окружая себя не только заботой, но и мистической аурой. Джин заставляет всех в доме поверить тому, что она полностью принимает их условия и согласна играть свою роль. Поэтому каждый из членов семьи чувствует себя уютно и безопасно в ее обществе. Ковентри также думают, что Джин, выполняя свои обязанности, не подозревает о своей привлекательности. Л. Олкотт показывает, что в мире, где женщины безвластны, все женщины должны пользоваться своей красотой, извлекать из нее пользу, независимо от того, какую роль они играют – юной девушки, супруги или матери.

Необходимо отметить, что главные героини новелл Л. Олкотт используют любую ситуацию для своей собственной выгоды. Почти все героини Л. Олкотт – это актрисы. Посредством поступков своих героинь писательница показывает, что им известна разница между тем, что общество ожидает от женщины, и тем, за что оно их вознаграждает. Именно по этой причине эти различия заставляют женщин быть актрисами («made all women actresses»). Героини Л. Олкотт добиваются успеха в том случае, если они обладают способностью контролировать их собственную жизнь.

Подметив слабости и предрассудки семьи Ковентри, Джин извлекает из них пользу настолько, насколько может. «Молодая» гувернантка очаровывает почти всех членов семьи Ковентри. На следующий же день своего пребывания Джин знакомится с сэром Джоном Ковентри и его домом (Hall). Восхищаясь домом (the most beautiful spot I ever saw), делая комплименты (I've heard so many beautiful and noble things about you), Джин обвораживает Джона Ковентри искренностью и обходительностью. Она постоянно льстит сэру Джону, притворяясь по-девически глупой и смущенной. Джин обращается к тщеславию Джона Ковентри, заставляя его поверить, что старый человек все еще может играть роль «Prince Charming».

Джин также сбивает с толку Эдварда своим остроумием и женской симпатией. Приручив лошадь Эдварда, она приручает и самого хозяина: «First tame the horse, and then the master» [2, p. 144]. Потом Джин очаровывает Беллу своей способностью собирать цветы.

Внимание молодого Джеральда Джин привлекает, игнорируя его полностью. Джеральд – испорченный молодой человек, поэтому полностью безразличное отношение юной гувернантки к молодому «master» интригует его.

Семья Ковентри является прекрасным зрителем для Джин. Они твердо верят в невинность и искренность молодой девушки в момент откровения с ними. Однако они и не предполагают, что все действия гувернантки предназначены для того, чтобы привлечь их внимание. Вот, например, небольшая сцена в главе «Passion and Pique», в которой Сэр Джон считает, что Джин не подозревает о его присутствии. Джин «threw her arms across the table, laid her head down upon them, and broke into a passion of tears» [2 p. 149]. Это сцена заставляет сэра Джона «puzzle his brains with conjectures about his nieces' interesting young governess, quite unconscious that she intended he should do so» [2, p. 149]. Он считает, что застаёт Джин именно в тот момент, когда девушка думает, что ее никто не видит. Однако, на самом деле, это всего лишь «игра на людях».

Семья Ковентри хочет видеть в Джин бедную, не имеющую друзей сироту, потому что в этом случае они могут быть для нее щедрой и доброй семьей, которая принимает бедную девушку к себе для ее же собственного блага. Они также считают, что знают все ее секреты, и они не скрывают свои секреты до тех пор, пока не обнаружат, что Джин контролирует всю их жизнь. Даже в самом конце новеллы, когда Ковентри открывается настоящая игра их молодой гувернантки, семья с трудом верит в настоящую Джин. Еще в самом начале Джин говорит: «The last scene shall be better», как бы предвосхищая конец ее «спектакля» [2, p. 139].

В произведениях, созданных писательницами, главные героини не являются отрицательными характерами. В отличие от многих авторов, которые изображают безнравственную героиню, которая лжет, жульничает и притворяется, Л. Олкотт рисует Джин с симпатией и заставляет читателя полюбить ее

главную героиню. Л. Олкотт не осуждает своих героинь за их поступки, которые общество считает аморальными. Наоборот, иногда складывается впечатление, что американская писательница восхищается их способностью руководить собственной судьбой.

Стерн, Фэтэрли, Кейзер и Мэри Элиот отмечают, что большое влияние на Л. Олкотт оказала Ш. Бронте. Л. Олкотт заимствовала у Ш. Бронте сюжеты, а также тематическое строение ее произведений [3]. Кристина Дойл в своей книге о Ш. Бронте и Л. Олкотт рассматривает сходства и различия произведений английской и американской писательниц. К. Дойл пишет, что Л. Олкотт модифицировала сюжетные линии и характеры новелл Бронте. К. Дойл обращает внимание на то, что Джин Муир является отражением Джен Эйр в том, что молодой девушке удалось заполучить доверие семьи и завоевать сердце пятидесяти летнего мужчины Сэра Джона Ковентри и стать Леди Ковентри.

Образ Джин Муир является типичным для готических новелл второй половины XIX века, написанных женщинами. В характере главной героини новеллы «За маской» собраны все качества, которыми должна была обладать любая девушка или женщина по мнению Л. Олкотт. Принципы и моральные устои викторианского общества заставляют любую женщину быть актрисой и играть ту или иную роль, прятаться «за маской», чтобы добиться успеха.

ИСТОЧНИКИ:

1. Acting like women: the Gothic Stories and Economic Realities. Режим доступа: www.womenwriters.net/domesticgoddess/thesis3.htm.
2. Alcott, L.M. Behind a Mask: or, a Woman's Power / L.M. Alcott // American Gothic. An Anthology 1787-1916. Edited by Charles L. Crow. – Blackwell Publishers. 1999
3. Behind a Mask of Beauty: Alcott's Beast in Disguise. Режим доступа: www.highbeam.com/doc/191-117324959.html.
4. Introduction: A Feminist Critical Study of Alcott. Режим доступа: www.womenwriters.net/domesticgoddess/thesis1.htm.
5. Louisa May Alcott. Режим доступа: www.online-literature.com/alcott/.

РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ ЭМИЛИ БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»

МАРИНА ИОСКЕВИЧ

The aim of the article is to analyze the religious context of Emily Brontë's "Wuthering Heights", which was caused by biographical, social, cultural and literary factors. The main achievement of Emily Brontë is that the characters of "Wuthering Heights" discuss religious problems and do not find any final solution. The author arrives to conclusion that Emily Brontë admits the undoubted merits of Christianity but does not consider them to be indisputable.

Роман «Грозовой перевал», созданный Эмили Бронте в сер. XIX века, по сей день привлекает внимание литературоведов. Справедливым будет утверждение, что ни одно произведение в истории мировой литературы не подвергалось столь противоречивому анализу. Один из спорных вопросов – его религиозная проблематика. Традиционно религиозная проблематика романа рассматривается в структуралистском ключе, вследствие чего произведению придается религиозно-мистический смысл.

В частности, М. Коллард все события романа возводит к библейским образам и сценам: «Три главные символические сцены страдания передаются Кэтрин, Изабеллой и Кэтрин-младшей, и весь шедевр Эмили Бронте представляет собой мозаику символических сцен мук и отчаяния». Автор считает, что цифра 3 в романе так же символична, как и в Библии. Три скрытых значения книги: «Жизнь, Смерть и Дух Святой, трое в едином» [цит. по: 9, с. 102]. Ф. Гудридж сопоставляет «Грозовой перевал» и Евангелие, представляя роман как некий символ [см.: 9, с. 103]. Ж. Батай утверждает, что сюжет романа – это трагическое нарушение закона разума и сообщества, «основанного христианством на союзе первичного религиозного запрета, сакрального и разумного» [2]: Кэтрин и Хитклиф заменили друг другу Бога, «они ожидают воссоединения в любви после смерти, как и христиане после оставления своей физической оболочки жаждут воссоединиться с Богом» [2]. Р. Отто называет роман «демоническим» и признает в нем наличие «не-рациональной тайны» (non-rational mystery), которую расценивает выше всех религий [11]. Для Д. Траверси

движущей силой романа Бронте является жажда религиозного опыта, который не является христианским. Он полагает, что Эмили Бронте вместе со своей героиней Кэтрин Эрншо стремится к высшей реальности, нескончаемой, постоянной, вечной, которая сможет сделать человека совершенным и неделимым, а также заменит чувство пустоты в этом мире на чувство полноты бытия [11].

На наш взгляд, религиозно-мистическое и символическое истолкование романа не должно исключать анализа собственно религиозной проблематики произведения Эмили Бронте. Цель данной статьи – проанализировать религиозные вопросы, помещенные автором в центр дискуссии, которую ведут все персонажи романа. Обращение Эмили Бронте к религиозной проблематике не было случайным, оно было обусловлено совокупностью социокультурных, биографических и литературных факторов. Главной причиной, побудившей писательницу задуматься над религиозными проблемами, явилось разногласие между официальной англиканской церковью и неофициальными сектами, которые распространились в Англии в XVIII – I пол. XIX века вследствие того, что официальная церковь утратила свою популярность. Поводом для этого послужила, во-первых, дистанция между англиканскими священниками и их паствой, во-вторых, использование викариями на богослужениях утонченного, академического языка, который казался менее образованным прихожанам совершенно чужим, и в-третьих, иное отношение неофициальной церкви к богослужению и его стилю. К неофициальной церкви принадлежала одна треть населения, преимущественно средний класс [12]. Наибольшей популярностью пользовался методизм, основанный братьями Уэсли, который в конце XVIII века решительно порвал с англиканством [4]. Методизм ставил перед человеком цель: жить согласно Евангелию, посвящать свое время молитве и добрым делам, изучать в подлиннике Священное Писание, строго придерживаясь определенного метода, соблюдать дисциплину и порядок. Наряду с методизмом возникли и другие секты: баптисты (признавали только сознательное крещение [не признавали крещения младенцев]), верили в доктрину о спасении всех уверовавших в Христа), квакеры (подчеркивали

необходимость пребывания в постоянном трепете перед Богом; их богослужение сочетало проповедь и внутреннюю беседу с Богом), пресвитериане (их вероучение основывалось на представлении о неискоренимой греховности человека и о спасении как никем не заслуженной и предопределенной Божьей благодати), пуритане (боролись за очищение англиканской церкви от элементов католического богослужения) [10]. В сектах основное внимание уделялось индивидуальному изучению Библии, приближению к личному примирению с Богом. Проповедники, назначаемые из мирян, были гораздо ближе к своей пастве, чем англиканские священники. Среднее сословие лучше, чем правящая элита, понимала нужды бедняков, поэтому секты широко занимались благотворительной деятельностью. Во время сектантских богослужений, в отличие от англиканских, классовым различиям не придавалось значения. Отрицая важность англиканской доктрины и подчеркивая необходимость добрых поступков, секты были в состоянии закрыть существовавший пробел между религиозной и научно-философской мыслью. Неофициальная религия не препятствовала альтернативному мышлению, а дополняла его и гармонировала с ним [12].

В середине XVIII века Хоурт (городок, где Эмили Бронте провела всю свою жизнь) прославился как образец евангелического возрождения. После отделения методизма от англиканской церкви в Хоурте наблюдались раздоры между официальными церквями и молельнями, продолжавшиеся в течение всего срока пребывания там мистера Бронте, отца Эмили [8, с. 373]. Эти разногласия не могли не отразиться на семье писательницы: ее отец, Патрик Бронте, был ирландцем, англиканским священником. В семье матери, Марии Брэнзуэлл, исповедовался методизм, хотя после замужества она вернулась в лоно англиканской церкви. После смерти матери воспитание детей легло на отца, которому помогала мисс Брэнзуэлл, одна из сестер миссис Бронте. Мисс Брэнзуэлл была методисткой и воспитывала детей соответственно: «возлагала на них обязанности и давала им первые уроки словно бы без какого-либо прямого подчинения их своей воле» [8, с. 372].

Закономерно, что вопросы религии оказались предметом осмысления и обсуждения для сестер Бронте. Известно,

например, что сестра Эмили Шарлотта испытывала религиозные сомнения. В письме от 10 мая 1836 года она говорит, что Библия не доставляет ей никакого наслаждения. Позднее, в 1842 году, она пишет: «Я считаю нелепыми методизм, квакерство и те крайности, в которые впадает и «Высокая» и «Низкая» епископальная церковь, но католицизм побивает их всех» [цит. по: 3, с. 347]. Возможно, ее мнение разделяла и Эмили, которая была очень близка духовно со своей сестрой. Мэри Тэйлор, подруга Шарлотты, вспоминает: «Я рассказывала однажды, как меня кто-то спросил, какой религии я придерживаюсь. Мой ответ был, что я верю в прямую связь между Богом и мной. Эмили, которая лежала на коврике у камина, обняв своего любимого пса Стража, воскликнула: 'Вот это правильно!'"» [цит. по: 5, с. 10].

Социокультурный и биографический факторы дополнялись фактором литературным: традиция романтизма, литературного течения, которое традиционно датируется в Англии с 1798 по 1832 год, также способствовала обращению Эмили Бронте к религиозной проблематике. Романтизм стремится к изображению духовного мира человека, особое внимание уделяя демоническому, темному началу. Главного персонажа «Грозного перевала» Хитклифа зачастую сравнивают с байроническими героями (в частности, с героем поэмы Д.Г. Байрона «Манфред»). Эмили Бронте, подобно С.Т. Колриджу и Д.Г. Байрону, сквозь призму религиозных проблем пытается рассмотреть диалектику добра и зла как внутренне взаимосвязанных начал жизни.

Названные факторы обусловили проблематизацию религиозных истин в сознании писательницы, что и отразилось в ее романе. Основная проблема, по поводу которой ведут полемику персонажи романа, – следовать ветхозаветной либо новозаветной морали, мстить за причиненные обиды или прощать. Интерес Эмили Бронте к противоречиям Ветхого и Нового Завета обусловлен, на наш взгляд, широким общественным резонансом, который был вызван появившимися в нач. XIX века новыми подходами к изучению Библии: некоторые епископы попытались интерпретировать Библию, взяв на вооружение исторический метод. Опубликованные ими работы ставили под сомнение авторитет Библии, что вызвало

протест церкви [12]. Также причиной, по-видимому, послужила борьба официальной церкви, которая в представлении писательницы отождествлялась с моралью Ветхого Завета, с неофициальными сектами, которые стремились к возрождению и очищению человека, согласно заповедям Нового Завета.

Полномочия ветхозаветного Бога-карателя в романе присваивают себе Хитклиф и Хиндли, находя «наслаждение в горе своих врагов» [1, с. 299]. Став хозяином в семье, Хиндли мстит Хитклифу за отнятую любовь отца. У Хитклифа горечь от унижений и оскорблений не смягчается христианскими поучениями Нелли. Он мечтает о том, как отомстит Хиндли : «Надеюсь, он не умрет раньше, чем я ему отплачу» [1, с. 70]. Разбогатевав, Хитклиф возвращается на Грозовой перевал и мстит своему старому врагу, выкупая его земли и завладевая его имуществом. Теперь в роли униженного выступает Хиндли, который полагает, что «предательство и насилие – справедливая плата за предательство и насилие» [1, с. 186]. Он называет жену Хитклифа Изабеллу «такой же мягкотелой, как ее брат» [1, с. 186], очевидно подразумевая под этой мягкотелостью христианское смирение. Хитклиф также презирает христианскую добродетель: «Он [Эдгар Лinton. – М.И.] с божьей помощью и дальше будет кроток и терпелив. Мне с каждым днем все больше не терпится отправить его в ад!» [1, с. 122]. Хитклиф мстит Эдгару, обольщая его сестру Изабеллу. С самого первого появления Хитклифа на Мызе Скворцов Нелли Дин подозревает неладное: «Он, я вижу, переменился во всех отношениях – истинный христианин! Протягивает руку дружбы всем своим врагам!» [1, с. 109]. Опасения Нелли не были напрасными. Увидев в окно, как друг семьи пытается обнять молодую девушку, Нелли восклицает: «Иуда! Предатель!», тем самым подчеркивая его лживость и коварство.

Для достижения цели Хитклифу подходят все средства – еще один принцип ветхозаветной морали. Когда он заявляет Кэтрин-младшей, что они с ее отцом «рассорились не христиански жестоко» [1, с. 226], это не раскаяние, а очередной акт лицемерия. Хитклиф беспощаден к своим врагам, он не умеет и не хочет прощать: «Во мне нет жалости. Чем больше

червь извивается, тем сильнее мне хочется его раздавить» [1, с. 162].

По заповедям Нового Завета, проповедующего любовь, прощение и непротивление злу, стремится жить Эдгар Линтон. Как истинный христианин, Эдгар готов простить Хитклифу все былые ссоры и обиды. Он разрешает принимать его в доме, видя, что это доставляет радость Кэтрин. Во время болезни жены он с любовью ухаживает за ней, исполненный чувства долга и человеколюбия. После ее смерти, несмотря на жгучую ненависть к Хитклифу, Эдгар отказывается от мести, стараясь только исключить контакты двух семей. По словам Нелли Дин, «Линтон положился на Бога и Бог послал ему утешение» [1, с. 194]. Очевидно противопоставление Линтона и Хиндли, которые одинаково утрачивают своих любимых. Линтон, подобно многострадальному Иову, в своих испытаниях не ропщет на Бога, и Бог не оставляет его. Хиндли же уподобляется Ионе, который возроптал на милосердие божье и просил себе смерти у Бога.

Сестра Эдгара Изабелла, выйдя замуж за Хитклифа и будучи глубоко несчастной, тем не менее отказывается быть причастной к смерти своего мучителя. Она заявляет: «Предательство и насилие – это копье, заостренное с обеих концов: того кто пускает их в дело, они ранят больней чем его противника» [1, с. 186]. Ненавидя Хитклифа, Изабелла не может причинить ему зло. Его дурное отношение к ней не убило ее христианские чувства. Изабелла смутно понимает, что все еще может простить Хитклифа и полюбить вновь.

Кэтрин-младшая также стремится прощать и любить. Она говорит Хитклифу: «Я рада, что я добрее, что я могу простить – знаю, что он [Линтон Хитклиф. – М.И.] любит меня и по этой причине я люблю его» [1, с. 299].

Своего рода евангельской фигурой в романе является Нелли Дин. Она исполнена христианского милосердия и чувства долга. Во всем полагаясь на Бога, Нелли и остальных героев романа пытается направить на стезю добродетели. Образ Нелли – это воплощение новозаветной морали.

Напротив, образцом ханжества и фарисейства, по поводу которых негодует Новый Завет, является в романе слуга Джозеф. Ненавидя Хитклифа и считая его исчадием ада, он тем

не менее действует со своим хозяином заодно, спешит исполнить его приказания; при его молчаливом попустительстве деградирует Гэртон. Характерен эпизод, когда «святоша» Джозеф спускает на безоружного Локвуда собак, которые набрасываются на гостя и едва не калечат его. В лице Джозефа Эмили Бронте осуждает лицемерие и ханжество официальной религии.

Вопрос о ветхозаветной и новозаветной морали тесно связан с проблемой добра и зла. В христианской традиции зло не есть некая изначальная сущность, совечная и равная Богу, она есть отпадение от добра, противление добру [6, с. 56]. Особенность романа в том, что добро и зло осмыслены не как абсолютно тождественные контрастные величины, а как категории взаимосвязанные и подверженные синтезу. То, что поначалу в романе расценивается как добро, оказывается злом, и наоборот.

Мистер Эрншо, возвращаясь из Ливерпуля, подбирает голодного и одинокого ребенка и приносит его в дом. Этот добрый христианский поступок оборачивается злом: вначале он порождает раздоры в семье, вызывает ревность Хиндли, а в конечном итоге Хитклиф лишает внука своего благодетеля права на унаследование собственности. Поступки Нелли Дин, на первый взгляд полные христианского милосердия, приводят к печальным результатам. Это она косвенно способствует смерти Кэтрин-старшей и Эдгара, затем – недостойному браку Кэти и Линтона. Добрый христианский поступок матери Эдгара, которая вызвалась ухаживать за Кэтрин, свел в могилу и ее саму, и ее мужа. Согласие Кэтрин Эрншо на брак с Эдгаром Линтоном – это символ библейской «свободы выбора», ведь согласно учению церкви, каждое разумное живое существо наделено от Бога свободной волей, то есть правом выбора между добром и злом [см.: 6, с. 56]. «Добро» в лице Эдгара обернулось для Кэтрин злом, так как, выйдя замуж, Кэтрин предала самое себя. Но и зло оборачивается в романе добром: забрав Кэти после смерти отца на Грозовой перевал, Хитклиф тем самым подтолкнул ее к сближению с Гэртоном. Гэртон, претерпев от Хитклифа обиды и унижения, не только не испытывает к нему ненависти, но горячо любит его и считает своим отцом.

Зло в романе неразрывно связано с именем Хитклифа, которого сами герои романа называют «дьяволом», «демоном», «бесом». Это подводит нас к рассмотрению проблемы «человеческое-демоническое».

Согласно христианскому учению, зло – это активное разрушительное начало, оно ипостасируется, то есть становится реальностью в лице дьяволов и демонов [см.: 4, с. 56]. Подобно «лукавому», Хитклиф использует ложь как главное орудие своей мести: он обольщает Изабеллу, деньгами и выпивкой поощряет Хиндли к нечестивой жизни, обманом привлекает Кэтрин-младшую на Перевал и вынуждает ее выйти замуж за своего сына. Хитклиф не признает власти Бога, он изгоняет из своего прихода vicария, здание церкви приходит в упадок. В гневе Кэтрин заявляет ему: «Я больше не буду сватать тебе никаких невест: это все равно что дарить черту погибшую душу» [1, с. 123]. Хитклиф предстает в романе дьяволом во плоти: «он только наполовину человек, даже меньше – остальное в нем от дьявола» [1, с. 191]. Но, возможно, сам Хитклиф является орудием в руках Бога? Ведь Бог абсолютно непричастен злу, но зло находится под его контролем. Было ли появление Хитклифа в семье случайным или преднамеренным? Мистер Эрншо утверждал, что Хитклиф – это Божий дар, «хоть он так черен, точно родился от дьявола» [1, с. 46]. Хоть и дьявол, но тем не менее – Божий дар? Писательница подчеркивает, что Хитклиф попадает на Грозовой перевал согласно божьему промыслу, ведь у Бога нет ничего случайного.

Но действительно ли Хитклиф – дьявол? Считать его дьяволом в человеческом обличии означало бы упрощать и выхолащивать его образ. «Дьяволом» Хитклифа называют остальные герои романа, люди заурядные, которые не в состоянии понять его исключительности. Хитклиф – личность сильная и незаурядная, это персонаж, обладающий чертами «байронического героя»: его происхождение окутано тайной, он одинок и пытается избавиться от одиночества, соединившись со своей возлюбленной.

В Кэтрин, жене Эдгара и возлюбленной Хитклифа, также есть некое демоническое начало. В детстве она не слушала поучений vicария, ни во что не ставила богословские книги, превращая их в свои дневники. Она дерзка, горда, подчас

жестока. Церковь и Бог для Кэтрин не одно и то же. Относясь с презрением к официальной религии, Кэтрин тем не менее верит в Бога. После возвращения Хитклифа она говорит Нелли: «Сегодняшний вечер примирил меня с Богом и людьми! В своем озлоблении я мятежно восставала на провидение – теперь я могу вытерпеть что угодно! Пусть самый последний человек ударит меня по щеке, – я не только подставляю другую, а еще попрошу прощения, что вывела его из себя!» [1, с. 110]. Эта фраза свидетельствует о том, что в сердце Кэтрин живы христианские заповеди. Трагедия Кэтрин – в двойственности ее натуры: она любит и Эдгара, общение с которым дает ей возможность сохранять душевное спокойствие, и Хитклифа, который настолько близок девушке, что она заявляет: «Я и есть Хитклиф!». Внутренний конфликт приводит к душевной болезни, а затем к гибели главной героини.

Кэтрин и Хитклиф – прирожденные бунтари, они бросили вызов всему, и даже Богу. Единственное божество Хитклифа – это Кэтрин. Своей любовью Хитклиф нарушает основную христианскую заповедь: «не будет у тебя других богов, кроме Господа Бога твоего». Может показаться, что именно из-за этого происходят их несчастья. Почему же так обаятельна их любовь и так обаятелен сам Хитклиф, хотя на его счету такие чудовищные поступки? Ответить на этот вопрос пытался критик-марксист А. Кеттл: «Мы, разумеется, не восхищаемся им [Хитклифом. – М.И.] и не оправдываем его, но в глубине души принимаем его сторону, продолжая каким-то образом отождествлять себя с ним, настраиваясь вместе с ним против других персонажей» [7, с. 172]. Критик объяснял читательскую симпатию к Хитклифу тем, что «хотя он и бесчеловечен, мы понимаем, почему он бесчеловечен. Мы, разумеется, не одобряем его поступков, но мы видим, какими глубокими и сложными причинами они вызваны» [7, с. 173].

На наш взгляд, главные герои вызывают не столько симпатию (их поведение зачастую безнравственно и беспринципно), сколько сочувствие. Этот эффект обусловлен особым мастерством Эмили Бронте. Хитклиф, обращаясь к Богу, «беспреданно смешивал его имя с черным именем своего родителя» [1, с. 172]. Эта фраза кажется нам символичной. В романе «смешано» все: Хитклиф могуществен в своих

владениях, как Бог, коварен, как дьявол и несчастен как человек. И мы сочувствуем Хитклифу не только потому, что понимаем, какими причинами вызваны его поступки. Писательница дает понять, что хотя возмездие Хитклифа и заслуженное, но оно предreshено изначально, согласно библейскому изречению: «мне отмщение и аз воздам».

Бог может использовать зло для достижения добра или для избавления людей от еще большего зла [см.: 4, с. 56]. В романе в конечном итоге все так и происходит – дьявольские намерения Хитклифа приводят к добру, к любви Кэти и Гэртона. Это обескураживает Хитклифа. «Не жалкое ли это завершение, скажи? – Спрашивает он Нелли. – Не глупейший ли исход моих отчаянных стараний?» [1, с. 334]. Хитклиф считает, что может и дальше мстить детям своих врагов, «но что пользы в том?» [1, с. 334]. Он признается, что «утратил способность наслаждаться разрушением» [1, с. 334]. Эту способность Хитклиф утрачивает, потому что вопреки его ожиданиям зло, которое он творил, исчерпало себя. Г. Ионкис считает, что «Хитклиф решает умереть свободным и потому отказывается от дальнейшего мщения детям своих врагов» [5, с. 16]. На наш взгляд, все дело в том, что Хитклифу попросту больше нечего разрушать. Он исполнил функцию, возложенную на него Богом: «Нелли, близится страшная перемена, на мне уже лежит ее тень» [1, с. 334]. Перемена заключается в том, что злу, заключенному в образе Хитклифа, придется уступить место Богу. Этот поворот происходит, когда Кэтрин, поборов свою гордыню, один из самых тяжких христианских грехов, просит у Гэртона прощения за свои обиды и издевательства. Акт прощения, как один из самых сильных евангельских моментов, является переломным в романе.

Нередко викторианский роман заканчивается свадьбой героев. Не избежал этого и «Грозовой перевал». Предстоящая свадьба Гэртона и Кэти, которые «вдвоем готовы пойти против сатаны со всем его воинством» [1, с. 348], на первый взгляд кажется абсолютным торжеством христианской морали, победой сил добра над злом. Но писательница не приемлет такого элементарного разрешения романа. Подтверждением тому служат призраки Кэтрин и Хитклифа, «разгуливающие» после

смерти. Они – символ неразрешенных проблем, незавершенной дискуссии между героями романа.

Основная заслуга Эмили Бронте в том, что она проблематизирует основные религиозные постулаты, помещая их в центр дискуссии, которую ведут все персонажи и которая не получает однозначного авторского разрешения. Признавая несомненные достоинства христианской религии, писательница тем не менее не считает все ее истины бесспорными.

ИСТОЧНИКИ:

1. Бронте, Э. Грозовой перевал / Э. Бронте. – М.: Правда, 1988.
2. Батай, Ж. Эмили Бронте / Ж.Батай // Литература и Зло; пер. Н. Бунтман. Режим доступа: http://www.highbook.narod.ru/philos/bataile/bataile_evil.htm.
3. Гражданская, З.Т. Сестры Бронте / З.Т. Гражданская // История английской литературы. Выпуск 2. Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history_of_English_literature2_2.txt.
4. Дорога к храму | RIN.RU. Режим доступа: http://religion.rin.ru/cgi?bin/religion/show.p1?id=34&id_m=112.
5. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте, Э. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения; пер. И. Гуровой – М., 1990. – С. 5-18.
6. Иларион (Алфеев), иеромонах. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. – М.: Изд-во Братства Святителя Тихона, 1996.
7. Кеттл, А. Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа; пер. В. Воронина. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160-179.
8. Спарк, М. Эмили Бронте – жизнь и творчество / М. Спарк // Бронте, Э. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения; пер. И. Гуровой. – М., 1990. – С. 363-428.
9. Хардак, Д.Б. Единство художественного метода как предпосылка цельности литературного произведения / Д.Б. Хардак // Известия Воронежского гос. пед. ин-та. – 1976. – № 180. – С. 98-113.
10. Эврика! Научный и образовательный портал Латвии. Режим доступа: <http://evrika.tsi.lv/index.php?name=texts&file=show&f=255>.
11. Emily Bronte. Religion, Metaphysics, and Mysticism in Wuthering Heights. 2004. Режим доступа: http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/mystic.html.
12. Jimmy Yi. The Religious Climate of Victorian England. Режим доступа: <http://www.gober.net/victorian/reports/religion.html>.

СИНТЕЗ ЭПОСА И ДРАМЫ В РОМАНЕ ЭНН БРОНТЕ «НЕЗНАКОМКА ИЗ УАЙЛДФЕЛЛ-ХОЛЛА»

ЕЛЕНА ПОВЗУН

The author of the article examines the combination of elements of epic and dramatic narration in Ann Bronte's novel "The Tenant of Wildfell Hall", paying general attention to portrait characteristics, landscape descriptions, direct speech (both dialogue and monologue), etc. and their role in the text.

Творчество Энн Бронте (Anne Bronte, 1820-1849) в российской критике практически не исследовано. О ней упоминают лишь как о младшей сестре Шарлотты и Эмили, которые прославились своими романами «Джен Эйр» (*Jane Eyre*, 1847) и «Грозовой перевал» (*Wuthering Heights*, 1847). Особо стоит отметить статью Н.П. Михальской «Третья сестра Бронте» [6], полностью посвященную Э. Бронте. В англо-американской критике написано ряд объемных монографий по жизни и творчеству писательницы, например, работы Э. Читхэма [2], У. Джерин [3], П.Дж. Скотта [4] и др.

Сюжет романа Э. Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» (*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848) строится вокруг судьбы двух главных героев (Гилберта Маркхема и Хелен Хантингдон), и повествование ведется от лица этих действующих лиц. Однако формы повествования различны – Гилберт рассказывает о своей жизни в форме письма другу, история Хелен подается в форме ее дневника и писем к брату Фредерику Лоренсу, которые Гилберт включает в состав своего письма. В повествовании Гилберта, несмотря на большое значение драматических элементов (прямая речь, поведение, поступки персонажей), доминируют эпические приемы художественной выразительности (портрет, пейзаж), тогда как в дневнике Хелен ведущую роль играет драматическое начало.

Знакомство с героем в романе Э. Бронте начинается с описания его внешности, которая отражает некоторые душевные качества героя. В таком ракурсе дается портрет Хелен, который писательница вырисовывает очень тщательно: «a tall, lady-like figure, clad in black... Her hair was raven black, and disposed in long glossy ringlets, a style of coiffure rather unusual in

those days, but always graceful and becoming; her complexion was clear and pale; her eyes... were concealed by their drooping lids and long black lashes, but the brows above were expressive and well defined, the forehead was lofty and intellectual, the nose, a perfect aquiline, and the features in general, unexceptionable – only there was a slight hollowness about the cheeks and eyes, and the lips, though finely formed, were a little too thin, a little too firmly compressed, and had something about them that betokened, I thought, no very soft or amiable temper...» [1, I, p. 8].

Доминирующее значение в портрете персонажа у Э. Бронте принадлежит глазам, именно в них писательница пытается уловить проявление внутреннего мира героя, раскрыв, таким образом, некоторые присущие ему черты характера. Большие, ясные, темно-серые глаза Хелен, полные чувства («fine eyes...but they were full of soul, large, clear, and nearly black – not brown, but very dark grey» [1, VII, p. 48]), свидетельствуют о ее глубокой и чуткой душе; непоэтичные и бездушные глаза Джейн Уилсон («eyes clear hazel, quick and penetrating, but entirely destitute of poetry or feeling» [1, I, p. 11]) говорят о ее черствости. Робость Фредерика Лоренса также проявляется в его глазах: «the shy, hazel eyes of Mr. Lawrence, whence the sensitive soul looked so distrustfully forth, as ever ready to retire within, from the offences of a too rude, too uncongenial world» [1, IX, p. 62].

Необходимо также отметить, что Э. Бронте интересует и просто внешность действующих лиц, иногда она описывает внешний облик героя без каких-либо проникновений в его характер. Так подается портретная характеристика Розы, сестры Гилберта, лорда Лоуборо и его жены Аннабеллы, сына и мужа Хелен и некоторых других, главным образом, второстепенных персонажей.

Писательница использует прием семейного ансамблевого портрета, т.е. дает описание всех членов семьи сразу (семьи Миллуордов, Уилсонов).

Портреты Э. Бронте очень детализированы, читатель получает представление не только о внешности героя (цвете глаз, волос, особенностях телосложения, очертаниях лица), его возрасте, но и о его походке, голосе, одежде, манерах,

привычках, вкусах, поведении, принципах и т.д. Таким образом, например, описывается священник Миллуорд.

Портретная характеристика в романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» служит средством передачи внутреннего эмоционально-психологического состояния героя. Гнев, испытываемый Хелен по поводу того, что Гилберт поверил сплетням про нее, выражается во всей ее внешности: «her hands clasped tightly together, breathing short, and flashing fires of indignation from her eyes» [1, XV, p. 99]. О том, что лорд Лоуборо узнает об измене жены, и об испытываемых им чувствах боли, горечи, гнева и обиды также говорит его внешность: «His face was ghastly pale; his eyes were fixed upon the ground; his teeth clenched; his forehead glistened with the dews of agony» [1, XXXVIII, p. 266].

Таким образом, Э. Бронте, ничего не говоря о переживаниях героев по поводу определенных событий или слов, дает ясное представление о том, что творится в их душе с помощью портретных характеристик, поэтому портреты, созданные Э. Бронте, можно назвать психологическими.

В романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» большую роль играет мимика. По мимическим выражениям герои могут судить не только о чувствах, но и о мыслях друг друга. Например, взгляд Харгрейва, когда он садится играть в шахматы с Хелен, говорит ей, что он подразумевает под этой игрой нечто большее и вкладывает определенный смысл в ее поражение: «He fixed his eyes upon me with a glance I did not like – keen, crafty, bold, and almost impudent; already half triumphant in his anticipated success» [1, XXXIII, p. 233]. Следовательно, мимика в романе Э. Бронте является невербальным средством общения между действующими лицами. Внимание к мимике делает портретные характеристики Э. Бронте драматургическими, так как важным становится видеть выражение лица героев, поскольку оно является информативным в плане не только выражения чувств, но и тайных мыслей.

Присущая Э. Бронте сила зрительного восприятия проявилась в описании ландшафтов, в красочности пейзажных зарисовок. Писательница часто упоминает о том времени года и суток, в которое происходит то или иное событие, о погоде,

создающей определенную атмосферу воспроизводимой сцены. В романе Э. Бронте природа иногда выступает в качестве самостоятельного объекта изображения, поэтому некоторые пейзажные зарисовки имеют эстетическое значение в контексте романа. К таковым относятся описания ландшафтов, парка, сада, моря.

Однако пейзаж у Э. Бронте несет также смысловую нагрузку. Природа и человек воспринимаются писательницей в тесном единстве, поэтому состояние природы в романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» идентично эмоционально-душевному состоянию героев: если они радуются, природа радуется вместе с ними: светит солнце, птицы поют песни; если герои печалются, то стоит темная и пасмурная погода, небо «хмурится», льют дожди.

Состояние природы выступает также предвестником событий в романе Э. Бронте. Примером может служить описание ясного солнечного утра накануне встречи Хелен и Гилберта, когда Гилберт, признавшись Хелен в любви, получает дневник, в котором содержится вся ее история, развеявшая подозрения и мучения Гилберта.

В пейзажных зарисовках Э. Бронте проявляется одухотворенность природы и сила религиозного чувства. Для писательницы характерен пантеизм в восприятии природы, что находит свое отражение в романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла». Движение времени в романе Э. Бронте фиксируется не только датами в дневнике Хелен, но и чередованием картин весеннего утра и летнего заката, осенних заморозков и ранних сумерек короткого зимнего дня.

Роман Э. Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» пронизывает драматическая стихия. Драматические приемы в романе писательницы выполняют ряд важных функций.

Прямая речь (диалог и монолог) в произведении Э. Бронте является одним из средств раскрытия образа. В особенности это касается повествования от лица Хелен, где авторские характеристики (т.е. характеристики действующих лиц, даваемые повествователем, Хелен) практически отсутствуют, и герои раскрывают себя непосредственно в том, что и как они говорят. У Э. Бронте через речь героев выявляется круг их

интересов, мировоззрение, образ мышления, воспитание и культура.

Образ матери Гилберта как типичной представительницы женщин викторианской эпохи, посвятивших себя мужу и считающих, что в этом и заключается предназначение женщины, раскрывается всего в нескольких репликах, сказанных ею Гилберту о том, какая у него должна быть жена: «You'll do your business, and she, if she's worthy of you, will do hers; but it's your business to please yourself, and hers to please you» [1, VI, p. 42].

Рассказ Артура Хантингдона о лорде Лоуборо, его пристрастии к азартным играм и спиртным напиткам, к чему он же его и побуждал, а также обо всей компании своих друзей и их «оргиях» служит характеристикой самому герою, так как раскрывает круг его интересов, образ жизни, его нравственность. Каждая речь Артура показывает всю низость его натуры со всех возможных ракурсов, и за счет этого создается образ отталкивающего персонажа. Реплики, в которых выявляются худшие черты Артура Хантингдона, многочисленны, среди них – угроза силой жене, если бы она не была беременна; его слова о том, что флирт с Аннабеллой, – это пустяк; предложение своей жены в качестве компенсации лорду Лоуборо за измену с его женой и т.д.

Э. Бронте использует речевую характеристику героя. В речах Хантингдона и его друзей часто встречаются ругательства («Go to the deuce!», «Devil take the horse!», «You'd better tell that d—d old sneak of a nurse to keep out of my way for a day or two...», «This is Grimsby's scrawl – only three lines, the sulky dog!»); они могут употребить неприличное сравнение в присутствии дам. В данном случае речь работает на создание образа грубого, распущенного, опустившегося человека.

Характер, внутренний мир героя в романе Энн Бронте раскрывается не только в монологах, но и посредством диалога. Эгоизм и себялюбие Артура обнаруживаются в его диалоге с Хелен по поводу ее «уж слишком сильной набожности и благочестия», из которого становится очевидно, что Артуру не дано понять духовность и возвышенность Хелен, ему не нравится, что она не полностью посвящает себя ему, он не хочет делить ее любовь даже с любовью к Богу; он желает быть

единственным божеством для жены. В этом же диалоге раскрывается образ Хелен как глубоко верующей с высокими нравственными принципами и прочными моральными опорами женщины.

Такие черты характера Хелен, как жертвенность, самоотверженность, решительность, вера в лучшие нравственные качества, присущие человеческой природе, проявляются в ее разговоре с тетей, когда она, признавая, что Артур – не ангел и подвержен порокам, считает, что в этом виноваты его друзья, она же хочет помочь ему и спасти его душу. Ради этого Хелен готова пожертвовать собственным счастьем и даже жизнью.

В диалогах в романе Э. Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» содержатся характеристики героев, даваемые им другими действующими лицами. Данный прием создания и раскрытия образа чрезвычайно важен в повествовании от лица Хелен, поскольку, во-первых, повествователь (Хелен) не дает описательных характеристик героев, во-вторых, высказываемые Хелен и другими героями мнения об одном и том же персонаже различны.

Хелен в своих суждениях об Артуре, будучи в него влюблена, пристрастна и говорит о нем только положительно, тетя Хелен и Милисент придерживаются по поводу Артура другой точки зрения. Хелен считает, что Артуру присуще природное благородство натуры, он «*of a sanguine temperament, and a gay thoughtless temper*» [1, XVII, p. 118], и, вопреки мнению ее тети, он не повеса. В менее привлекательном виде предстает Артур со слов Милисент: «*there's something so bold – and reckless – about him – so, I don't know how – but I always feel a wish to get out of his way, when I see him approach... And then his look. People say he's handsome, and of course he is, but I don't like that kind of beauty... I think there's nothing noble or lofty in his appearance... But don't you think Mr. Huntingdon's face is too red?*» [1, XXI, p. 143]. Нелестно отзываются о Хантингдоне и его друзья: Хэттерсли называет его «нераскаянным грешником» [5, XXXII, p. 300] («*as great a reprobate*» [1, XXXII, p. 227]); Харгрейв – «чувственным, пошлым распутником» [5, XXXVII, p. 345] («*sensual, earthly-mined profligate*» [1, XXXVII, p. 262]). Все эти негативные отзывы об Артуре Хелен опровергает, и в их

справедливости ей предстоит убедиться только после нескольких лет совместной с ним жизни.

Герои в беседах друг с другом высказываются по ряду важных вопросов: о воспитании детей, о преодолении пороков и вступлении в жизнь (Гилберт и Хелен); о религии, вере, Боге и спасении души (Хелен и Артур); о браке и любви (Хелен и Эстер, Хелен и ее тетя). Таким образом, диалог в романе служит для раскрытия мировоззрения героев, их жизненных принципов и руководящих начал. Подобный обмен мыслями делает многие из диалогов в «Незнакомке из Уайлдфелл-Холла» очень содержательными, они придают роману глубину, объемность и создают интеллектуальную насыщенность.

В диалогах героев романа находят свое выражение мысли самой писательницы. Это относится к диалогам, где речь идет о Боге, спасении души, жизни, которая ждет человека после смерти и т.п., в которых устами Хелен высказывается точка зрения Э. Бронте, так как Энн была наиболее религиозной из всех членов семьи и единственная приняла методизм со всеми присущими этому протестантскому направлению установлениями.

В романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» диалог используется также для того, чтобы рассказать об имевших место событиях, что способствует драматизации эпического повествования. Роза сообщает своей семье о том, что в Уайлдфелл-Холле поселилась молодая вдова миссис Грэхем; от Элизы Гилберт получает сведения, что Хелен вернулась к мужу, она же сообщает Гилберту, что Фредерик Лоренс поехал на свадьбу Хелен и мистера Харгрейва.

Многие из диалогов в романе Э. Бронте имеют специфические окраски, за счет чего создается эмоциональная и (или) интеллектуальная атмосфера романа. Разновидности диалогов в романе весьма многочисленны: поучение и наставление (тетя дает наставления Хелен быть очень внимательной и осторожной в таком вопросе, как вступление в брак); дружеский совет (совет Хелен Эстер не вступать в брак ни без любви, ни ради одной только любви; Гилберт советует Лоренсу не делать предложения Джейн Уилсон и др.); увещевания, которые выслушивает Хелен от тети, уговаривающей ее принять предложение Скукхема; искреннее

страстное признание (диалоги между Хелен и Гилбертом); споры, в частности, о воспитании, пороках, вере, вопросах нравственности и т.п., которые довольно морализаторски окрашены; объяснение (объяснение Хелен с Артуром после того, как она узнает о его измене; Гилберт в конце романа дает Хелен объяснение, что заставляет его избегать более близких с ней отношений); искушения (беседы Харгрейва с Хелен, в которых он признается ей в любви и пытается добиться ее взаимности); уверенный отпор, который Хелен дает сначала уговорам тети, потом брачному предложению Скукхема и, наконец, многочисленным искушениям Харгрейва; печальное предчувствие (диалоги Хелен с Артуром во время болезни, которая заканчивается его смертью).

Прямая речь в романе Э. Бронте служит также для выражения чувств и внутренних переживаний героев. Э. Бронте не боится облекать чувства в слова. Например, признания в любви Артура, Гилберта и даже самой Хелен, несмотря на всю ее сдержанность. Причем то, как героями (Артуром и Гилбертом) делается признание в любви, а также предшествующее ему или последующее предложение о браке позволяют судить, насколько искренна эта любовь и какова ее природа. Мастерски выстроенные диалоговые сцены между Хелен и Гилбертом являются самыми эмоционально насыщенными в романе, в них все выражает чувства героев – слова, взгляд, улыбка, движения.

Э. Бронте использует диалоги для того, чтобы показать, как складываются отношения между героями и какая атмосфера царит в доме и семье. Примером может служить письмо Хелен брату, в котором не описывается положение Хелен после возвращения домой, состояние Артура, его отношение к ней и то, что должна испытывать она в данной ситуации, но все это косвенно выражается с помощью воспроизведения в письме диалогов, имевших место между Хелен и Артуром.

На раскрытие образов в романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» работают также поведение и поступки героев. Бескомпромиссность, решительность характера Хелен проявляются в сцене, когда она отвергает все уговоры тети по поводу брака со Скукхемом, а также в том, как она решительно и резко дает ему отказ, несмотря на его доводы в пользу этого

брака. Побег Хелен с сыном из дома не свидетельствует о ее нетерпимости и не воспринимается как вызов, необдуманый жест, так как она терпит до последнего и ради себя самой никогда бы не решилась на побег. В данном случае Хелен руководит материнский долг, который для нее превышает супружеского долга. Кроме того, чтобы не быть никому обузой и не причинять неудобства из-за своего поступка, она сама зарабатывает себе на жизнь, рисуя и продавая картины. Такие особенности внутреннего мира Хелен, как высокая нравственность и благородство души, жертвенность и самоотречение, руководство долгом проявляются в возвращении Хелен домой, чтобы ухаживать за больным мужем, которого все бросили.

Образы Аннабеллы, Гилберта, Артура Хантингдона Энн Бронте также раскрывает через их поведение и поступки.

Таким образом, можно сделать вывод, что в романе «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» с помощью эпических и драматических приемов Э. Бронте мастерски создает и раскрывает образы; наполняет роман поэтичностью с помощью прекрасных пейзажных зарисовок и интеллектуальностью за счет содержательных диалогов; рассказывает историю нравственного падения человека, гибели и распада семейных отношений, а также создает один из сильнейших женских образов в английской литературе.

ИСТОЧНИКИ:

1. Bronte, E. The Tenant of Wildfell Hall / E. Bronte // The Tenant of Wildfell Hall. Agnes Grey. – London: Everyman's Library, 1963. – P. 3 – 389.
2. Chitham, E. A Life of Anne Brontë / E. Chitham. – Oxford: Blackwell, 1987.
3. Gerin, W. Anne Bronte / W. Gerin. – London: Thomas Nelson, 1959.
4. Scott, P.J.M. Anne Bronte: a new critical assessment / P.J.M. Scott. – London: Vision & Barnes & Noble, 1983.
5. Бронте, Э. Незнакомка из Уайлдфелл-Холла / Э. Бронте; перевод с английского И. Гуровой. – М.: Издательство Фолио, 2003.
6. Михальская, Н. Третья сестра Бронте / Н. Михальская // Бронте, Э. Агнес Грей; Незнакомка из Уайлдфелл-Холла; Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 5 – 16.

II
В ПОИСКАХ ГЕРОИНИ
SEEKING HEROINE



**TO BE OR NOT TO BE A HEROINE:
ADELA QUESTED AND *A PASSAGE TO INDIA***

MARIA CÂNDIDA ZAMITH

Passage to more than India!
O secret of the earth and sky!

.....

Sail forth – steer for the deep waters only,
Reckless O soul, exploring, I with thee,
and thou with me,
For we are bound where mariner
has not yet dared to go,
And we will risk the ship, ourselves and all...

Walt Whitman,
Passage to India

A Passage to India, “one of the most ‘aesthetically compact’ books ever written, whose thought, like music’s, cannot be fixed, nor its meaning defined” [2, p. xviii], tells us the story of an English girl, Adela Quested, who voyages to India eventually to get married

to the City Magistrate of Chandrapore, Ronald Heaslop. She is not greatly impressed by the snob English residents, but she likes her fiancé's mother, Mrs. Moore, who shares her wish to know the country and talk to all kinds of its inhabitants, particularly Dr. Aziz, a cultured Moslem doctor, and his friend Cyril Fielding, the Principal of the Government College. At a visit to the Marabar Caves in a very hot day Miss Quested has a delusion and claims she has been assaulted by Dr. Aziz. The occurrence rouses the indignation of the entire colony and bewilders Mrs. Moore and Fielding. Aziz is sent to prison and the natives are verging upon rebellion. A trial will take place. Along the narrative, the reader will come to know better the English and the native characters and to understand the difficulties of cohabitation. The personalities of Mrs. Moore and particularly of Adela Quested appear more attractive and worth while studying.

From the moment of her arrival, Adela "was desirous of seeing the real India" [4, p. 18]: at the "bridge party" ("a party to bridge the gulf between East and West" [4, p. 19]) she wanted to speak to the Indian ladies left unattended to, and asked innocently: "Please tell these ladies that I wish we could speak their language, but we have only just come to their country" [4, p. 32], only to realise that they could speak perfect British English; she didn't like her compatriots' behaviour: "Fancy inviting guests and not treating them properly!" [4, p. 36]; she said to Fielding: "I envy you being with Indians" [4, p. 35] and welcomed his invitation to meet some at his place; she accepted to go in a group including Fielding's Indian friends in an excursion to the Marabar Caves; she did everything she could and thought best to understand India, its ways and its inhabitants, and to achieve integration in the mixed society she was supposed to join. If she failed, because her feelings betrayed her, she was not to blame: the society was too devious and unjust for her to accept.

In this context, can Adela Quested or can she not be considered the heroine of *A Passage to India*? The question has been raised by different scholars, who reached different conclusions: Lionel Trilling, for instance, thinks that "it is Mrs. Moore, indeed, who is the story" [5, p. 131]; Peter Burra believes that the real theme of the book is the friendship of Fielding and Dr. Aziz [2, p. xxi]; whilst other critics seem to find the main hero in Dr. Aziz who is, in Virginia Woolf's opinion, "the most

imaginative character that Mr. Forster has yet created" [6, p. 351]; or, according to the same critic, the hero may even be considered as India itself, and then "the Marabar Caves should appear to us not real caves but, it may be, the soul of India" [6, p. 347].

Indeed, Miss Quested is not a real heroine, as far as the definition goes: she does not fight to change her society or her destiny, she does not take risks to save anybody or carry out any project; as a matter of fact, she does not even have a project to fight for, besides the lukewarm acceptance of an engagement where passion is not present. It is also true that her name is not included in the title of the book, and no explanatory sub-title was considered necessary by the author. Such is not the usual case when heroines are concerned: Anna Karenina, Mme. Bovary, Phèdre or Manon Lescaut, amongst so many others, those are real heroines, whose names were chosen to define the works where their lives, idiosyncrasies and destinies were made patent to the reading public. But Forster was surely well aware that his novel was not exactly about a naive young woman who voyaged east to Asia in the early twentieth century with a view to getting married and settling down in a comfortable position within the privileged middle-class society of her imperial country. His novel had much more to say than that.

However, except for the emblematic and quasi-mythic figure of Mrs. Moore, the novel has no other heroine, inasmuch as Forster (as Trilling points out) "is always shocking us by removing the heroism of his heroes or heroines" [5, p. 17]. One might say that Adela achieves heroine status as a consequence of her courage to speak out when it would be easier and safer to remain silent. It is true. Because, if, in a way, she was merely honest and sincere, by doing so she did not fear the outcome of her action which she knew would quite spoil her expectations for the future. As she herself says: "If one isn't absolutely honest, what is the use of existing?" [4, p. 82]. When she reported a crime that might not have been committed, Adela herself became guilty of the crime of defamation, for which she might have been heavily fined. But her actual crime was, in the end, the crime of society itself, her own society, the society that banned her because she was honest in confessing that she had not found love where she thought it was. The crime of the society can also be perceived in countless stories of women who did

not conform to the man-made rules of feminine behaviour and, in a way or another, rebelled, parted with preposterous obligations or restrictions, broke the chains that tied them to their masters or their masters' conventions, and faced the consequences of their fight for liberty.

There is no end of examples in fiction, as there is no end of examples in real life, of feminine figures having to fight a far too often doomed war against the established masculine-ruled society. Nora, for instance, in Ibsen's *A Doll's House*, had really lived a doll's life, pursuing a childish dream of abnegation and happiness, having no life but her husband's, until the time of trial came: then, all her certainties vanished, all her beliefs proved false, and she was left alone. The only way for her not to destroy what used to be her world was by her own withdrawal: things could remain what they seemed to be if she was not there to witness, now that she knew. This is why she had to leave her children behind, so that they could keep their world, to which she no longer belonged, since it had fallen apart for her. Clairvoyance is a dangerous gift, which the gods offer only to the strongest. Other parallel examples can be found in the moving but "invisible" Caddy of Faulkner's *The Sound and the Fury* or in the strong and tragically beautiful Hester of Hawthorne's *The Scarlet Letter*, or also in the successful and vindictive Claire of Dürrenmatt's *The Visit*.

If it were possible, we should perhaps question the authors who created such feminine figures. Were they clairvoyant, as Nora became? Were they by any chance uncomfortable with undeserved and unjust privileges bestowed on them? Many real but hidden or unconfessed scruples and doubts can be guessed when one analyses the writers' creations. Hippolyte Taine said something like "When you consider with your eyes the visible man, what do you look for? The man invisible [...] and that is a soul". In Forster's work we also go from the visible to the invisible, from the surface to the depth, from reality, the "reflex of the real", to the "Unus Mundus [...] intermediary [as Cazenave put it] between our own being and the sensorial, material world we live in"¹ [3, p. 20].

When writing *A Passage to India*, Forster's scope was naturally wider than the life of one only protagonist. The conditions of life he

¹ My translation. – M.C.Z.

witnessed in India – human, social, inter-racial – supplied him with the appropriate environment where his well chosen characters would evolve and act according to the respective circumstances. Miss Quested is merely a pawn on the chess-board, until the odds of fate made her acquire a personality and a name – Adela – and have a word to say towards the construction of several people's future.

In *A Passage to India* E.M. Forster's setting remains dated to the prevalent social conditions in pre-World War I India, although the book was only published in 1924, after the author's second visit to the Asian sub-continent. In 1957, the author confesses, in a preface to the book: "The India described in *A Passage to India* no longer exists either politically or socially. Change had begun even at the time the book was published and during the following quarter of a century it accelerated enormously. There was a Second World War (foreseen by Aziz on p. 281); there was the termination of the British Raj; there was the division of the subcontinent into India and Pakistan and the entry of both of them into world affairs; there was the abolition of the Native States; there was the weakening of purdah and of caste; there was the increase of industrialism. [...] Assuredly the novel dates. In writing it, however, my main purpose was not political, was not even sociological" [4, p. ix].

Forster's purpose is well described in Peter Burra's introduction to this new edition of the book, particularly when he stresses that Forster "chose the novel because he had ideas to utter which needed a more distinct articulation than music could make. He is interested passionately in human beings; not only in the idea of them – which is presumably what most novelists mean when they lay claim to that passion – but in their actual living selves. His observation is so close, his power to describe so exact, that although we can see into their secret lives – which, as he says, it is the novelist's unique privilege to discover – his characters are as elusive, as incompletely realized, as our own living friends" [2, p. xix].

Miss Quested is undoubtedly an elusive character throughout the whole action of the narrative, up to the moment of the awakening of her conscience at the trial. Her truth falls like a flash of lightning in the court room and, having turned the scale of values upside down, she soon vanishes from the scene. It might seem an

unimportant performance but, nevertheless, it is enough to justify the writing of the whole story: Adela's decision and attitude change her world and are premonitory of the other numerous and important changes to come. Hers is a difficult position, as Cyril Fielding explains to his friend Aziz after the trial, when the Indians celebrate the victory of one of them and, consequently, of them all over the British: "In the course of a long talk with Miss Qusted I have begun to understand her character. It's not an easy one, she being a prig. But she is perfectly genuine and very brave. When she saw she was wrong she pulled herself up with a jerk and said so. I want you to realize what that means. All her friends around her, the entire British Raj pushing her forward. She stops, sends the whole thing to smithereens. In her place I should have funk'd it. But she stopped, and almost did she become a national heroine. [...] She really mustn't get the worst of both worlds" [4, p. 219].

It was indeed Adela's fate to "get the worst of both worlds". She rose against institutionalised society and patriarchal power, and things would never be quite the same after her "passage to more than India". Nothing is said to us of her family, of her father, and surely she no longer had one whom she must obey, either by constraint or by reverence. The man whom she most seriously challenges plays the part of her master, who does not come up to her expectations because of his conformism to Anglo-Indian laws which she senses are unfair and which she comes to loath. In this connection, it would perhaps be worth while considering that the point of greatest rebellion against patriarchy, the climax of Adela's feminist affirmation does not occur so much when she confesses her mistake and withdraws her charge against Aziz, but when she confesses she has found out that she does not love Heaslop. Her first confession cuts her off from the society to which she has belonged, making her a social pariah; but her second confession cuts her off from institutionalised love, from the security she had voyaged so far to reach, from the only support she could still expect to get in India. Just like after a dream, it is difficult for her to recall the sequence of events and the connection they have with reality. She is afflicted by an echo because she is at a loss to grasp her own reality.

After the incident at the cave Adela transcends time. If, according to Henri Bergson, "le temps est ce qui empêche que tout

soit donné tout d'un coup" [1, p. 102], she steps out of time when she is overwhelmed by the agonising truth. Following Bergson's line of thought, time "retarde, ou plutôt il est retardement. Il doit donc être élaboration" [1, p. 102]. Then, there should be elaboration. But Adela was not given the time to elaborate her truth and had to do it painfully through her own experience, through the sequential recapitulation of the facts imposed on her in court. Truth was – at last – duly elaborated, so reality could be vanquished, the reality of conventional rules: she lost her social status and the possibility of a socially sanctioned love, but she acquired self-esteem and individuality. She – or her creator-writer – fought a more coherent and effective feminist battle than any suffragette movement might have done: for she was set free from the grasp of time, of her own time of male chauvinism and patriarchal absorption. She lived her experience, and she survived. As she affirmed to Cyril Fielding just before she left India: "I am not astray in England. I fit in there – no, don't think I shall do harm in England. When I am forced back there, I shall settle down to some career. I have sufficient money left to start myself, and heaps of friends of my own type. I shall be quite all right" [4, p. 228].

However, if she survived her Indian experience, the India she knew did not survive much longer. When Adela was still struggling with her memories, trying to remember what had really happened, she had said to Heaslop, making him "shiver like impending death": "Ronny, he's innocent; I made an awful mistake [...] perhaps there oughtn't to be any trial. If Dr. Aziz never did it he ought to be let out" [4, p. 175]. And to Mrs. Moore, whose opinion and advice she praised more than anybody else's she confessed: "It would be so appalling if I was wrong. I should take my own life" [4, p. 178]. She even spoke of giving up: "I'm as certain as ever he followed me ... only, wouldn't it be possible to withdraw the case? I dread the idea of giving evidence more and more" [4, p. 178]. But nobody around her wanted to listen to her doubts and fears: instead, they (except Mrs. Moore, who kept discouragingly silent) constantly urged her to prepare for the trial because, as her fiancé reminded her: "the case has to come before a magistrate now; it really must, the machinery has started" [4, p. 178-9]. She was a part of that machinery, she could not escape. Adela was at the moment the anti-heroine of the happening, claiming for the head of somebody she had always

thought nice and decent. The tension grew and grew up to the day of the trial, until she recovered full consciousness of the occurrence and “renounced her own people” [4, p. 200] proclaiming unhesitatingly: “I withdraw everything” [4, p. 199].

Surely, any reader of this dialogue at the court room is positively convinced that Adela Quested acquired then, if not before, her status of heroine of the story, one of the most moving, righteous and courageous of Forster’s feminine figures; because she dared speak the truth defying “her own people”, acting against their interests and her own, against all the established conventions and social rules, all precautions and threats. It would be difficult to find one only man who, in a similar situation, would have the same courage. Even Cyril Fielding himself, a great friend of the Indians as he was, confessed that he would “have flunked it”. But Adela did not: she endured the calvary of rejection and abandonment, the hostility of both British and Indians, and that in the most matter-of-fact way, claiming no heroism, expecting no recognition, understanding or help. The reason was that she only needed to be at peace with herself and her principles. This is why she knew she would be “quite all right”. In fact, Adela Quested is a “perfectly genuine and very brave” heroine, because she “risked the ship, herself and all”.

WORKS CITED

1. Bergson, H. *La Pensée et le Mouvant* / H. Bergson. – Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
2. Burra, P. Introduction to *A Passage to India* / P. Burra. – London: J.M. Dent & Sons (Everyman’s Library), 1968.
3. Cazenave, M. *Unidades e Diferenças. Abordagens do Real* / M. Cazenave. – Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
4. Forster, E.M. *A Passage to India* / E.M. Forster. – London: J.M. Dent & Sons (Everyman’s Library), 1968.
5. Trilling, L. *E.M. Forster* / L. Trilling. – London: The Hoggarth Press, 1944.
6. Woolf, V. *The Novels of E.M. Forster* / V. Woolf // Woolf, V. *Collected Essays*, vol. 1. – London: The Hoggarth Press, 1966.

ГРЭЙС МАРКС: ЗЛАЧЫНЦА ЦІ АХВЯРА? ГІСТОРЫЯ СКАНДАЛЬНАГА ЗАБОЙСТВА Ё РАМАНЕ МАРГАРЭТ ЭТВУД «...ЯНА Ж "ГРЭЙС"»

НАТАЛЛЯ МАКЕЙ

The author of the article investigates the way of combining factual (historical) and fictional elements in Margaret Atwood's novel "Alias Grace", considering the latter as an example of metafiction. Natallia Makey points out that having famous criminal story in the basement of the novel, M. Atwood didn't make final decision about guiltiness or innocence of the heroine and left the end of the novel opened as means of stimulation of reader's reflection.

Гісторыя чалавецтва багатая на выпадкі, калі па пэўных прычынах не прадстаўляецца магчымым даць адназначную ацэнку той ці іншай падзеі. Такія гістарычныя «сакрэты» спараджаюць цэлы шэраг іх верагодных інтэрпрэтацый, магчымых версій і здагадак. Усе яны маюць права на існаванне, бо сапраўдны стан рэчаў у падобных сітуацыях хутчэй за ўсё так і застаецца да канца неспазнаным. Адсутнасць пэўнасці і дакладнасці ў гісторыі стварае спрыяльныя ўмовы для суб'ектыўных меркаванняў і асобаснага падыходу ў трактоўцы рэальных падзей, дазваляе разбураць аўтарытэтнасць і аб'ектыўнасць гістарычных крыніц і тлумачэнняў, зрэшты, паўстае каштоўнай глебай для гісторыяграфічнай металітаратуры, якая лучыць факты з выдумкай і робіць межы паміж імі невыразнымі і няпэўнымі. Адным з такіх «сакрэтаў» у гісторыі Канады, які ўжо досыць працяглы час ўзбуджае фантазію не аднаго пакалення гісторыкаў і літаратараў, з'яўляецца лёс скандальна вядомай непаўналетняй забойцы Грэйс Маркс.

23 ліпеня 1843 года Канаду ўзрушыла неверагоднае двойное забойства: у маёнтку недалёка ад Таронта быў знойдзены мёртвым даволі заможны яго ўладальнік – Томас Кінір разам са сваёй цяжарнай палюбоўніцай-эканомкай Нэнсі Мантгомэры. Злачынства атрымала вельмі шырокі рэзананс. Яно асвятлялася не толькі ў канадскіх, але і ў амерыканскіх і брытанскіх газетах. Сенсацыйны характар забойства падмацоўваўся найперш тым, што ў ім абвінавачвалі шаснаццацігадовую дзяўчыну – служанку ў доме Кініра – Грэйс

Маркс, якая затым стала адной з самых сумна вядомых жанчын Краіны кляновага ліста. Яе імя і сёння, больш чым праз паўтара стагоддзі пасля здзяйснення злачынства, прымушае разважаць над пытаннямі «кім яна была – д’яблам у жаночым абліччы, мудрагелістай спакусніцай, ініцыятарам злачынства і сапраўдным кáтам Нэнсі Мантгомэры ці ні ў чым не павіннай ахвярай, якую Макдэрмат пагрозамі прымусіў маўчаць і падпарадкоўвацца» [2, с. 117]? Джэймс Макдэрмат, саўдзельнік (ці арганізатар?) злачынства, таксама служыў пры двары містэра Кініра і разам з Грэйс быў абвінавачаны ў забойстве гаспадара і домаправіцельніцы. Суд над імі адбыўся ў пачатку лістапада 1843 года. Паколькі абодвум абвінавачаным быў вынесены смяротны прысуд, разглядалі толькі забойства Томаса Кініра, а смерць Мантгомэры палічылі празмернай для следства. 21 лістапада на вачах велізарнага натоўпу Макдэрмат быў павешаны. Меркаванні ж наконт вінаватасці або невінаватасці Грэйс Маркс ужо з самага пачатку разгляду справы былі неадназначныя. Дзякуючы намаганням адваката Грэйс, містэра Кенэта Макензі, а таксама шматлікім прашэнням з боку шэрагу паважаных і ўплывовых джэнтльменаў, смяротнае пакаранне для яе было заменена пажыццёвым турэмным зняволеннем: 19 лістапада 1843 года Грэйс Маркс была адаслана ў Правінцыяльны папраўчы дом у горадзе Кінгстане. 7 жніўня 1872, пасля 28 гадоў і 10 месяцаў, праведзеных у турме (а часткова ў лячэбніцы для псіхічнахворых), Грэйс была памілавана, вызвалена з увязнення і адпушчана на волю. Згодна некаторым сведчанням (хаця і не вельмі праўдзівым), яна неўзабаве выйшла замуж і змяніла прозвішча. Пасля гэтага аб ёй нічога не вядома. Так выглядае сапраўдная гісторыя скандальнага забойства ў Канадзе напрыканцы XIX стагоддзя.

Імя Грэйс Маркс не сыходзіла з вуснаў людзей яшчэ доўгі час, аб ёй працягвалі пісаць на працягу ўсяго стагоддзя. І, што яшчэ больш цікава, меркаванні аб яе вінаватасці або невінаватасці зноў былі палярныя. Натуральна, што асоба слаўтай канадскай забойцы прыцягвала ўвагу не толькі журналістаў, гісторыкаў, але і пісьменнікаў. Таму зусім невыпадковым можна лічыць зварот сучаснай канадскай пісьменніцы Маргарэт Элеанор Этвуд (*Atwood, Margaret Eleanor*, нар. 1939) да гісторыі забойства, у якім наўрад ці калі-небудзь

будуць пастаўлены ўсе кропкі над і. Злачынства, якое прывяло да смерці двух людзей, ужо было ў свой час пакладзена ў аснову мастацкіх твораў: «Узорнага забойства» Рональда Хэмблтанна (1978) і тэлевізійнай п'есы «Служанка» (1974, пастаноўка Джорджа Джонсана), напісанай Маргарэт Этвуд для кампаніі «Сі-бі-сі». Першы з названых твораў распавядаў, у асноўным, пра пошукі абвінавачаных; другі – базаваўся выключна на суб'ектыўнай версіі злачынства, прадстаўленай у свой час Сюзанай Мудзі, і таму не мог у поўнай меры лічыцца праўдападобным.

Маргарэт Этвуд прызнаецца, што ўпершыню даведалася аб гісторыі Грэйс Маркс, толькі пазнаёміўшыся з кнігай англійскай пісьменніцы Сюзаны Мудзі «Жыццё на вырубках» (1853), якая «павінна была паказаць больш цывілізаваны бок «Заходняй Канады», як яна да таго часу пачала называцца, і ўтрымлівала цудоўныя апісанні Правінцыяльнай турмы ў Кінгстане і Лячэбніцы для псіхічнахворых у Таронта. Падобныя грамадскія ўстановы наведваліся гэтак жа, як запаркі, і ў кожным з іх Мудзі прасіла паказаць ёй галоўнае – Грэйс Маркс» [3, с. 568]. Этвуд не магла застацца абыякавай да лёсу дзяўчынкі, якой толькі-толькі споўнілася шаснаццаць год, і паспрабавала асвятліць яе жыццёвы шлях і па магчымасці выявіць прычыны асацыяльных паводзін у сваім рамане «...Яна ж "Грэйс"». Раман уяўляе каштоўнасць яшчэ і ў тым плане, што Маргарэт Этвуд упершыню ў сваёй творчасці «надзяляе твор асаблівасцямі гісторыяграфічнага метараману, які з'явіўся ў эпоху постмадэрнізму ў выніку плюралістычнага і дэцэнтралізаванага погляду на гісторыю» [1, с. 14].

Напісанню твора папярэднічала грунтоўнае вывучэнне гістарычных дакументаў. З гэтай мэтай пісьменніца наведвала Музей папраўчых устаноў Канады (Кінгстан, правінцыя Антарыо), публічную бібліятэку ў Рычманд-Хіле (Рычманд-Хіл, правінцыя Антарыо), Архіў правінцыі Антарыо (Таронта), Нацыянальны архіў Канады (Атава), Архіў па гісторыі канадскай псіхіятрыі і псіхіятрычных устаноў (Псіхіятрычны цэнтр на Куін-стрыт, Таронта) і г. д. Акрамя архіўных матэрыялаў Этвуд актыўна карысталася газетамі таго часу: «Стар энд Транскрыпт» (Таронта), «Кронікл энд Газэт» (Кінгстан), «Каледоніян Мэркуры» (Эдынбург, Шатландыя), «Таймс» (Лондан, Англія),

«Брыціш Коланіст» (Таронта), «Экзамінэр» (Таронта), «Таронта Мірар» і «Рочэстар Дэмакрат», а таксама шматлікімі кнігамі («Старажытны жаночы касцюм правінцыі Антарыо», 1966; Осбарн і Суэйсан, «Кінгстан: каранямі ў мінулым», 1988; «Нарысы па гісторыі канадскай медыцыны», 1988 і інш.). Руплівае азнаямленне з гістарычнымі дадзенымі дазволіла Маргарэт Этвуд прапанаваць новы варыянт адлюстравання гістарычных фактаў: разгляд падзей мінулага на аснове архіўных дакументаў.

Натуральна, што, хаця ў аснову рамана пакладзены рэальныя гістарычныя факты, ён усё ж такі застаецца мастацкім творам, а, значыць, не пазбаўлены пэўнай долі вымыслу. Сама пісьменніца шчыра кажа, што «ўпрыгожыла гістарычныя падзеі (як рабілі ў такіх выпадках многія каментатары, якія сцвярджалі, што «пішуць гісторыю»), але не змяніла ніводнага прызнанага факту, хаця пісьмовыя крыніцы настолькі супярэчлівыя, што толькі нешматлікія факты можна назваць канчаткова «прызнанымі». [...] Сумняваючыся, я выбірала найбольш праўдападобны варыянт або прыстасоўвала іх адзін да аднаго, калі праўдападобнымі здаваліся ўсе. Там жа, дзе ў дакументах сустракаліся толькі намёкі ці відавочныя прабелы, я магла свабодна прыдумаць падрабязнасці, якіх не хапала» [3, с. 571-572]. Такім чынам, можна з упэўненасцю сцвярджаць, што «ў рамане «...Яна ж "Грэйс"» грунтоўна і ўмела сплаўлены факт і выдумка пры адначасовым захаванні дваістай прыроды гістарычнай падзеі і свядомым звароце на яе ўвагі чытача» [6, с. 36].

Дык хто ж такая насамрэч Грэйс Маркс? Вынаходлівая і бязлітасная забойца, якая здолела пазбегнуць справядлівага пакарання, ці непаўналетняя ахвяра падману і карыслівых матываў сапраўднага зачыншчыка жудаснага злачынства Джэймса Макдэрмата? Ці была Грэйс вар'яткай або ў момант здзяйснення злачынства ў яе цела перасяліўся дух некага іншага? Ці перажыла яна сапраўднае раскаянне, правёўшы большую частку жыцця ў зняволенні, або з каменным сэрцам пасіўна адбывала пакаранне, не лічачы сябе вінаватай? А ці была яна ўвогуле ў нечым вінаватая? Верагодна, нягледзячы на ўсе магчымыя спробы даць адказы на гэтыя пытанні, сапраўдны стан рэчаў так і застаецца цымяным. Пацверджаннем гэтага

можа службыць і раман Маргарэт Этвуд. Ён не прапануе адназначных і канчатковых адказаў, але дае магчымасць яшчэ і яшчэ раз задумацца над лёсам чалавека і прасачыць жыццёвы шлях дзяўчыны, якая хвалявала розум і пачуцці не аднаго пакалення псіхолагаў, крыміналістаў і простых дылетантаў. Верагодна, гэта невыпадкова, бо, узгадваючы слушную думку Карла Густава Юнга, «аўтар уяўляе сабой у найглыбейшым сэнсе інструмент і па гэтай прычыне падпарадкаваны свайму твору, з гэтай нагоды мы не павінны таксама, у прыватнасці, чакаць ад яго тлумачэння апошняга. Ён ужо выканаў сваю вышэйшую задачу, стварыўшы вобраз. Тлумачэнне вобраза ён павінен даручыць іншым і будучыні» [4, с. 130].

Абапіраючыся на разнастайныя крыніцы, пісьменніца прэзентуе ў рамане дастаткова супярэчлівыя апісанні Грэйс Маркс. Так, згодна словам Сюзаны Мудзі, «гэта жанчына сярэдняга росту з хударлявай зграбнай фігурай. У яе твары адчуваецца бясконцы смутак, за якім вельмі балюча назіраць. Скура светлая і, мабыць, была вельмі свежая да таго, як зблякла ад безнадзейнай журбы. Яе вочы – ярка-сінія, валасы – залаціста-каштанаваыя, а твар быў бы досыць мілавідным, калі б не востры падбародак, які выступае, і заўсёды надае людзям з такім дэфектам выражэнне вераломства і жорсткасці» [5, с. 21]. Сама Грэйс апісвае ў рамане ўяўленні аб ёй такім чынам: «Мае валасы выбіліся з-пад чапца. Рыжыя валасы казачнай людаедкі. Звар'яцелай нелюдзі, як пісалі газеты. Пачвары» [5, с. 36]. Доктар Сайман Джордан, які праводзіў з Грэйс псіхатэрапеўтычныя сеансы, прыйшоў да высновы, што яна «прыгожая, але не легкадумная, дамаседка, але не тупіца, адрозніваецца простымі манерамі, асцярожная і разважлівая. Акрамя таго, яна цудоўная рукадзельніца... » [5, с. 452]. Запісы з дзённіка начальніка кінгстанскай турмы сведчаць, што «яе нахабства не выяўляе уражлівасць натуры, а няўдзячнасць службыць пераканаўчым доказам яе нясцерпнага характару» [5, с. 483]. Адвакат Грэйс, Кенэт Макензі, называе яе «Маўклівай Багародзіцай» [5, с. 433]. Нарэшце, Джэймс Макдэрмат сцвярджае, што «Грэйс Маркс была ... прыгожай дзяўчынай і кемлівай служанкай, але нораў мела маўклівы і пахмурны. Вельмі цяжка было здагадацца, задаволеная яна ці не...» [5, с. 273]. Такія шматлікія ўяўленні аб асобе Грэйс даюць падставы

меркаваць, што яна была або незвычайна своеасаблівым чалавекам, або вельмі добра ўмела падладзіцца пад любую сітуацыю і аказвала нейкае амаль гіпнатычнае ўздзеянне на людзей.

Неадназначнай паўстае і сама назва твора. З англійскай мовы (*Alias Grace*) яна перакладалася як «Тая самая Грэйс» (пераклад І. Янскоў) або «...Яна ж "Грэйс"» (пераклад В. Нугатава). Падобныя варыянты перакладу дапускаюць наяўнасць у гераіні розных імёнаў, а значыць, і розных жыццяў. Адсюль вынікае, што заглавак рамана з'яўляецца ключом да разумення падвоенасці асобы галоўнай гераіні: гістарычна даставерны персанаж і літаратурны пратаганіст апавіты таямнічай загадкавайсцю, якая дапускае ператварэнне гісторыі ў пэўны варыянт мастацкага сюжэту. Сама Грэйс Маркс не ўсё ведае аб унутраным свеце ўласнай асобы, толькі падчас сеансу гіпноза гаворачы (не сваім голасам і не ад свайго імя), што ў момант забойства ў яе перасялілася душа колішняй памерлай сяброўкі Мэры Уітні: «Я загадала Джэймсу гэта зрабіць. Прымусіла яго. Я была там увесь час! [...] Яе амаль не павесілі, але ж гэта несправядліва. Яна ж нічога не ведала! Я толькі на пэўны час пазычыла яе адзенне. [...] Яе зямную абалонку. Яе цалеснае покрыва» [5, с. 468]. Прызнанне, хоць і здабытае такім шляхам, сведчыць, з аднаго боку, аб невінаватасці Грэйс: дзяўчына пакутавала ад падваення асобы і не магла кантраляваць ўласныя ўчынкі, калі яе свядомасцю валадарыла нехта Мэры Уітні. З другога ж боку, гераіня прызналася ў здзяйсненні злачынства ў прысутнасці дастаткова вялікай колькасці сведкаў, што выклікае сумненне ў несправядлівасці яе абвінавачання.

Разгляд судовай справы аб забойстве Кініра – Мантгомеры істотна абцяжарваўся тым фактам, што абодва падсудныя (і Макдэрмат, і Маркс), спрабуючы даказаць сваю невінаватасць, неаднаразова змянялі паказанні і прадставілі следству некалькі версій злачынства. Джэймс Макдэрмат – дзве, а Грэйс Маркс – ажно тры: «...на следстве Грэйс, верагодна, расказала адну гісторыю, на судзе – другую, а пасля таго, як яе смяротны прысуд змякчылі, – увогуле трэцюю» [5, с. 89]. Натуральна, што вынесці справядлівы прысуд, абапіраючыся на супярэчлівыя довады двух людзей, ўяўлялася дастаткова складаным. На

карысць Грэйс грала яе маладосць і дзіўная прыгажосць, нездарма ж яна прымушала біцца часцей сэрцы многіх мужчын: Джэймса Макдэрмата («Грэйс была панурай і ганарыстай, я нялёгка было ўламаць, але каб ёй спадабацца, я пакорна выслухоўваў усе яе скаргі і незадаволенасць» [5, с. 273-274]); Джэймі Уолша («Я хачу быць тваім хлопцам. А праз некалькі гадоў, калі я стану дарослым і назапашу грошай, мы ажэнімся» [5, с. 304]); Саймана Джордана («Канешне, шаленства, ненармальная фантазія – ажаніцца з той, якую абвінавачваюць у забойстве» [5, с. 453]); Кенэта Макензі («Не скажу, што я не адчуў спакусы. Яна была тады яшчэ вельмі маладая і пяшчотная...» [5, с. 439]); царкоўнага служкі Вэрынджэра («Раптам яго асяняе – прэпадобны Вэрынджэр любіць Грэйс Маркс! Адсюль яго абурэнне, яго гарачнасць, яго руплівасць, яго настойлівыя хадайніцтвы і камісіі і самае галоўнае – вера ў яе невінаватасць» [5, с. 90-91]); нават пакойнага Томаса Кініра («Ён казаў мне, што я разумніца і спрытная працаўніца. [...] ён хацеў узяць у мяне вядро і аднесці яго наверх і накрыў маю далонь сваёй» [5, с. 297]). Незвычайная юнацкасць і прываблівасць (або прыроджаная ўласцівасць разбіваць мужчынскія сэрцы?) Грэйс зрабіла сваю справу – яна не падзяліла жудаснага лёсу Джэймса Макдэрмата і засталася ў жывых.

У рамане «...Яна ж "Грэйс"» Маргарэт Этвуд рэалізуе ўласную версію таго, што некалі насамрэч адбылося, роўна як і таго, што магло мець месца ў гісторыі, але так і не здзейснілася. Пісьменніцу цікавіць найперш не тое, хто забіў і па якой прычыне, «у цэнтры яе ўвагі тое, што за рамкамі і афіцыйнага права, якое стаіць на абароне саслоўнага «істэблішмэнта», і псіхіятрыі, якая робіць першыя сціплыя крокі. Пытанне, што такое асоба і чым яна вызначаецца» [2, с. 75]. Асоба Грэйс Маркс тоіць ў сабе шмат загадкавага. Фрагментарны, абрывісты апавед гераіні падчас псіхатэрапеўтычных сеансаў Саймана Джордана не раскрывае ўсіх таямніц, бо сама Грэйс не жадае быць «адкрытай кнігай»: «Але я гэтага не гавару. Проста гляджу на яго з бязглуздым выглядам. Я добра навучылася прыкідвацца дурніцай» [5, с. 43]. Зрэшты, яна і сама не ведае ўсёй праўды: «...я не магла зразумець, дзе я і што са мной; я ўвесь час пытаўся, куды падзелася Грэйс. А калі мне казалі, што я сама і

ёсць Грэйс, я не паверыла ім і заплакала, а потым спрабавала выбегчы з хаты. Я казалася, што Грэйс заблукала і кінулася ў возера, і мне трэба яе знайсці» [5, с. 208]. Гераіня на самой справе заблыталася ў лабірынце ўласнай свядомасці. Нават спробы доктара Джордана дапамагчы ёй высветліць сапраўдны стан рэчаў не дасягаюць пастаўленай мэты. Ён не ў стане разблытаць павуцінне супярэчлівых думак, пачуццяў і перажыванняў Грэйс, часткова таму і пакідае яе, таемна ад'язджаючы з горада. Пакінутая сам-насам з балючымі ўспамінамі, Грэйс адзін за адным дасылае яму лісты, у надзеі зноў пабачыцца і нарэшце атрымаць жаданую душэўную палёжку. Яна дажывае да ўласнага вызвалення, будзе сваю сям'ю, але так і не атрымлівае адказу ні ад доктара Джордана, ні ад сваёй свядомасці.

Вось і атрымліваецца, што «нічога не даказана. Аднак нічога і не абвергнута» [5, с. 451]. Дык хто ж яна, Грэйс Маркс: злачынца ці ахвяра? Цяжка даць адназначны адказ. Прынамсі, не дае яго і раман Маргарэт Этвуд. Пісьменніца «выкарыстоўвае гістарычны матэрыял, каб паказаць нам, што гэты матэрыял можа быць суб'ектыўным і прыдуманым, што ён іграе з чалавечым жаданнем ведаць, як здарылася на самой справе, і ў той жа час падразумявае невыканальнасць такога жадання» [6, с. 35]. Гэтак жа, як і напачатку твора, чытач не знаходзіцца бліжэй да ісціны і ў канцы. Вобраз Грэйс Маркс, па-майстэрску створаны канадскай пісьменніцай, застаецца загадкай побач са сваім не менш таямнічым гістарычным прататыпам. Этвуд пакідае раман адкрытым, хаця і завяршае яго хэпі-эндам. Яна не пралівае святло на рэальныя падзеі, якія мелі месца ў тагачаснай Канадзе. Можа, таму, што дакладна не ведае, як насамрэч адбылося ў гісторыі, а, можа, свядома не жадае гаварыць аб гэтым. Аўтар насычае раман цэлым шэрагам намёкаў і падказак, прапануючы чытачу ўласнымі намаганнямі дайсці да праўды. Аднак хутчэй за ўсё, асоба Грэйс Маркс так і застаецца загадкай, багатай глебай для домysлаў і сенсaцыйных спекуляцый.

КРЫНІЦЫ:

1. Воронцова, М.Ю. Своєрідність романістики Маргарет Етвуд: Автореф. дис... на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2005. – 21с.
2. Этвуд, М. Та самая Грейс (Фрагменты романа) / М. Этвуд; пер. с англ. И. Янской; вступление Н. Пальцева // Иностранная литература. – 1999. – № 4. – С. 74-119.
3. Этвуд, М. Послесловие автора / М. Этвуд // Этвуд, М. Она же «Грейс»; пер. с англ. В. Нугатова. – М.: Изд-во Эксмо. 2005. – С. 567-572.
4. Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество (фрагменты) / К.Г. Юнг; пер. С.С. Аверинцева // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 114-130.
5. Atwood, M. *Alias Grace* / M. Atwood. – London: Vigaro Press, 1997.
6. Holmberg, M. Margaret Atwood's *Alias Grace* as a historiographic metafiction / M. Holmberg // *Essays in Canadian literature and society*; ed. by E. Rein. – Tartu: Tartu Univ. Press, 1999. – P. 34-40.

III
СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В СВЕТЕ ГЕНДЕРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ
И ФЕМИНИСТСКОЙ КРИТИКИ

CONTEMPORARY LITERATURE:
GENDER AND FEMINIST APPROACH



**ARE YOU A BOY OR A GIRL OR...?
– BEYOND THE GENDER BINARY IN
STONE BUTCH BLUES AND *MIDDLESEX***

CARLA ALVES DA SILVA

I believe that the ways in which we are fundamentally the same are far fewer and less interesting than the great multiplicity of ways in which we have invented and reinvented whatever it is we mean when we speak of 'human nature'.

Jamake Highwater

In the past few decades, more and more literature has been representing the stories of characters who challenge the gender binary. This is the case of the American novels *Stone Butch Blues*, by author and transgender activist Leslie Feinberg and *Middlesex*, by 2003 Pulitzer Prize winner Jeffrey Eugenides, both describing the journeys towards identity awareness undertaken by their

protagonists. Usually classified as works of transgender/queer fiction, they pose the question: if sex /gender is natural, why do we spend so long learning to be a man or a woman? I believe the two novels discuss fundamental issues to all of us, for one can hardly deny that we all have been denied things due to the straight-jacket of the gender binary.

In transgender and queer studies, understanding gender oppression and gender privilege is an important step in the direction of making change. As all political struggle for civil rights have acknowledged, change is a matter of justice. In her article "Focalizando a 'outra América', Questões de Identidade e Fobia", professor Eliane Borges Berutti discusses the slogan that appeared after September 11, in an attempt to bring together American people against terrorism: "United We Stand". However, based on the lectures she watched with queer representatives of American society, she questions whether Afro-Americans, homosexuals, non-Christians and gender benders have ever felt part of the "we" in the USA, for safety was certainly a fact they could ever take for granted among their fellow "mainstream" citizens.

The gay, lesbian and transgender movements are currently putting into action what seems to be one the most important fight for civil rights and respect since the outburst of the black and feminist movements, have actually, originated from those. The literature after World War II was infused with voices from the margins of society. The civil rights movements, the protest against the Vietnam War and women's lib both inspired and opened doors to individuals who were raised to be in silence: non-white persons, women, homosexuals, and more recently, the transgenders. As one of the consequences of those changes, people started to look for answers on identity in literature, in search of the voices of the margin. The work of non-canonic writers began to be taken seriously as they had never before. Writers felt new freedom to define themselves, exploring identity in new ways, feeling urged to reveal new perspectives and include issues related to their communities. Departing from their own personal experience, they aimed at challenging patriarchal society's definition of normativity regarding social roles, gender expression and sexual orientation. Authors also started experiencing with different literary forms to

show characters never seen before in the mainstream, in order to reveal how complex and diverse identity can be.

For many marginalized communities, action was a form of telling their stories. On the other hand, some authors felt extremely linked to those groups and wanted to write about the damage caused by the oppression of patriarchy. For them, the writer would have the responsibility to speak for those who cannot, thus becoming a story teller committed to social issues. This is certainly the case of the writer and activist Leslie Feinberg, whose fictional novel *Stone Butch Blues* is filled with the stories of those who oppressed for transgressing the norms of social class, religion, race, gender and sexual orientation. Jess Goldberg, the fictional character, struggled with many issues also faced by the author himself¹.

For Feinberg, identity is not something we can “grab on”, but rather a process, a “coming out”². The new literature of the margins revealed this process by making a collage of personal and collected experiences, mixing memories, biography and history. For this literature, what is fiction and what is factual is not the most important; the lived experiences which will form one’s identity, however, are fundamental. Whether we are gay or straight, transgender or gender normative, we should all see the larger gender paradigm that includes us all.

Medicine and psychology have developed a tradition of dealing with differences by branding them as pathology. In academia, there are those who are not concerned in showing how the gender system makes difference illegitimate and silent, but rather on revealing what transgender people “really” are underneath. Inevitably, the gender binary remains intact. There is an emphasis on realness,

¹ Leslie Feinberg states hir preference for gender-neutral pronouns. In respect to that, I use the subject pronoun “s/he” (in place of “she” or “he”) and the possessive/object pronoun “hir” (in place of “her”, “him” or “his”) to refer to this author. However, I use feminine pronouns to refer to Jess Goldberg and the other masculine women in *Stone Butch Blues* since this is the way they are referred to in the novel. When discussing the intersexual protagonist in *Middlesex*, I use different pronouns as the author did: masculine, when the protagonist is referred to as Cal, and feminine, when referred to as Caliope.

² In the documentary film *American Passages – A literary Survey: In Search for Identity*.

imitation, and the ownership of meaning (mannerisms, clothes) that recenters and restores the "truth" of the gender binary. In his non-fiction book *Transliberation: Beyond Pink or Blue*, Feinberg explains: "I am not at the odds with the fact I was born female-bodied. Nor do I identify as an intermediate sex. I simply do not fit the prevalent Western concepts of what a woman or a man "should" look like." For him, the term "masculine female", s/he defines himself, is still limiting, however, these two words put together are "incendiary". To despise a transgender individual is common. We frequently hear that transgender individuals are caricatures of the sex opposed to what they were born, a mere emulation. Nonetheless, we could ask ourselves how much of this thought implies in a straight jacking the freedom of individual self-expression. For many transpeople, referring to anyone's gender expression as exaggerated is insulting and restricts gender freedom. I can only share this view, and propose that we all rethink our attitudes towards human behavior and self-expression. One way to do that is to hear the voices of transgenders, learning to question the rigid cultural definitions of sex categories, whether in terms of behavior, anatomy or identity. As Feinberg claims, the lives of transgenders are proof that sex and gender are much more complex than a delivery room doctor's glance at genitals can determine. The transgender fight, as a movement of masculine females, feminine males, cross-dressers, transsexual men and women, intersexuals, gender blenders and benders – in short, of any gender/sex variant people – is giving us the opportunity to expand our understanding of how many ways there are to be a human being. Their fight exposes some of the harmful myths about what means to be a woman or a man. How much have those myths compartmentalized and distorted our lives. Our own choices as man or a woman are sharply curtailed by the gender binary, we are all involved its mechanisms. We are subject, in daily life, to a continuous dressage of gender. Our every move is weighed with gendered meaning: vocal inflection, clothes and accessories, hair, overall musculature, body language. We monitor the way we are, especially in public, conscious of being watched. We also do that in private, by policing and regulating our own behavior just as avidly as if they were on display. Therefore, the defense of each individual's right to control their own body, to explore the path of self-expression, enhances our own freedom to

discover more about ourselves and our potentialities. "To discover, on a deeper level, what means to be ourselves", as Leslie Feinberg Feinberg vehemently claims.

Feinberg's novel *Stone Butch Blues* is poignant story involving class, race, religion, politics, and gender. By weaving the story of Jess Goldberg, a working class gender warrior, through the narratives of 1960s and 1970s social movements, Feinberg reminds us that our individual struggles are always part of a larger fabric of resistance. Through Jess Goldberg's transformations towards self-love and identity awareness, the author examines the straight-jacket of the gender binary as well as the norms imposed by mainstream society. Moreover, s/he enhances the massive vitalities of friendship and political community.

Like the author, Jess identified as a butch lesbian before fully coming to terms with hir gender identity, which falls outside the norm. Jess is unable to find a sense of home and self until s/he discovers a community of gender/sexual minorities, the ending of the novel strongly suggesting the will become politically active. In my choice of the term "queer identity" as defiant of the restrictive rules of heteronormativity, I have argued that Jess Goldberg has queered her identity in her journey of awareness. By becoming part of an organized and politicized community, Jess makes her final move from abjection, invisibility and silence towards a brave and challenging social representation. Being queer is about being visible and voiced. It is about questioning society on their bias against the transgender image, as well as struggling for everybody's awareness that prejudice comes from the fear of the unknown, from ignorance.

In several occasions, Feinberg has reported that all hir life s/he has been asked, "Are you a guy or a girl?" For hir, the answer is not so simple and s/he does not wish to simplify himself in order to neatly fit in either gender. Like Feinberg, there are millions of individuals who defy bigender categorizations. S/he clearly states, however, that hir work is not aimed at defining but rather defending diversity [10, p. ix]. Feinberg has been especially vigilant in hir writings about documenting the otherwise ignored contributions to history various oppressed groups have made. Hir works explore not only gender issues, but the crucial relationships between marginalized communities, often drawing parallels among the women's, people of color's and queer's rights movements. For

Feinberg, the key word is coalition. *Stone Butch Blues* is a powerful novel written by a founder of contemporary transgender movement. It is also an important historical text documenting the profound shift in how we all came to think about gender at the end of the last century.

Ten years after the first publishing of Feinberg's novel, Jeffrey Eugenides gives voice to a postmodern hermaphrodite in *Middlesex*, being awarded the Pulitzer Prize of 2003. The author blends mythology, history, philosophy and medicine to present to us the complexity of the protagonist, Cal Stephanides, born Calliope. On one hand, we can appreciate the both rich and beautiful metaphorical image represented by an androgyne. On the other hand, we are also given the opportunity to reflect upon intersexed individuals, whose stories are usually reported to us from the limited and structured settings of clinics and hospitals. Dominated by the power that medicine has acquired since the 19th century, society easily regards those born with atypical genitalia as pathological cases. Once it has been decided what a "normal" vagina and an "acceptable" penis should look like; from that time on, the body not fitting the measures of "normality" was doomed to be "corrected" by science, the earlier the better. The practice is still current in this beginning of the 21st century.

As far as gender expression and biological sex are concerned, what society seems to demand from us is "choose a side and stay there". This demand, nevertheless, was not always so fundamental in Western history. According to Foucault, that can be proved by the status which medicine and law have once granted to hermaphrodites. Actually, it was a long time before the formulation of the postulate that hermaphrodites had to have a single, true sex. For centuries, it was simply accepted that hermaphrodites had two. This is a rather intriguing idea, if we think that some of the current discussions on gender wish to problematize the idea the one "must" always have one sex/gender, preferably matching his/her genitalia. We could even dare to affirm that Western society has gone through a retrocess, which both gender theorists and transgender activists challenge nowadays. As Foucault illustrates: "In the middle Ages, the rules of both the canon and civil law were very clear: the designation "hermaphrodite" was given to those in whom the two sexes were juxtaposed, in proportions that might be variable. In

these cases, it was the role of the father or the godfather [...] to determine at the time of the baptism which sex was going to be retained. If necessary, one was advised to choose the sex that seemed to have the better of the other, being the "most vigorous" or "the warmest". But later, on the threshold of adulthood, when the time came to for them to marry, hermaphrodites were free to decide themselves if they wished to go on being of the sex which had been assigned to them, or if they preferred the other" [12, p. vii-viii].

While reading Foucault's excerpt above, I tried a mental exercise: I reread as "In the beginning of the 21st century, the rules *are* very clear..." and then changed all the verbs to the present sentence. It sounded rather revolutionary in contrast to the current scenario. Although it was imperative that those individuals should keep the sex they declared as adults until the end of their lives in the Middle Ages, thus following the rigid binary norm, individuals were granted free choice. In other words, it was believed that maturity would bring one's awareness of his/her true self, hence, he/she would have the right of deciding. A rather queer concept, when compared to today's reality in which a child born with apparently "abnormal" genitalia becomes an emergency case to doctors, as well as case of desperation to the family.

The disappearance of both free choice and the idea of a mixture of two sexes in a single body originated in the 21st century [12, p. viii], achieving more solid argumentation with the importance obtained by *Scientia Sexualis* in the 19th century. "The investigation on sexual identity was carried out with more intensity in order to establish not only the true sex of hermaphrodites but also to identify, classify and characterize the different types of perversions", explains Foucault [12, p. xi-xii]. Doctors, from that time on, have been given the power to "decipher" one's true sex: "Henceforth, everybody was to have one his or her primary, profound, determined and determining sexual identity; as for the elements of the other sex that might appear, they could only be accidental, superficial, or even quite illusory" [12, p. viii].

For science, one's sex is single, despite being hidden at times. It is the doctors' job to help certain individuals to "correct" any kind of ambiguity, in order to reveal his "true" self, therefore becoming both perfectly and healthily adjusted to society. Again quoting

Foucault, "at the bottom of sex, there is truth [...] our harbors of what is most true in ourselves" [12, p. xi].

Alexina Barbin, the notorious example of a hermaphrodite born in the 19th century, was called Herculine by her family. She wrote her memoirs once her "true" identity was discovered and established by doctors. Alexina, like many intersexed individuals who had their identity decided by the power of medicine, committed suicide. Cal Stephanides, a fictional character, also reports his history, telling us of a different journey. Although Cal decides for heternormativity (by hiding his intersexuality and choosing to live as a man), he is able to escape from the authoritarianism of medicine, thus rescuing his free-choice over his own identity.

Besides death, nothing seems more definitive and certain than our sex, the gender binary being an essential norm to define what is in the core of our identity. When a baby is born, it is immediately stated, "It's a boy!" or "It's a girl", that human being is, then, expected to start his/her life journey towards either one of the genders: masculine or feminine. The gender binary then becomes the first requirement to qualify an individual as legitimate, as a "body that matters" [6]. From that moment on, that individual inherits a social, cultural and moral baggage that he/she is expected to carry along his/her life journey. That baggage contains indications on what to wear, how to move, how to think, what to speak, whom to love. To different physical characteristics are attributed cultural meanings and the sequence sex-gender-sexuality is reaffirmed. Challenging this binary norm, crossing gender borders or choosing non-traditional journeys have often become the ultimate transgressions against what is acceptable in a legitimate human being. Therefore those who dare to cross the borders of normative gender expression have often seemed to deserve correction, abjection, punishment, and destruction. As Riki Wilchins observes: "[...] for transpeople, having issues with gender is the basis for common identity. Transpeople have no choice but to attack gender norms, because their very existence is in itself a challenge to gender norms, no matter how well they might visually conform to them" [17, p. 142].

A number of transgender people have their formative years marked by violence against their bodies and souls in the name of a

normative notion of the human and of what the body of a human must be. Their life is a daily struggle to prove their own humanity, when denied safe access to school, work, and even public bathrooms. Not uncommonly, they are either refused medical treatment or neglected as social pariah. What makes us think of Judith Butler when questioning on whom counts as human, whose lives count as lives: "What makes for a grievable life?" [7, p. 199].

In conservative times like we live in this begging of century, we frequently see the word of religion used to qualify (or not) somebody in the category of whom deserves both respect and grieving. As Jamake Highwater argues, to question the divine law is the ultimate transgression, because it attempts to cross the boundaries laid down by a religious cosmology. It is, so to speak, an argument with God: "Of all forbidden acts, there is none as strongly prohibited as transcending a society's mythology and thereby calling into question its most tenaciously held attitudes about divinity, morality, normality, and the ultimate nature of reality" [16, p. 54]. It is assumed that God does not make mistakes, does not create freaks, unless he intended to punish. That thought makes us often mistake variation for deviation, what seems to assume a sinister connotation when applied to gender, sex and sexual orientation. In "Power, Bodies and Difference", Moira Gatens explains that: "Difference is not concerned with privileging an essentially biological difference between sexes. Rather, it is concerned with the mechanisms by which bodies are recognized as different only in so far as they are constructed as possessing or lacking some privileged quality or qualities. What is crucial in the [...] current context is the thorough interrogation of the means by bodies to become invested by differences which are taken to be fundamental ontological differences. Differences as well as commonality must be respected among those who have historically been excluded from speech/writing and are now struggling for expression. Beauvoir assumed that specificity of the reproductive body must be overcome if sexual equality is to be realized" [14, p. 232-233].

Therefore I believe in the relevance of transgender/queer studies and art to raise fundamental for the reflection upon the relations of asymmetry in our society. Queer represents clearly the difference that does not want to be assimilated or tolerated, being therefore much more transgressive and disturbing. Its main target is

the heteronormativity, but also includes a critique to the police of “normalization” of part the gay and lesbian groups, which still keep heteronormativity as a reference. It is necessary to challenge and contest the knowledge and dominant hierarchies which have built what is now classified as normal. To think queer means to problematize and contest traditional forms of knowledge and identity.

WORKS CITED

1. Barbin, H. *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite* / H. Barbin. – New York: Pantheon Books, 1980.
2. Beauvoir, S. de. *The Second Sex* / S. de Beauvoir. – New York: Vintage Books, 1989.
3. Berutti, E.B. Focalizando ‘a outra América’: Questões de Identidade e Fobia / E.B. Berutti // Monteiro, M.C. & Lima, T.M. de O. (org.). *Dialogando com Culturas: Questões de Memória e Identidade*. – Niterói: Vício de Leitura, 2003.– Pp. 221-234.
4. Bornstein, K. *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us* / K. Bornstein. – New York: Vintage Books, 1995.
5. Butler, J. *Gender Trouble* / J. Butler. – New York: Routledge, 1990.
6. Butler, J. *Bodies that Matter* / J. Butler // *Feminist Theory and the Body*; ed. by Price, J. & Shilrick, M. – New York: Routledge, 1999. – Pp. 235-245.
7. Butler, J. *Global Violence, Sexual Politics* / J. Butler // *Queer Ideas: The David R. Kessler Lectures in Lesbian and Gay Studies. From the Center of Lesbian and Gay Studies, CUNY*. – New York: The Feminist Press at the City University of New York, 2003. – Pp. 198-214.
8. Eugenides, J. *Middlesex* / J. Eugenides. – New York: Picador, 2003.
9. Feinberg, L. *Stone Butch Blues: a Novel* / L. Feinberg. – New York: Firebrand Books, 1993.
10. Feinberg, L. *Transgender Warriors* / L. Feinberg. – Boston: Beacon Press, 1996.
11. Feinberg, L. *Transliberation: Beyond Pink or Blue* / L. Feinberg. – Boston: Beacon Press, 1998.
12. Foucault, M. *Introduction* / M. Foucault // Barbin, H. *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*. – New York: Pantheon Books, 1980. – Pp. x-xi.
13. Foucault, M. *The History of Sexuality, Vol. I: An Introduction* / M. Foucault. – New York: Vintage Book, 1990.
14. Gatens, M. *Power, Bodies and Difference* / M. Gatens // *Feminist Theory and the Body*; ed. by Price, J. & Shilrick, M. – New York: Routledge, 1999. – Pp. 227-233.
15. Halberstam, J. *Female Masculinity* / J. Halberstam. – Durham: Duke University Press, 1998.
16. Highwater, J. *The Mythology of Transgression* / J. Highwater. – New York: Oxford University Press, 1997.

17. Wilchins, R. *Queer Theory, Gender Theory: An Instant Primer* / R. Wilchins.
– Los Angeles: Alyson Publications, 2004.

GENDER VIOLENCE AS A MEANS OF PERFORMING GENDER AND ASSERTING MALE AUTHORITY IN THE WORKS BY ALICIA GASPAR DE ALBA, NELLIE CAMPOBELLO, AND SANDRA CISNEROS

DIANA GUMBAR

Gender violence is the theme that attracts many Latina and Latin American women writers, a significant part of them being feminist activists. The necessity to look back for violent experiences in their characters' fictitious lives arises from ongoing struggle of Latina and Latin American females with gender bias imposed by machismo – stereotypic masculinity legitimized to subjugate the feminine. By engaging themselves in the portrayal of violence, Alicia Gaspar de Alba and Sandra Cisneros, acknowledged Chicana feminists, try to position themselves in the male world of power and authority through their writing. Though not representing Chicana feminist movement, Mexican writer Nellie Campobello refers to the theme of violence as well by actualizing gender violence as an outcome of male transgression of gender categories at the background of an all-absorbing violence of the Mexican Revolution (1910-1920).

Alicia Gaspar de Alba in *Sor Juana's Second Dream* (1999), Nellie Campobello in *Cartucho* (1931), and Sandra Cisneros in *The House on Mango Street* (1984) present many perspectives on gender violence, including the depiction of various scenes of gender based abuse and aggression. *Sor Juana's Second Dream* gives the accounts of physical, emotional, and verbal abuses of the slave Jane by the female protagonist. Numerous incidents of sexual, physical, verbal, and emotional abuses are presented in *Cartucho* as well. In her vignettes, Campobello shows an array of aggression that is intended toward men and women, such as Irene, a young girl who is unprotected from male sexual assaults. Likewise, *The House on Mango Street* exposes sexual, physical, and child abuses of Latina females (Sally, Esperanza) and spousal abuse, or domestic violence (Minerva). The works of Gaspar de Alba and Campobello degender the actors of violence as being traditionally a male by routing the acts of violence against both same and opposite sex addressees.

The process of degendering violence consists of dismantling the cultural norm of deliberately perceiving a male as a performer of violent acts directed against a female, a premeditated victim. A comparative analysis of gender violence in the works of these two authors reveals that same gender abuse and aggression intended to claim power and dominance are identical to male-against-female type of violence in *The House on Mango Street*. Thus by degendering violence, or removing deliberate blame from a male and victimization from a female, the authors position gender violence as a means of performing gender and asserting male authority and power in relationships.

Sandra Cisneros' *The House on Mango Street* is narrated by a child narrator Esperanza who lives in a *barrio*, a poor working class Mexican-American neighborhood. The narrator draws a compelling picture of Chicano and Chicana experiences, where violence plays a significant role in the construction of gender categories for the narrator. Cisneros writes about a teenager Sally who experiences domestic violence that encompasses mental, verbal, psychological, physical, and sexual abuses of the child by her father. The character undergoes systematic abuses and lives in the condition of perpetual threat of male aggression. «He never hits me hard», confesses the character [6, p. 92]. Sally's father's terrorizing aggressive behavior is positioned as a traditional male-against-female parental and, at some level, spousal violence. Sally's father transgresses the norms of parental behavior and carries out the acts of incest, «He just forgot he was her father between the buckle and the belt» [6, p. 93]. This type of heterosexual violence is explained by the concept that «the masculine identities are constructed through the acts of violence» [1, p. 359]. The male character's gender subjectivity is constructed through action which is directed toward his daughter in the form of abuse and aggression [4, p. 25].

Subsequently, the father communicates his male subjectivity to assert authority over his daughter. Abuse and aggression serve as a means to control Sally's female subjectivity, articulated in the prohibition to socialize with other men and express freely her female sexuality. By limiting Sally's freedom to socialize, threatening, and physically and sexually abusing the character, the father declares his dominance as a male over his female child. Thus, violence not only

allows him to perform gender but also to declare his power position in the relationship at physical and psychological levels.

Likewise, masculine authority is established through gender violence in *Cartucho*. Nellie Campobello's collection of vignettes relates about the Mexican Revolution, the time when machismo as an instrument of power was emphasized by the political struggle. The writer gave a female perspective on the war and the rituals that accompany it, such as massive executions of the rebels, aggression toward those who transcend social norms, and abuses of females as inferior beings. The vignette «Antonio Silva's Sword Whippings» shows the scene where the protagonist corporally punishes one of the 'flyers' – «men who walked about flapping their elbows as if they were wings» [5, p. 13]. The narrator uses the word 'flyer' to describe males who display physical abilities, namely a special way of walking, to refer to homosexuals. For this reason, the 'flyers' are physically abused with the consent of the rest of Antonio Silva's men, who allude to the heterosexual society at large. The violence of Campobello's character is directed to same-sex addressees. However, the general's abuse of the 'flyers' is not viewed as socially unacceptable. On the contrary, it is approved by other heterosexual males. In a society with domineering cult of machismo, compulsory masculinity obliges men to perform their gender subjectivity through various acts. Therefore, gendered violence serves not only as one of the actions to perform gender but also to reproduce masculinity as power and authority [1, p. 375]. The character uses male-to-male aggression and physical abuse to assert his dominance over his peers. The protagonist is called 'a real man' by Mama in the novel [5, p. 14]. Her evaluation of Antonio Silva as a true man signifies that he complies with all traditional male attributes of gender performativity in contrast to the 'flyers' who transgress gender. By justifying the character's legal right to physical and verbal abuses of effeminate men, who «need a little bare-assed discipline», Mama as a female character secures further Antonio Silva's male authority in the same-sex relationships [5, p. 14].

In contrast to normativized male acts of violence directed against a female and inter-male aggression, the acts of violence carried out by a female against another female are largely perceived as being a transgression. Alicia Gaspar de Alba's *Sor Juana's Second Dream* presents an example of such type of gendered violence. The

main character Sor Juana is an enlightened nun living in New Spain's convent in the seventeenth century. The nun is a scholar, and her brilliant education allows her to compete with patriarchal society for power and authority. Thus, the character not only struggles with masculine power of the patriarchal society but also adopts male strategies to assert dominance over her female peers. The protagonist emotionally, physically, and verbally abuses her maid Jane, who is Juana's slave. By humiliating and aggressively beating her slave, Sor Juana communicates her 'masculine' authority and superiority over Jane's female subservience and physical inferiority. Thus, the protagonist performs masculinity that is due to the limits imposed by institutionalized heterosexism of the society is accessible to her only through the acts of violence. Sor Juana's misbehavior codifies the norms of power relations of patriarchy that sees «violence against girls and women as an objective condition of their existence» [3, p. 405]. The character interprets Jane's intercouring with men as a delinquency that puts her in power to punish and thus exert her power as a man over her female slave. In response to cruel treatment, Jane shouts, «You are no better than a man, but at least a man gives me what I like» [7, p. 212]. Similar to Cisneros' character of Sally's father, Sor Juana controls Jane's female subjectivity through violence. By making Sor Juana an aggressor, Gaspar de Alba deconstructs the traditional actor of violence. Sor Juana blames her slave for expressing and using her female sexuality, «The thought of Jane intercouring with men when she went to the market... – the repugnance roiled like nausea at the back of her throat» [7, p. 212]. The blaming of Jane reveals that for Sor Juana, who acts as a male and adopts male rhetoric, «when it comes to discussing responsibility for ending abuse, the focus is the culpability of women» [2, p. 269]. This male strategy of blaming a female demonstrates that the protagonist plays the role of male authority and control. Hence by using physical, emotional, and verbal abuses and aggression, Sor Juana transcends gender categories and claims male power and dominance over a female in the same gender relationship.

Cisneros, Campobello, and Gaspar de Alba present gender violence against both men and women, thus degendering violence where, conventionally, a male is perpetuated for the act of violence. Gaspar de Alba shows a female protagonist who abuses physically

and emotionally another female in the manner similar to the instance of abuse carried out by Sally's father in Cisneros's *The House on Mango Street*. The parallel between two examples of abuses allows to conclude that violence exceeds the limits of the characters' gender. *Cartucho* demonstrates another instance of degendering violence by substituting a traditional female as the object of blame and abuse by a victimized male – a man who transgresses his gender performativity. Though the three discussed works depict different actors and addressees of violence, abuse and aggression are still used by the protagonists to perform male gender. Thus male authority, which is asserted through violence, permits to claim power and dominance in the same and opposite sex relationships in the novels.

WORKS CITED

1. Anderson, K.L. and Umberson, D. Gendering Violence: Masculinity and Power in Men's Account of Domestic Violence / K.L. Anderson, D. Umberson // *Gender and Society*, 15.3 (Jun., 2001): 358- 380.
2. Berns, N. Degendering the Problem and Gendering the Blame. Political Discourse in Women and Violence / N. Berns // *Gender and Society*, 15.2 (Apr., 2001): 262-281.
3. Broad, K. and Jenness, V. Antiviolence Activism amd the (In)visibility of Gender in the Gay/Lesbian and Women's Movements / K. Broad, V. Jenness // *Gender and Society*, 8.3 (Sep., 1994): 402-423.
4. Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* / J. Butler. – New York: Routledge, 1990.
5. Campobello, N. *Cartucho and My Mother's Hands* / N. Campobello. – Austin: Univ. of Texas Press, 1988.
6. Cisneros, S. *The House on Mango Street* / S. Cisneros. – New York: Vintage, 1991.
7. Gaspar de Alba, A. *Sor Juana's Second Dream* / A. Gaspar de Alba. – Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1999.

ГЕНДЕРНЫЙ АНАЛИЗ ТАНЦА В РАССКАЗЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «ИЗИС»

ОЛЬГА ХЛЫСТУН

The subject of the article is the concept of dance in the story "Isis" by Afro-American woman writer Zora N. Hurston. The aim of the article is to prove the dance should be viewed here as the feminist context.

Настоящая статья написана по материалам рассказа афроамериканской писательницы периода Гарлемского Ренессанса З.Н. Херстон (Zora Neal Hurston, 1891?-60) «Изис». Статья посвящена гендерному анализу танца, а именно, обоснованию причины, позволяющей рассматривать танец как феминистский контекст рассказа. Под определением «феминистский» контекст мы понимаем положение автором в основу произведения проблемы женской дискриминации, угнетение женщины в конкретном обществе.

Несмотря на то, что гендерные исследования появились в западной науке только в последние три десятилетия, а отечественные на двадцать лет позже, гендерный анализ нашел свое применение во многих областях знаний, таких как психология [2], культурология, социология [3], философия [4], литература [5; 1], правоведение.

Применение гендерного анализа при рассмотрении героев литературного произведения убеждает в том, что «молчаливому большинству» есть что сказать. Подразумевая под меньшинством группу людей, которая по причине каких-либо своих особенностей выделяется в данном обществе и трактуется как отличная и неравная группа, мы вправе привести в пример любое сообщество с патриархальным укладом жизни, где женщины выступают в качестве социального меньшинства, несмотря на численное преобладание.

Идеология господства мужчин над женщинами является характеристикой нашей цивилизации на протяжении не одного столетия. Можно сказать, что один из кризисов современной цивилизации есть кризис патриархального уклада, и выход из этого кризиса видится в его преодолении.

Говоря о преодолении патриархальности, речь не идёт о восстановлении матриархата, а о равных правах и

возможностях для мужчин и женщин по представительству во всех структурных и иерархических сегментах общества.

Как было сказано выше, исторически сложилась так, что женщина находилась в зависимом и притесненном положении по отношению к мужчине. Женщина-рабыня подвергалась притеснениям ещё и со стороны хозяина. Рабство, в котором находился африканский народ более двухсот лет, наложило значительный отпечаток на положение черной женщины в обществе. Афроамериканский писатель и оратор, борец за права чернокожего населения Фредерик Дуглас неоднократно говорил о том, что, женщина-рабыня зависит от милосердия отцов, сыновей, или братьев ее владельца, не говоря уже о рабовладельцах непосредственно.

Афроамериканка, всемирно признанный интеллект, общественная активистка Белл Хукс так говорит об афроамериканском обществе начала XX века: «Если вы, будучи ребенком, пытались обратить внимание взрослых на то, что вы думаете или говорите, ничего кроме шлепков и оплеух вы не получали. Ситуация ещё более усложнялась, если вы были ко всему девочкой» [7, с. 5-6].

Однако женщины сражались за свою свободу и право на жизнь в любой исторический промежуток времени. Каждая из женщин избирала свой путь к свободе.

Для черной девочки Изис в одноименном рассказе З.Н. Херстон путь к свободе лежит через танец, её женское оружие борьбы.

В афроамериканской культуре танец – это способ самоопределения и самопознания человека в обществе. Танец – это инстинктивный ответ народа на культурное порабощение. Африканская пословица гласит: «если Вы можете говорить, Вы можете петь. Если Вы можете идти, Вы можете танцевать». Согласно афроамериканскому драматургу Полу Картеру Харрисону, «танец является мощной силой и отражает чувствительность афроамериканцев. Танец афроамериканцев не ограничивается организованным танцем, показываемым на сцене; походка, любое движение – это танец, необходимый для выживания. Когда мы танцуем, наше тело и душа объявляют нашу культурную идентичность, выражаемую в ритме и жесте» [6, с. 72-73].

Танец – это средство творческого самопознания для юной девочки, не настроенной носить патриархальные кандалы домашней жизни, которые ее отец и бабушка так отчаянно пытаются наложить на нее. Изис угрожает социальному порядку, патриархальным устоям, она – угроза социальным идеалам ее отца и бабушки, которые хотели бы видеть ее ограниченной и неподвижной. Подобно птице, готовой к полету и не желающей ограничить свою жизнь и место внутри страны, как ограничили ее отец, старший брат и даже бабушка, взгляд Изис устремлен вдаль. Танцем Изис выражает желание разрушить обычные границы, в которых она находится в силу ее возраста и пола. Изис делает хозяйственные работы, которые от нее требует бабуля, но она делает их в ее собственном темпе и ритме. Танец – ее сознательный и инстинктивный ответ на эти внешние факторы, которые пытаются управлять ее духом и ее жизнью. Объявляя о своем праве на свободное существование без патриархального контроля, Изис не повинует старым правилам и нормам. Сидя на воротах, символизирующих патриархальные устои, и стоящие там, чтобы держать её в мире бабули и отца, Изис смотрит с тоской за полетом птиц, которые танцуют свободно в безграничных небесах [8, с.4].

В первой части рассказа физические движения Изис отражают бессознательный танец, дающий ей силы на борьбу и сопротивление. З. Херстон описывает их так: «shaking herself» – встряхнувшаяся¹ [8, с. 9], «prancing» – гордо идущая [8, с. 17, 18], «waving» – взмахивающая [8, с. 9], «bolting» – убегающая [8, с. 11, 15], «racing and romping» – набирающая скорость и сползающая [8, с. 11], «sliding down and down» – скатывающаяся все ниже и ниже [8, с. 11], «dashing» – мчащаяся [8, с. 10]. Такие движения З. Харрисон называет «подтверждением космического единства между ней и ее миром» [6, с. 67]. Даже, когда Изис выполняет работу по дому, она танцует: «waved the rake» – махает граблями [8, с. 10].

На празднике её танец становится более четким и обдуманым, и толпа окружает её, поддавшись власти её танца: «Изис танцевала, потому что не могла сдержаться. Толпа детей собралась в восхищении вокруг нее, в то время как она с легкостью кружилась, держа руку на бедре, с цветком в зубах, с

¹ Здесь и далее перевод автора статьи.

красно-белой бахромой от настольной скатерти... Изис... танцевала перед глазами на нее в изумлении толпой» [8, с. 15]. Там были черные и белые, мужчины и женщины, молодые и старые. Она стала центром их мира, их и своего. Она переполнена светом, притягивающим к себе людей, она переполнена духом, возвеличивающимся над любыми обстоятельствами. Её танцу нельзя научиться, он спонтанно рожден свободным духом и внутренним ритмом, которого так недостает миру вокруг неё.

Изис избрала безмолвный способ борьбы, подсказанный ей своим внутренним миром. В мире, где она жила, это был единственный выход для юной черной девочки.

Финал истории оптимистичен. Юная танцовщица вырывается за пределы маленького мира, ограниченного деревянным забором. Двое белых, мужчина и женщина, просят бабулю Изис отпустить девочку танцевать для них. И счастливую Изис увозит машина в мир больший, чем её собственный, манящий свободой, признанием и пониманием того, что она делает. Она разрывает цепи своего мира, где ребенок незаметен, где женщина не имеет прав, где черная девочка не имеет права на свой путь и свою жизнь только потому, что она родилась ребенком женского пола. Но эта черная девочка не только освобождает себя, она дарит надежду тем, кто рядом: «Я хочу, чтобы немного ее света и счастья просочилось ко мне в душу», – говорит белая женщина, глядя на Изис.

Рассказ З.Н. Херстон «Изис» несет в себе дерзкое, но вместе с тем и примирительное начало. Женщина, осознавшая в себе мощь «допрыгнуть до солнца» дерзка по меркам общества начала двадцатого века; но путь, ею избранный, не ставит женщину выше мужчины, не подчеркивает превосходство женщины перед мужчиной, избранный ею путь – танец, а он открыт в равной степени и для Нее, и для Него.

ИСТОЧНИКИ:

1. Ажгихина, Н.И. Женщина как объект и субъект в современной российской литературе / Н.И. Ажгихина // Сила слова – 2. Новый европейский порядок: права человека, положение женщин и гендерная цензура. – М.: Эслан, 2000.
2. Жеребкина, И.А. «Прочти мое желание...» / И.А. Жеребкина // Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Идея-Пресс, 2000.
3. Здравомыслова, Е.; Тёмкина, А. Социология гендера. Введение в гендерные исследования. Учебное пособие. Ч. I; под ред. И.А. Жеребкиной / Е. Здравомыслова, А. Тёмкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001.
4. Розенхольм, А. Пишу себя: Творчество и женщина-автор (на материале творчества Надежды Дмитриевны Хвощинской [1824-1889]) / А. Розенхольм // Современная философия. №1. – Харьков: Ф-Пресс, 1995.
5. Ушакин, С.А. Человек рода он: знаки отсутствия / С.А. Ушакин // О мужественности: сб. ст; сост. С.А. Ушакин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
6. Harrison, P.C. The Drama of Nommo / P.C. Harrison. – New York: Grove, 1972.
7. Hooks, B. Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black / Bell Hooks. – Boston: South End, 1989.
8. Hurston, Z.N. Isis. Spunk: The Selected Stories of Zora Neale Hurston / Z.N. Hurston. – Berkeley, C.A.: Turtle Island Foundation, 1985. Режим доступа:
<http://72.14.221.104/search?q=cache:iUH7FzLOX3gJ:faculty.okwu.edu/dre/am-lit-2/texts/t-zh-Isis.pdf+t-zh-Isis+hurston&hl=ru&ct=clnk&cd=1>.

ЗНАКИ НА ТЕЛЕ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ РАСКРЫТИЯ ХАРАКТЕРА ГЕРОИНЬ В РОМАНАХ ТОНИ MORRISON «СУЛА», «ПЕСНЬ СОЛОМОНА» И «ВОЗЛЮБЛЕННАЯ»

ТАТЬЯНА ЧЕМУРАКО

The author of the article makes an analysis of body signs as a means of characteristics of heroines in Toni Morrison's novels.

Один из важнейших приемов, используемых Тони Моррисон в романах для раскрытия характера черной женщины, являются знаки на теле ее героинь. Такие знаки, появляющиеся у женщин с рождения или позднее, в течение жизни, несут на себе отпечаток их судьбы, их предназначения в мире. На такие знаки обращают внимание окружающие, и тем самым они не могут не оказывать влияния на дальнейшее становление личности такой женщины. Тони Моррисон вкладывает определенный смысл в такие знаки, каждый раз разный, но основной целью их использования является выделение героини из ряда себе подобных, но при этом такое выделение всегда многопланово, двусмысленно, и читатель должен сам решить, что для него обозначает этот знак, и можно ли интерпретировать его односторонне.

Сула из одноименного романа не может заполнить ту социальную нишу, которая уготовлена ей, и поэтому несет на себе знак отличия в виде родинки над глазом: «У Сулы темно-коричневая кожа и большие спокойные глаза, над одним из них была родинка, которая тянулась от середины века до брови, в форме, напоминающей розу на стебельке» (Перевод – Т. Чемурако) [6, с. 52-53]. Роза наводит на многие ассоциации, и, конечно же, «колючее» отношение между Сулой и обществом, а также ее чувственность заключены в этом символе. Как отмечает Мая Гвендолин Хендерсон, отметка Сулы – это скорее биологический знак, чем знак культурный, и его роль – отметить Сулу как «природно» более низкую женщину в рамках ее сообщества [3, с. 128].

Родинка ассоциируется со многими образами. Так, для матери Сулы, Ханны, родинка Сулы «все больше и больше выглядела как стебель и роза» [6, с. 64]. Хотя роза как романтический символ любви, женской красоты и невинности чаще встречается в европейской и евроцентричной культуре, некоторые афро-американские писательницы тоже использовали его в своих произведениях (например, Фрэнсис Харпер – для обозначения романтической любви, и Элис Уокер – для обозначения любви сексуальной). Сама Тони Моррисон наводит читателя на ассоциацию Сулы с розой эпиграфом к роману – отрывком из стихотворения Тенниси Уильямса *The Rose Tattoo*: «Nobody knew my rose of the world but me ... I had too much glory. They don't want glory like that in nobody's heart». Эта цитата указывает на гордыню Сулы, и одновременно на ее непонятость и одиночество.

Однако родинка несет в себе и другие толкования, и Тони Моррисон обращает внимание также и на них. Джуд, муж Нэл, называет родинку Сулы «copperhead» (медноголовая змея), а позднее «the rattlesnake over her eye» (гремучая змея над глазом). Такая ассоциация со змеей наталкивает читателя на архетип библейского Сада и историю искушения Евы змеем. С этой точки зрения родинка Сулы – знак человеческого несовершенства и смертности, т.е. последствий искушения Евы. Именно образ змеи формирует дальнейшие отношения Джуда и Сулы. Хендерсон отмечает, что значение, которое Джуд приписывает родинке, указывает не только на невозможность их дальнейших отношений, но и отражает в более широком смысле мужской взгляд на женскую субъективность. Общество имеет также свой взгляд на предназначение родинки, считая, что «это не роза на стебле, и не змея, а пепел Ханны, отметивший Сулу с самого начала» (*Перевод – Т. Чемурако*) [6, с. 99]. Они намекают на то, что Сула смотрела на смерть своей матери в огне, хотя это всего лишь предположение Евы и слухи, которые ходят по сообществу. Таким образом, Джуд представляет собой отдельного субъекта в отношении к чернокожей женщине как иной, а общество представляет целую культуру, носящую такое же отношение. У сообщества Сула ассоциируется, прежде всего, с хаосом и злом, от которого нужно защищаться. Ее родинка для сообщества – знак дьявола,

знак того, кто переступил черту, в данном случае вышел за рамки того, что предписывается женщинам.

Для Шэдрака, ветерана войны и такого же изгоя общества, как и Сула, ее родинка представляет собой «знак той рыбы, которую он любил» – the tadpole (головастик). Головастик – символ зарождения самой жизни в море, головастик, по мнению Хендерсон, символ – потенциала, преобразования и перерождения. Этот символ полностью противоположен ассоциации сообщества об огне, принесшем смерть Ханне¹. Головастик как амфибия способен жить и на земле, и в воде. Некоторые исследователи отмечают, что этимологически имя Сулы происходит от названия вида морских птиц, что также означает способность жить и на воде, и в воздухе. Такая двойственность помещает Сулу «на перекресток жизни и смерти, суши и моря, земли и воздуха» [3, с. 129]. Одновременно такая двойственность положения указывает и на двойственную ситуацию любой чернокожей женщины (она одновременно и женщина, и чернокожая).

Еще одна героиня романов Тони Моррисон, отмеченная знаком, – Пилат из романа «Песнь Соломона». Мать Пилат умирает при ее родах, и поэтому младенцу приходится самому без посторонней помощи появляться на свет. В результате этого Пилат рождается без пупка. Такой, неприметный на первый взгляд, признак человека, как пупок, тем не менее, несет в себе важный смысл – он указывает на то, что человек был рожден от другого человека обычным способом, что его обладатель – представитель человеческого рода, такой, как все. История Пилат указывает на то, как люди, с добротой и заботой относящиеся к незнакомому человеку, меняются, стоит им узнать, что этот человек не похож на них.

Пилат, потерявшая семью, находит приют у людей-переселенцев, которые заменяют ей родных, дают ей еду и возможность заработать, но главное – она чувствует себя среди них как среди своих. Но все меняется в одночасье, когда люди

¹ Образы огня (пепел) и воды (головастик) соответственно дополняют и контрастируют с образом змеи (смерть и обновление) и розы (любовь, сексуальность, а также красота и быстротечность жизни).

узнают, что у Пилат нет пупка. Пилат не осознает, что отсутствие пупка – не характерное для человека явление (а не признак женского пола, как она считала), но понимает, что должна уйти, потому что теперь эти люди не принимают ее, ведь она рождена «неестественным» путем: «...женщины не хотели, чтобы она рассердилась. Они думали, что она может как-то принести им вред, и они чувствовали жалость одновременно с ужасом от того, что были рядом с человеком, которого создал не Бог» (*Перевод – Т. Чемурако*) [5, с.144].

Таким образом, Тони Моррисон еще раз показывает, как знак на теле может сделать человека изгоем, заложником стереотипов других людей. Даже Пилат, свободолюбивая молодая женщина, не нуждающаяся в мужчине, чтобы прокормить семью, свободная от предрассудков, после рождения дочери в первую очередь убедилась, что у малышки есть пупок и после этого почувствовала огромное облегчение. Ужас, который испытывают люди, узнав о ее «недостатке», заставляет ее скрывать от других свой живот. Даже мужчине, от которого рождается Реба, Пилат не может открыть свою тайну, и отказывается выйти за него замуж, опасаясь, что не сможет сохранить свою тайну. В результате она остается одна. Тони Моррисон пишет: «Немного спустя она перестала волноваться из-за своего живота и прекратила попытки спрятать его... Это изолировало ее. Уже оставшись без семьи, она отдалилась и от своих людей...» (*Перевод – Т. Чемурако*) [5, с. 148].

Итак, одно из значений отсутствия пупка – показать влияние этого физического недостатка на формирование личности Пилат, показать причины ее изоляции от общества. Что характерно, в романе не только Пилат в той или иной степени изолирована от общества. Многие из героинь находятся в такой изоляции из-за своих «странностей» или отказа принимать устои общества. Но общество все-таки мирится с их странностями и не изгоняет их. Например, люди сторонятся Ребы или Коринфианс, но принимают их. Пилат составляет единственное исключение из-за отсутствия пупка. Такое принятие отверженных афро-американским сообществом можно объяснить тем, что они принимают зло как естественную силу наравне с добром, так как и зло, и добро сотворены Богом. Но

они не могут принять Пилат, так как считают, что она – не божье творение.

Отсутствие пупка у Пилат носит и символический характер. Так, некоторые критики считают, что этот недостаток связывает ее с Природой, называя Пилат Матерью-Природой: «...гладкий живот – это признак того, что она рождена не от человеческой женщины – используя мистическую терминологию, она сама Земля, Мать всего» [7, с. 62]. Действительно, Пилат тесно связана с природой: она всегда пахнет лесом, ее помнят как «дикую лесную девчонку, которую никто не мог заставить одеть ботинки» (*Перевод – Т. Чемурако*) [5, с. 234]. Сама Тони Моррисон говорит в одном из своих интервью: «Пилат – Земля» [4, с. 76]. Скерретт, называя Пилат суррогатной матерью Молочника, называет ее «фигурой матери-природы всего народа» [8, с. 198]. Наконец, Кэмбелл называет Пилат «Пупком Мира» – «символом постоянного сотворения, тайной сохранения мира благодаря продолжающемуся чуду обновления, которое бьет ключом повсюду» [2, с. 41].

В романе «Возлюбленная» знаком на теле героини является дерево на спине Сэти, появившееся на ней в результате жестокой порки Сэти (тогда еще рабыни) ее белым хозяином – Школьным Учителем. Вообще, символ дерева представлен в романе неоднократно. Ведь деревья, а в особенности священные рощи, играют важную роль в африканской религии, в которой они выступают в качестве посредников между Богом и человеком; в некоторых племенах деревья даже олицетворяют самого Бога. Вот почему в романе многие герои (например, Бэби Сагз и Сиксо) прибегают к помощи деревьев за духовной поддержкой.

Дерево на спине Сэти несет, как и в предыдущих двух романах, несколько смыслов. Во-первых, оно символизирует духовную смерть героини, пережившей самое страшное испытание – смерть дочери от ее собственной руки во время рабства. Безжизненность, неподвижность этого дерева говорит о подавлении Сэти тяжких воспоминаний о прошлом, а в более широком смысле – отказ от всех чувств и эмоций, и в особенности – от опасного чувства любви. Ведь рабство постоянно разлучало матерей и их детей, мужей и жен,

разделяло семьи и друзей. Поэтому чтобы выжить, рабам приходилось заставляя свои сердца молчать.

Второе значение дерева на спине Сэти – генеалогическое дерево. Ведь тема семьи – важнейшая в этом романе, и образом дерева на спине своей главной героини Тони Моррисон стремится подчеркнуть, что любой человек не может все время жить один. Как дерево берет средства для существования из земли, так и человек берет для себя силы от других людей, от семьи. При этом слово «семья» в данном контексте не означает лишь семью в узком смысле слова, то есть лишь родственников по крови, как это принято в западной культуре. Такая семья в африканском понимании – все люди, живущие рядом, так называемое афро-американское сообщество. Таким образом, в отношении Сэти дерево олицетворяет не просто семью матери и ее детей (как сама Сэти понимает семью), а все сообщество окружающих ее людей, такую семью, которую, например, видела вокруг себя Бэби Сагз, принимая в своем доме всех своих соседей и даже незнакомых ей людей. Структура дерева – его корни, ствол и ветви – олицетворяют одновременно раздельность и единство, уверенность в своих силах и сплоченность всего афро-американского сообщества. Учитывая также роль Поля Ди в освобождении Сэти от гнета рабства, прошлого и воспоминаний, можно отметить, что дерево означает также связь и взаимодополняемость мужчины и женщины, их важность в жизни друг друга и собственном самоопределении – вывод, который раньше не звучал ни в одном из романов Тони Моррисон [1, с. 51].

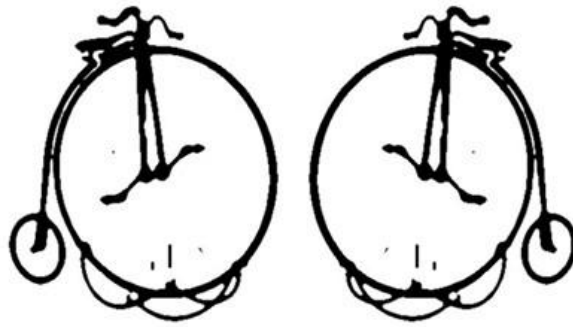
Итак, Тони Моррисон наделяет некоторых (наиболее ярких) героинь знаками. Основное предназначение этих знаков – показать инаковость женщины даже среди иных, среди своей расы, своего пола, социального и культурного положения. В рамках данного исследования знаки важны, так как они (или стереотипы, связанные с этими знаками) влияют на формирование характера героини, ее личности, взаимоотношений с окружающими людьми. При этом каждый знак символичен – постижение этих символов помогает читателю шире воспринимать образ героини, а также замысел автора. Чаще всего эти знаки двусмысленны, имеют больше интерпретаций, чем одну. Именно так Тони Моррисон

стремиться показать, что не навязывает читателю своего единого мнения, что существует множество истин, множество способов восприятия, множество пластов понимания ее героинь.

ИСТОЧНИКИ:

1. Bonnet, M. To Take the Sin out of Slicing Trees ...: The Law of the Tree in 'Beloved' / M. Bonnet // African American Review. – V. 31, issue 1. – 1997.
2. Campbell, J. The Hero with a Thousand Faces / J. Campbell. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1973.
3. Henderson, M.G. Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition / M.G. Henderson // Reading black, reading feminist. A Critical Anthology; ed. by H.L. Gates, Jr. – Meridian, 1990. – P. 116-142.
4. Koenen, A. The One Out of Sequence / A. Koenen // Conversations with Toni Morrison; ed. by D. Taylor-Guthrie. – Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1994. –P. 67-83.
5. Morrison, T. Song of Solomon / T. Morrison. – Plume, 1987.
6. Morrison, T. Sula / T. Morrison. – Plume, 1982.
7. Samuels, W.D. and Hudson-Weems, C. Toni Morrison / W.D. Samuels, C. Hudson-Weems. – Boston: Twayne, 1990.
8. Skerrett, J.T. Jr. Recitation to the Griot: Storytelling and Learning in Toni Morrison's Song of Solomon / J.T. Skerrett Jr. // Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition; ed. by M. Pryse and H.J. Spillers. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1985. – P. 192-202.

IV
ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА
THE ART OF TRANSLATION



**ТВОРЧАЯ АСОБА ВЕРЫ РЫЧ – ПЕРАКЛАДЧЫЦЫ
БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ НА АНГЛІЙСКУЮ МОВУ**

СВЯТЛАНА СКАМАРОХАВА

The article is dedicated to life and work of Vera Rich – well-known translator of Belarusian poetry into English and great enthusiast of Belarusian Culture. Her prominent work, "Like Water, Like Fire: An Anthology of Byelorussian Poetry from 1828 to the Present Day", which was published in 1971, still remains one of the most important collections of translated Belarusian poetry in English-speaking world.

Параўноўваючы перакладчыкаў беларускай паэзіі на англійскую мову па значнасці творчага унёску, нельга не аддаць перавагі Веры Рыч. Гэтай англійскай паэтцы, перакладчыцы і рэдактару належыць найбольшая колькасць англійскіх перастварэнняў беларускіх аўтараў. Паказальна, што яна фактычна ў кожным выданні змяшчае каментарыі, спасылкі, дзе

тлумачыць англамоўнаму чытачу спецыфічныя асаблівасці беларускага жыцця, пазначае час стварэння аўтарам пэўнага твора і інш. Толькі адной ёй належыць здзяйсненне паэтычнай «анталогіі» англійскіх перакладаў беларускіх аўтараў – з каментарыямі і класіфікацыяй па перыядах. На гэты момант В. Рыч з’яўляецца найбуйнейшым перакладчыкам-папулярызатарам беларушчыны на Захадзе – не маючы пры гэтым ніякіх славянскіх каранёў.

Нарадзілася В. Рыч 24 красавіка 1936 г. у Лондане. Яе шлях станаўлення як перакладчыцы беларускай паэзіі даволі неардынарны. Істотны ўплыў зрабіла на яе бабуля, што выхоўвала В. Рыч у раннім узросце і ў доме якой чуліся розныя мовы: часта, напрыклад, завітвалі чэхі і венгры. Менавіта бабуля навучыла дзяўчынку чытаць і рыфмаваць. Першыя вершаваныя спробы В. Рыч робіць у дзесяць год, а ў пятнаццаць – друкуе свае вершы ў часопісе суполкі аматараў паэзіі. У адзінаццаць год В. Рыч адкрывае для сябе грэчаскі алфавіт, а пазней пачынае наведваць манастырскую школу, дзе выкладалася грэчаская мова.

Жаданне займацца беларускай літаратурай прыйшло да В. Рыч у час навучання ў школе св. Хільды ў Оксфардзе (скончыла ў 1958 г.). Знаёмства з беларускай мовай адбылося ў беларускай каталіцкай місіі ў Лондане ў семнаццацігадовым узросце падчас сустрэчы з групай уніяцкіх святароў, якая заснавала інтэлектуальны цэнтр беларускай дыяспары і пакінула значны адбітак на жыццё і творчасць перакладчыцы: на працягу шэрагу гадоў В. Рыч з’яўляецца членам беларускай уніяцкай царквы і да гэтага спявае ў царкоўным хоры. Тады ж прыходзіць жаданне займацца перакладамі з беларускай мовы. На той час В. Рыч ужо пачала засвойваць славянскія мовы – рускую, украінскую, польскую. Праграма Оксфарда ўключала таксама і вывучэнне стараанглійскай і стараісландскай моў. Ёй пачынаюць прапаноўваць пераклады з украінскай паэзіі, неўзабаве В. Рыч спрабуе перакласці і беларускія вершы. Зацікаўленасць рознымі мовамі і паэзіяй узмацнілася ў час навучання В. Рыч у Бедфардскім каледжы ў Лондане. Разам з уласнымі вершамі ў сваім першым зборніку *Outlines* (1960) яна змясціла пераклад «Песні званоў» (*Song of the Bells*) – урывак з першай часткі «Сымона-музыкі» Я. Коласа.

Outlines («Абрысы») – невялікая кніга, добраахвотна надрукаваная вядомым выдаўцом У. Астроўскім, прысвечана дзядулі з бабуляй В. Рыч і змяшчае дваццаць пяць яе асабістых вершаў і два пераклады (другі з іх – «Каўказ» Т. Шаўчэнкі). Зборнік мае выразныя рысы наслідавання «азёрнай школе» англійскіх рамантыкаў. Адчуваецца ўплыў антычнай міфалогіі і літаратуры, некаторыя алюзіі і перафразаваныя цытаты з Бібліі, славянскай і візантыйскай культур, стараанглійскай літаратуры. Два вершы зборніка «З нагоды ўгодкаў Слуцкай бітвы» [8, с. 47] і «Энігда» [8, с. 46] (як і пазней апублікаваны «Рэцэпт для цуду») прысвечаны Беларусі. Асноўныя тэмы зборніка – каханне, страты, таямніцтва і прыгажосць прыроды. Пашыраны складаныя эпітэты: *incense-scented, fire-stone, golden-dusted* [8, с. 23] і інш., а таксама эпітэты, утвораныя ад назваў розных металаў і каштоўных камянёў: *golden* [8, с. 23, 25], *silver* [8, с. 15], *opal* [8, с. 9], *emerald* [8, с. 25], *emerald set in silver* [8, с. 16]. Большасць твораў напісана белым вершам, ёсць некалькі верлібраў і сілабатарнічных вершаў, але, па большасці, творы напісаны ў свабоднай манеры з адсутнасцю рыфмы. Нягледзячы на пэўныя недахопы, *Outlines* уяўляе сабой удалы творчы дэбют 24-гадовай паэткі і закладае асновы яе паэтычнай тэхнікі, якая і надалей будзе характарызавацца ўскладнёнай вобразнасцю, кандэнсаваным тэкстам і пэўнай рамантычнай прыўзнятасцю (характэрныя рысы жаночага дыскурсу).

У 1962 г. В. Рыч засноўвае паэтычны часопіс *Manifold* («Разнастайнасць»), які рэдагуе і выдае да мая 1969 г. Увесь гэты час часопіс лічыўся адным з найлепшых з шасці «невялікіх» паэтычных часопісаў у Брытаніі і на момант закрыцця меў 900 падпісчыкаў, амаль палова з якіх былі жыхарамі ЗША. У перакладзе Вэры Рыч тут з'явіліся творы Максіма Багдановіча («Мае песні», «Апокрыф»), Янкі Купалы (вялікая падборка вершаў), Максіма Танка («Рукі маці»), Анатоля Вярцінскага («Маленькі домик»), Ларысы Геніюш («Уначым»), Янкі Сіпакова («Зялёнае воблака на рынку»), Анатоля Вялюгіна («Лясное возера»). Часопіс быў адноўлены ў 1998 г., і менавіта ў ім В. Рыч друкуе свае апошнія пераклады: варыянты вядомых багдановічаўскіх вершаў, пераклады са Зм. Бядулі і Н. Арсенневай.

У 1969 г. буйнейшы прыродазнаўчы штотыднёвік *Nature* («Прырода») прапанаваў В. Рыч пасаду савецкага і ўсходнееўрапейскага карэспандэнта, – што было ўспрынята ёю, па сведчанні перакладчыцы, як «часовая праца» [7, с. 49], якая, тым не менш, доўжылася больш за 20 гадоў. Гэта выклікала закрыццё *Manifold* і зніжэнне прадуктыўнасці ў напісанні асабістых вершаў і перакладаў, аднак і ў гэтых умовах праца над перакладамі працягвалася. Дарэчы, нягледзячы на пасаду, В. Рыч не здолела прыехаць на Беларусь да сакавіка 1991 г.

1971 г. стаўся значнай вехай у жыцці В.Рыч – у гэтым годзе пад эгідай ЮНЕСКА выходзіць яе кніга – паэтычная анталогія *Like Water, Like Fire: An Anthology of Byelorussian Poetry from 1828 to the Present Day* («Як вада, як агонь: Анталогія беларускай паэзіі ад 1828 г. па сённяшні дзень») [4].

Анталогія – з’ява значная з пункту рэпрэзентацыі беларускай літаратуры для англамоўнага чытача. Гэта не толькі першая анталогія беларускай лірыкі на англійскай мове, але і пэўная гісторыя беларускай літаратуры, пададзеная ў творах, да якіх далучаны тэрэтычны агляд і каментарыі. Нават на гэты момант аналага такой анталогіі, дзе дакладна і дэтальна распавядалася б пра Беларусь, яе гісторыю, культуру і літаратуру, не існуе. Фактычна, большасць тых, хто цікавіцца літаратурай на Захадзе, ведае толькі менавіта анталогію В. Рыч. Безумоўна, нельга не адзначыць аб’ём, энцыклапедычнасць, высокую якасць кнігі, а таксама дыяхранічны зрэз ў падачы матэрыялу, якія абумоўліваюць яе ўнікальнасць. Пасля кожнага раздзела падаюцца каментарыі, у якіх прыводзяцца культурныя сімвалы і асаблівасці іх перакладу, тлумачацца імплікатыўныя моманты і інтэртэкставыя з’явы. Спіс аўтараў дастаткова прадстаўнічы – ад Францішка Багушэвіча да тагачасных маладых паэтаў. Раздзелам папярэднічае ўступ, у якім прыведзены агульны агляд гісторыі беларускай літаратуры з цытаваннем прэцэдэнтных тэкстаў (ўрыўкі з «Тараса на Парнасе», ананімных эпіграм, твораў класікаў). У канцы ўступу прыведзена табліца з лацінкай: менавіта так трансліююцца перакладчыцай усе геаграфічныя назвы.

Даследуючы індывідуальны стыль В. Рыч, неабходна вызначыць яе паслядоўнае імкненне захаваць лексічныя адзінкі і імплікацыі арыгінала, яго рытміку і строфіку. У пэўным плане

яе стыль можна ахарактарызаваць як тыповы для англійскай літаратуры XVIII ст. *poetic diction* («паэтычнае маўленне») – узвышэнне ці, па словах А.Попа, «добрае насільства над "грубым матэрыялам прыроды"», які ўключае разнастайныя стылістычныя «аздобленні» і тыповыя клішэ. Свой свядомы ўхіл ў бок формы перакладчыца абараняе так: «Пішучы зараз як перакладчык, хачу сказаць, што сама як паэт адчувала б здрадай сваёй задачы стварэнне любой версіі, якая не ўзнаўляла б паэтычную форму арыгінала. Калі паэт выражае свае думкі ў вершы, форма настолькі ж, наколькі і змест, фарміруе і надае сэнс гэтым думкам. Санет, напрыклад, "кажа" нешта самой расстаноўкай рыфм, і на тое, каб перадаць гэта, ніяк не можа спадзявацца верш з чатырнаццаці нерыфмаваных радкоў» (*пераклад наш – С.С.*) [7, с. 46].

Імкненню да дакладнай перадачы формы спрыяе і аднолькавая дамінантная літаратурная традыцыя літаратур Беларусі і Брытаніі – сілабатанічнае вершаскладанне, што і пацвярджае В. Рыч, прыводзячы свой спіс «плюсаў» беларуска-англійскага паэтычнага перакладу: «1) абедзве мовы належаць да індаеўрапейскай групы, 2) рытміка ў абедзвюх мовах залежыць ад націску, 3) падобны ландшафт, асабліва ў мінулым» (*пераклад наш – С.С.*) [7, с. 47].

Захоўваючы аўтарскае слова і яго імплікатыўнасць, вобраз як ён ёсць у арыгінале, перакладчыца нібыта спрачаецца з асноўнай аксіёмай паэтычнага перакладу пра непазбежнасць страт ў вершаваным тэксце. Яна імкнецца выкарыстаць тыя ж словы (іх эквіваленты ў англійскай мове), што ўжыты ў арыгінале. Адступленні ад гэтай пазіцыі сустракаюцца рэдка. Пры гэтым пераклад не ўспрымаецца як літаральны, а як паўнаwartасны твор на англійскай мове. У традыцыі В. Рыч хутчэй дадаць штосьці да верша, чым пакінуць хоць адну лексічную адзінку неперакладзенай.

Імкненне дадаваць словы ў верш, пашыраючы такім чынам змест, можа быць таксама вытлумачана і самой структурай моў: «Рытмічныя групы ў беларускай мове складаюцца з аднаго-пяці складоў, найбольш частотнымі з'яўляюцца трохскладовыя. Англійскія рытмічныя такты складаюцца з аднаго-чатырох складоў, чатырохскладовыя структуры сустракаюцца радзей за іншыя... У беларускай мове частотнасць аднаскладовых структур

амаль у тры разы ніжэй за англійскую» [1, с. 79]. У сувязі з тым, што «большая частка англійскіх слоў складаецца з двух складоў» [1, с. 73], у перакладзе для захавання арыгінальнага памеру непазбежныя дабаўленні.

Безумоўна, імкненне В. Рыч захаваць як мага больш ад аўтарскага тэксту не можа не ўражваць, аднак дадзены падыход мае страты ў іншым. Згодна сучасным тэндэнцыям у перакладазнаўстве, асноўнае – не адэкватнасць перакладу арыгінальнаму тэксту, а адэкватнасць уздзеяння перакладу арыгінальнаму, што не заўсёды адбываецца пры ўстаноўцы на дакладнасць перадачы формы. Так, часам замест англійскага варыянту нейкага ўстойлівага выразу В. Рыч перакладае яго літаральна, калькаваннем, што нам уяўляецца пэўнай стратай, паколькі ў перакладзе адчуваецца менавіта пэўная нястача арыгінальнай «прастаты», нягледзячы на добрыя вынаходкі эквівалентаў прастамоўя і слэнгу. Акрамя гэтага, імкненне перакладчыцы захаваць аўтарскую манеру выяўляюць таксама і частыя інверсіі, часам спрэчныя з-за ўскладненасці канструкцый.

Дастаткова своеасаблівая і творчая манера В. Рыч карыстацца састарэлай лексікай. Вельмі часта замест сучасных *you, yours* (ты, твой) і нулявога постфіксу ў дзеясловах 2-й асобы цяперашняга часу перакладчыца ўжывае *thou, thee* і постфікс *-st*, характэрныя шэкспіраўскаму пісьму і фактычна адкінутыя з часоў Байрана. У сучаснай англійскай мове яны ўспрымаюцца толькі як прыкмета архаічнасці тэксту (згаданы вышэй *poetic diction*) і ніяк не адпавядаюць надзённаму гучанню беларускай паэзіі. Безумоўна, у некаторых выпадках гэта не парушае стылістыку твора (у выпадку, калі ён узнёслы і рамантычны, як, напрыклад, некаторыя багдановічаўскія творы і «Курган» Я. Купалы), але ў рэалістычных творах, дзе лірычны герой, як у ранніх Я. Купалы і Я. Коласа, «мужык, дурны мужык» – арганічнасць узнёслых «шляхецкіх» тонкасцей даволі сумнеўная.

Тым не менш, кніга В. Рыч *Like Water, Like Fire* – адна са значных з’яў у гісторыі перакладу беларускай літаратуры і, на думку многіх даследчыкаў, найлепшая друкаваная анталогія беларускай паэзіі на англійскай мове. Аднак, нягледзячы на яе выданне, 1970 – 80-я гг. былі менш плённымі ў перакладчыцкай дзейнасці В. Рыч з-за актыўнага ўдзелу ў барацьбе за правы

чалавека (асабліва за свабоду слова ў СССР). Так, у тым жа 1971 г. выходзіць яе пераклад з рускай мовы «Запісак Мядзьведзева» (*The Medvedev Papers*), у якой выкрываецца засілле савецкай цэнзуры і абмежаванне свабоды навукоўцаў.

З гэтай прычыны, калі ў 1982 г. выходзіць другая кніга перакладаў В. Рыч – *The Images Swarm Free: A Bi-Lingual Selection of Poetry by Maksim Bahdanovich, Ales Harun and Zmitrok Biadula* («Снуецца зданьё рой: Двухмоўны збор паэзіі Максіма Багдановіча, Алеся Гаруна і Змітрака Бядулі») [9], – перакладчыца да гэтага фактычна не будзе мець дачынення: «...Калі прафесар Арнольд МакМілін выдаў кнігу *The Images Swarm Free*, ён проста склаў яе з раней публікаваных версій ці маіх чарнавікоў з Беларускай бібліятэкі Францыска Скарыны ў Лондане. Я абсалютна не мела нічога агульнага з выданнем гэтай кнігі – у той час я была па горла занятая журналістыкай і правамі чалавека (гэта быў час сахараўскай ссылкі і акадэмічнага байкоту Савецкага Саюза...) і нават не бачыла карэктуру [адсюль, на жаль, вялікая колькасць памылак друку, прынамсі, пропуск некаторых істотных радкоў], не кажучы ўжо пра тое, каб мець час ізноў перагледзець тэксты!» (*пераклад наш – С.С.*) [7, с. 47].

Безумоўна, памылкі друку ў кнізе прысутнічаюць, але само яе выданне – з’ява значная для беларускай культуры: беларускія і англійскія тэксты ідуць паралельна, шмат якія пераклады друкуюцца ўпершыню, а сама колькасць іх – даволі значная. Да таго ж, выдавец дадае змястоўны артыкул пра ўнёсак кожнага з аўтараў у беларускую літаратуру. Нестандартным з’яўляецца і падыход да выбару паэтаў: замест класічнага «трыа» – Купала, Колас, Багдановіч, – у кнізе змешчаны пераклады з твораў М. Багдановіча, А. Гаруна і Зм. Бядулі.

У кнізе прыведзены 21 пераклад з твораў М. Багдановіча. На наш погляд, пераклады вершаў Максіма Багдановіча найбольш ўдалыя з усіх перастварэнняў В. Рыч. Тлумачыцца гэта блізкасцю паэтык беларускага творцы і перакладчыцы, іх рамантычнай узнёскасцю і аднолькавай увагай да формы. Менавіта багдановічаўскія «Слуцкія ткачыхі» сталі адным з першых перакладзеных В. Рыч на англійскую мову беларускіх вершаў. Дарэчы, гэта адзіны друкаваны пераклад «Слуцкіх

ткачых», і адсутнасць розных варыянтаў гэтага сімвалічнага для беларускай культуры тэксту не можа не наводзіць на сумныя разважанні беларуска-англійскага мастацкага перакладу.

Пасля выхаду кнігі праца В. Рыч як перакладчыцы, а таксама крытыка працягваецца. У 1985 г. з'яўляецца кніга *The Image of the Jew in Soviet Literature: The Post-Stalin Period* («Вобраз яўрэя ў савецкай літаратуры: пост-сталінскі перыяд», Ктаў, Нью-Йорк). Кніга, па сутнасці, ўяўляе сабой дзве асобныя манаграфіі: кароткі агляд рускай літаратуры, напісаны Якубам Блумам, і значна большы – па беларускай літаратуры, аўтарства якога належыць В. Рыч.

Актыўны ўдзел В. Рыч прымае і ў аналізе сучаснага становішча Беларусі – за прыклад можна ўзяць яе артыкул *Belarus: A Nation In Search of a History: 1991 and all that* («Беларусь: нацыя ў пошуках гісторыі: 1991 і ўсё астатняе») і яго працяг *News from nowhere: Belarus* (12.11.1999) у часопісе *Index on Censorship*. В. Рыч і зараз займаецца журналісцкай дзейнасцю, рэгулярна друкуе свае артыкулы ў *Times Higher Education Supplement*, *Physics World*, *The Tablet*, *Index on Censorship* і інш. Яна – намеснік рэдактара навуковага часопіса *The Ukrainian Review*, а таксама штомесячнага інфармацыйнага лістка *Central Asia Newsfile*. Можна не згаджацца з некаторымі ацэнкамі В. Рыч становішча Беларусі, але яны выступаюць сведчаннем шчырай зацікаўленасці перакладчыцы ў сучасным жыцці краіны перакладанай літаратуры. Яе апошняе даследаванне – артыкул, прысвечаны жыццю і творчасці В. Быкава «У вянок Пісьменніку» [3]. Акрамя аглядавых артыкулаў В. Рыч даследуе і тэорыю перакладу. У 1993 г. «ЛіМ» змяшчае яе артыкул «Адносна сараканожак» [2], у якім перакладчыца падкрэслівае важнасць крэатыўнага пачатку ў мастацкім перакладзе. У 1996 г. у БІНІМаўскіх «Запісах» выходзіць яе грунтоўны артыкул "*Slutzkiya Tkacykhi*" (*The Weaver-Women of Slucak*): *A Translator's View* («"Слуцкія ткачыхі": Погляд перакладчыка» [7]), а ў 2003 г. у зборніку матэрыялаў канферэнцыі «Роля беларускай дыяспары ў захаванні і развіцці беларускай культуры» (*The Role of the Belarusian Diaspora in Preserving and Developing Belarusian Culture*) – яе даследаванне «Беларуская паэзія ў эміграцыі 1945–1990».

У 1996 г. ёю былі перакладзеныя некаторыя эсэ з кнігі дзіцячых успамінаў пра Чарнобыль «След чорнага ветру», якія пазней ставіліся юнацкімі тэатрамі Гомеля, Абердына і Клермон-Ферана (апошнія два – гарады-пабрацімы Гомеля) на фестывалі ў Абердыне з нагоды 10-годдзя аварыі на ЧАЭС.

У 1998 г. адноўлены *Manifold: Magazine of New Poetry*, у якім В. Рыч працуе галоўным рэдактарам. «*Manifold*, – як сцвярджаюць яго стваральнікі, – друкуе арыгінальную высакаякасную паэзію ў любым традыцыйным або прагрэсіўным стылі на любым варыянце англійскай мовы, а таксама (час ад часу і без перакладу) на асноўных еўрапейскіх мовах» [5]. *Manifold* змяшчае значную колькасць беларускіх перакладаў В. Рыч апошніх гадоў. Гэта як новыя пераклады з Н. Арсенневай, Зм. Бядулі, М. Танка, К. Шэрмана, так і новыя варыянты ўжо апублікаваных (з М. Багдановіча).

Аднак у сваёй дзейнасці В. Рыч не абмяжоўваецца толькі *Manifold*’ам: у апошні час выйшлі некаторыя пераклады вершаў М. Танка (у дзвюх паэтычных анталогіях для дзяцей і сям’і). Пэўныя вершы В. Рыч захоўваюцца ў рукапісным выглядзе ў Бібліятэцы Ф. Скарыны ў Лондане, некаторыя змешчаныя ў *Internet* на сайце Пятра Казаты. Сярод апошніх вершы В. Іпатавай, Я. Купалы, новыя раздзелы з «Новай зямлі» Р. Семашкевіча, М. Клімковіча, а таксама гімн БНР.

У 2002 г. з нагоды юбілею Я. Купалы і Я. Коласа ў Мінску выйшла кніга Купалавых санетаў ў перакладах на некалькі моў: *Yanka Kupala. Sanety. In Belarusian, English, Spanish, German, Polish, Russian, Ukrainian and French*. Англійскія варыянты ў зборніку належаць В. Рыч і выкананы на адпаведным узроўні з захаваннем мастацкай формы і – па магчымасці – зместу.

Апошняй перакладчыцкай працай В. Рыч з’яўляецца выдадзеная ў 2004 г. анталогія сучаснага беларускага верша на англійскай мове *Poems on Liberty* («Верш на свабоду»)[6], у якой прадстаўлена творчасць сучасных беларускіх паэтаў.

Акрамя перакладаў з беларускай мовы, В. Рыч належаць тры кнігі перакладаў з украінскай паэзіі, а таксама пераклады з польскай, старанарвежскай і стараанглійскай моў. Перакладчыцы ўручаны разнастайныя паэтычныя ўзнагароды ў Вялікабрытаніі, ЗША, Украіне. Пасля дэбюту *Outlines* выйшлі

дзве кнігі арыгінальнай паэзіі В. Рыч – *Portraits and Images* («Партрэты і вобразы») і *Heritage of Dreams* («Спадчына сноў»).

В. Рыч – сталы перакладчык беларускай паэзіі на англійскую мову. Яе пераклады сведчаць пра высокае паэтычнае майстэрства, вызначаюцца захаваннем формы і імплікатыўнасці арыгінала, дасканалым веданнем беларускіх культурных сімвалаў і глыбокім адчуваннем аўтарскай інтэнцыі. Наспела патрэба ў перавыданні яе перакладаў асобнай кнігай, паколькі на гэты момант паэтычнай анталогіі беларускай паэзіі на англійскай мове, раўназначнай *Like Water, Like Fire* па энцыклапедычнасці звестак і якасці перакладу, не існуе.

КРЫНІЦЫ:

1. Нехай, О.А.; Поплавская, Т.В. Сравнительная типология английского и белорусского языков: Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. / О.А. Нехай, Т.В. Поплавская. – Мн.: Выш. школа, 1983.
2. Рыч, В. Адносна сараканожак / В. Рыч // ЛіМ. – 1993. – 24 снеж. – С. 16.
3. Рыч, В. У вянок Пісьменніку / В. Рыч // Arche. – 2003. – 4 (27). – С. 14-16.
4. Like Water, Like Fire: An Anthology of Byelorussian Poetry from 1828 to the Present Day / Transl. by Vera Rich. – London: G.Allen a. Unwin Ltd., 1971.
5. Manifold: Magazine of New Poetry. Рэжым доступу: <http://www.verarich.clara.net/>.
6. Poems on Liberty: Reflections on Belarus / Transl. by Vera Rich. – Radio Free Europe / Radio Liberty, 2004.
7. Rich, V. 'Slutzkiya Tkachykhi' ('The Weaver-Women of Slucak'): A Translator's View: Essay / V. Rich // Zapisy 22. – BINIM. – 1996. – P. 45 – 58.
8. Rich, V. Outlines / V. Rich. – London: Ostrowski Printer, 1960.
9. The Images Swarm Free: A Bi-Lingual Selection of Poetry by Maksim Bahdanovich, Ales Harun and Zmitrol Biadula / Transl. by V. Rich. – London: The Anglo-Byelorussian Society, 1982.

V

ИСКУССТВО В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА: СОЗДАВАЯ И ПЕРЕСОЗДАВАЯ МИРЫ

POSTMODERN ART: CREATING AND RE-CREATING WORLDS



ШЭКСПІРАЎСКІЯ МАТЫВЫ Ў РАМАНЕ ДЖ. СМАЙЛІ «ТЫСЯЧА АКРАЎ»

ГАННА БУТЫРЧЫК

This study focuses upon Shakespearean motives in J. Smiley's "A Thousand Acres" through the examination of the main characters, the plot, the dominant themes, the style and the structure of the novel.

«Калі б нам было наканавана страціць усе яго (Шэкспіра – Г. Б.) драмы, акрамя адной, магчыма, большасць тых, хто ведае і разумее яго (Шэкспіра – Г. Б.), выказаліся б за захаванне п'есы

“Кароль Лір”»¹ [2], – так пачынае свае лекцыі, прысвечаныя трагедыі, вядомы даследчык творчасці У. Шэкспіра А. Брэдлі. Гісторыя караля Ліра і ягоных дачок узыходзіць да кельцкіх легенд, якія ўпершыню згадваюцца ў «Гісторыі брытаў» (1135) Гальфрыда Манмаўцкага. У «Хроніках» (1577) Р. Холіншэда афармляюцца асноўныя сюжэтныя лініі. Сярод іншых крыніц сюжэта называюць дзесятую песню з другой кнігі «Каралевы фей» Ф. Спэнсэра (1590), «Аркадыю» Ф. Сідні, ананімную п’есу «Гісторыя караля Лейра і яго трох дачок Ганерылы, Раганы і Кардэлы» (1594). Адметна, што ў 1681 годзе ірландскі драматург Н. Тэйт ставіць версію са шчаслівым фіналам: Кардэлія і кароль Лір застаюцца жыць. І толькі пасля пастаноўкі Макрэдзі ў 1838 годзе шэкспіраўскі варыянт вернецца на сцэну². У XX стагоддзі найбольш вядомымі інтэрпрэтацыямі п’есы становяцца яе кінаверсіі: дзве пастаноўкі П. Брука (1953, 1971), Р. Козінцава (1970), Дж. Мілера (1982), М. Эліята (1984), А. Кука (1988), а таксама кніга Дж. Смайлі «Тысяча акраў» (Smiley, Jane (нар. 1949), *A Thousand Acres*). Выяўленне шэкспіраўскіх матываў у рамане з’яўляецца мэтай артыкула. Пад матывам у рабоце разумеецца «галоўная ўнутраная мысліцельна-эмацыяльная лінія развіцця твора; элементы, якія паўтараюцца ў творы, элемент сюжэтна-тэматычнай еднасці» [1, с. 256].

Імя Дж. Смайлі пакуль недастаткова папулярнае на постсавецкай прасторы, паколькі яе раманы не перакладзеныя. Разам з тым, яе творчасць добра вядомая тым, хто даследуе сучасную амерыканскую літаратуру, з аднаго боку, і фемінісцкі рух, з другога. Так, у Беларусі ў кантэксце фемінісцкай літаратуры ЗША творчасць Дж. Смайлі разглядае Т. Я. Камароўская³.

У цэнтры творчасці амерыканскай пісьменніцы праблемы сям’і і самаідэнтыфікацыі жанчыны, пытанні сельскай гаспадаркі і экалогіі (раманы «Ля брамы раю» [*At Paradise Gate*,

¹ Тут і далей пераклад з англійскай мовы мой – Г. Б.

² Пастаноўка Н. Тэйта будзе з’яўляцца на сцэне да 1843 года.

³ Гл., напрыклад, Комаровская, Т. Я. Феминистская литература США: обретения и потери на пути к самоидентификации / Татьяна Комаровская // Вопросы германской филологии и методические инновации в обучении и воспитании [Текст]: материалы IX респуб. науч.-практ. конф., Брест, 25 марта 2005 г. / [ред. А. Н. Горбалёв и др.]. – Брест: Изд-во БрГУ, 2005. – С. 3-11.

1981], «Каледж Му» [*Moo*, 1995], «Рай для коней» [*Horse Heaven*, 2000], зборнік апавяданняў «Часы смутку» [*The Age of Grief*, 1992]). Спрабавала свае сілы пісьменніца ў галіне гістарычнай прозы («Грынландцы» [*The Greenlanders*, 1988]). Складаныя стасункі паміж людзьмі ў эпоху індустрыялізацыі, заўсёднае імкненне ажыццявіць Амерыканскую мару адлюстраваныя ў апошнім рамане Дж. Смайлі «Слова гонару» (*Good Faith*, 2003). Яе творчую манеру вылучаюць бездакорнасць стылю, вытанчанасць фразы, майстэрскае валоданне прыёмамі псіхалагічнага аналізу. У 2005 годзе выйшла літаратуразнаўчае даследаванне пісьменніцы «Трынаццаць шляхоў разгляду рамана» (*Thirteen Ways of Looking at the Novel*).

«Тысяча акраў» – самы вядомы раман Дж. Смайлі, якая ў 1991 годзе атрымала за яго Пуліцэраўскую прэмію. Твор у 1993 годзе быў экранізаваны (рэжысёр Дж. Мурхаўз) і ў такім выглядзе больш знаёмы шырокай публіцы.

Дзеянне разгортваецца на адной з самых заможных ферм акругі Зібулон у Аёве ў 1979 годзе. Лэры (Лір) Кук вырашае раздзяліць маёмасць – тысяча акраў зямлі – паміж дочкамі Джыні (Ганерылья; у англійскаім варыянце першыя літары імёнаў супадаюць: **G**inny – **G**oneril), Ружай (Рэганай) і Кэралайн (Кардэліяй). Другая сюжэтная лінія шэкспіраўскай п’есы звязаная ў рамане Дж. Смайлі з сям’ёй Гаральда (Глостара) Кларка і яго сыноў Джэса (Эдманда) і Ларэна (Эдгара). Вобраз Кента таксама знаходзіць сваё ўвасабленне ў Дж. Смайлі: з ім атаясамліваецца прыватны адвакат сям’і Кукаў, які паслядоўна выступае на баку Лэры. Захоўваючы сістэму вобразаў шэкспіраўскай п’есы, Дж. Смайлі змяняе яе зместавае напайненне. Прытрымліваючыся асноўных сюжэтных хадоў, аўтар дае разгорнутую матывацыю ўчынкаў герояў. Momанты, якія ў шэкспіраўскай п’есе толькі акрэсленыя, у рамане атрымліваюць далейшае развіццё.

Аповед вядзецца ад імя старэйшай сястры. Удалы выбар апавядальніка дазваляе пераадолець адчуванне перагрувашчанасці твора вобразамі першай значнасці (Лір і яго дочки, Глостар і яго сыны), што ўласціва шэкспіраўскай п’есе. Нягледзячы на тое, што ў лёсе Лэры і Гаральда захоўваецца пэўнае падабенства, неабходнасць падвоеннага сюжэта пры

прапанаванай форме аповеду адпадае. З субсюжэта шэкспіраўскай трагедыі пісьменніца выкарыстоўвае толькі тыя моманты, якія дапамагаюць ёй разгортваць асноўную лінію аповеду. Усе падзеі даюцца праз успрыняцце Джыні. Згадаем, што ў Шэкспіра самарэфлексія была важным элементом пры стварэнні вобраза, а адным з істотных літаратурных прыёмаў, якія выкарыстоўваў аўтар, з'яўляўся салілог. У трагедыі «Кароль Лір» адзінаццаць салілогаў (найчасцей Эдманда і Эдгара), у якіх раскрываюцца схаваныя думкі герояў, даюцца матывацыі ўчынкаў. Дж. Смайлі – майстар псіхалагічнага аналізу, здольны паказаць не толькі ўнутраную драму герояў, але і даследаваць схаваныя прычыны. Няспешнае назіранне Джыні за падзеямі, якія адбываюцца ў Зібулоне, прымушаюць яе згадаць мінулае сям'і, аднавіць у памяці тыя моманты, якія ёй найбольш хацелася б забыць. Паступова гераіня прыходзіць да разумення, што прытрымліванне таго ладу жыцця, які быў прыняты ў сям'і на працягу стагоддзяў, заснаваны на падпарадкаванні і падаўленні асобы. Празмерная прывязанасць да фермы не адпавядае ўнутраным запатрабаванням Джыні, пазбаўляе магчымасці самарэалізацыі.

Канфлікт пакаленняў, сямейныя стасункі істотныя для абодвух твораў, аднак, калі ў аснове п'есы У. Шэкспіра — трагічная віна героя, то для Дж. Смайлі вызначальнай становіцца праблема самаідэнтыфікацыі жанчыны ў сучасным грамадстве. Адпаведна мяняецца канцэпцыя героя: калі трагічны герой у Шэкспіра (Лір-Глостэр) – носьбіт прынцыпу, які выходзіць за межы індывідуальнага быцця; чалавек, які шукае прычыны трагічнага ў свеце ў самой светабудове, то ў Дж. Смайлі Лэры і Гаральд не перажываюць духоўнай метамарфозы. Яны займаюць у рамане другаснае месца ў параўнанні з жаночымі вобразамі. У п'есе сямейны канфлікт ёсць праекцыяй парушэння сусветнай гармоніі, выяўленне крызісу ренесанснай свядомасці. Псіхааналітычная канцэпцыя асобы, якая дамінуе ў Дж. Смайлі, вымагае акцэнтаваць псіхічныя працэсы, што разглядаюцца як дэтэрмінанты асобнага развіцця, як асноўныя фактары, рухавікі, што вызначаюць і рэгулююць паводзіны і функцыянаванне герояў. Парушэнне гармоніі сямейных стасункаў у рамане адлюстравана праз паказ інцэсту, які аналізуецца сыходзячы з фемінісцкіх канцэпцый пра

связь мужчынскай сексуальнасці з уладай. Праз інцэст Лэры сцвярджае сваю ўладу над уласнымі дочкамі.

У шэкспіраўскім тэксце сцэна падзелу каралеўства з'яўляецца своеасаблівым рытуалам афіцыйнай дэманстрацыі публіцы ўдзячнай доччынай любові і адданасці. На момант пачатку п'есы землі ўжо пароўну падзеленыя, і пра гэта ведаюць прыдворныя, жаніхі і, напэўна, самі дачкі. Шчырая паводле сваёй прыроды Кардэлія не жадае прытрымлівацца ўмоўнасцяў, і таму выгнанная. Лэры таксама патрабуе ад дачок найперш выканання рытуалу, які сведчыў бы не столькі пра павагу, колькі пра падпарадкаванне. «Мой бацька лёгка раздражняўся, – распавядае Джыні, – але таксама лёгка супакойваўся, калі кожны выконваў сваю ролю з належнай доляй пакаяння. Гэта быў *рытуал (акцэнтавана мною – Г. Б.)*, які мала турбаваў мяне, я да яго прывычалася. Робячы рэмаркі і зыркаючы вачыма, Ружа нягорш спраўлялася са сваёй роляй і магла нават прымусіць бацьку смяцца, постфактум згадваючы некаторыя рэчы. Кэралайн, тым не менш, нязменна заставалася ні пры чым, альбо проста ўпарта маўчала ў такіх выпадках. Яна заўжды шукала плюсы і мінусы ў любой справе, спрабуючы высветліць, хто павінен прасіць прабачэння і за што, хто павінен пачаць першым і якія словы ў сваё апраўданне мусіць сказаць» [4, с. 32].

Некалькі пакаленняў Кукаў працавалі на няўдобицы, асушваючы балоты. Сваю маёмасць Лэры памножыў за кошт разарэння менш прадбачлівых суседзяў. Аўтар адзначае, што нават у дзень смерці жонкі Лэры скупляў новыя акры. Зямля з'яўляецца прадметам яго гонару. Усведамленне сябе ўладальнікам найбагацейшай сядзібы ў акрузе дазваляе Лэры лічыць сябе ўладаром усіх тых, хто знаходзіцца побач з ім. Кожная з трох дачок па-рознаму ставіцца да гэтай улады. Старэйшыя дачкі залежныя ад Лэры і матэрыяльна (бо іх сем'і жывуць з тысячы акраў), і псіхічна (таму што абедзве ў падлеткавым узросце сталі ахвярамі інцэсту) і таму не маюць мажлівасці на самавызначэнне. Джыні пакорліва падпарадкоўваецца. Ружа падпарадкоўваецца, але ненавідзіць Лэры. Яна спадзявалася, што выйшаўшы замуж, унікне жыцця на ферме, але лёс зноў прыводзіць яе на тысячу акраў. Помсцячы мужу за тое, што той не ўратаваў яе ад вяртання ў

сядзібу, Ружа паведамляе Піту пра гісторыю з бацькам, чым выклікае яго пастаяннае жаданне забіць Лэры. Перадача зямлі ва ўласнасць дае абедзвюм сёстрам шанец на ўладкаванне свайго жыцця ў адпаведнасці з ўласнымі памкненнямі.

Кэралайн жыве ў мястэчку, мае адвакацкую практыку. Яна не залежыць ад Лэры. Яна не ведае пра тое, што сёстры сталі ахвярамі бацькі. Яна не бачыць сваю будучыню на ферме, яна жыве не залежным ад яе жыццём. Кэралайн лепш за ўсіх ведае свайго бацьку, і разумее, што страта зямлі для яго тоесная страце жыцця. Менавіта таму яна выказвае сумненне ў намеры Лэры перадаць зямлю дочкам у спадчыну. Хвіліннае ваганне ўспрымаецца як акт непарадкавання, адмаўленне ўдзельнічаць у рытуале, у якім усе павінны выказваць захапленне прапановай Лэры. Як і шэкспіраўскай Кардэліі, Кэралайн накіраванае выгнанне. Зямля дзеліцца паміж двума старэйшымі дочкамі.

Лэры Кук спакваля ўсведамляе, што страта зямлі азначае для яго страту ўлады над дочкамі. Калі ў шэкспіраўскім тэксце пасля падзелу зямлі пачынаюцца пакуты Ліра і яго шлях да самапазнання, то Лэры Кук прыходзіць да п'янства, сацыяльна-небяспечных паводзін на мяжы вар'яцтва. Калі шэкспіраўскія гераіні ставяцца непаважліва да караля Ліра, скарачаюць колькасць яго свету, абмяжоўваюць яго ўладу, то гераіні Дж. Смайлі па-ранейшаму клапацца пра бацьку, не зважаючы на яго паступовую дэградацыю.

Кульмінацыйным момантам п'есы з'яўляецца сцэна буры. Істотнае значэнне падобная сцэна адыгрывае і ў сюжэтабудове рамана Дж. Смайлі. У акрузе Зібулон чакаюць навальніцы. Сродкі масавай інфармацыі пастаянна трансліруюць штормавыя папярэджанні. Разам з пачаткам навальніцы перад домам Ружы, дзе сабраліся абедзве сям'і, з'яўляецца Лэры. Адмаўляючыся ўвайсці ў дом, узрушаны герой гаворыць шэраг непрыстойнасцяў на адрас дачок у прысутнасці іх мужоў, дасылае праклёны, што становіцца прычынай канчатковага разрыву і *casus belli*. У сваю чаргу гэтая сцэна вызначальная для дачок. Ружа адмаўляецца граць сваю ролю і ў твар жаха бацьку ўсё, што яна пра яго думае. Адметна, што меншая дачка ўспрымае гэтую сітуацыю як акт непавагі да бацькі і, будучы юрыстам, распачынае судовую справу. Пасля суда, які Лэры і Кэралайн прайграюць, бацька жыве з меншай дачкой, паводзіць

сябе, як вар'ят. Заўважым, што тэма вар'яцтва важная для У. Шэкспіра ў абодвух закранутых Дж. Смайлі аспектах: як самадурства і як нярвовае захворванне. Пра смерць Лэры паведамляецца некалькімі радкамі як пра заканамерны фінал яго ладу жыцця. Калі шэкспіраўскі герой, прайшоўшы праз пакуты, усведамляе свае памылкі, то ў душы Лэры Крука няма месца для пакаяння.

У шэкспіраўскім тэксце Ганерылья падкрэслена адмоўны вобраз. У Дж. Смайлі Джыні Сміт Кук – верная жонка, якая клапаціцца пра мужа, бацьку і сям'ю сястры. У п'есе кароль Лір, праклінаючы Ганерылью, звяртаецца да багіні Прыроды, каб тая пазбавіла старэйшую дачку магчымасці мець дзяцей (*акт I, сцэна 4*). Джыні, знаходзячыся семнаццаць год у шлюбe, не можа нараджаць. Адметна, што бяда сыходзіць ад «прыроды», а дакладней, ад неспрыяльнага экалагічнага асяроддзя: шматгадовае выкарыстанне хімічных угнаенняў забруджвае калодзежную ваду, спажыванне якой спрычыняе выкідышы. Муж Джыні Тайлар Сміт – узор рахманага і бездакорнага мужа, працаўніка, які дбае пра дабрабыт сям'і, шануе жонку і знаходзіць кампраміс нават са свавольным Лэры. Тыпаж адпавядае Олбані ў Шэкспіра. «Прырода, што вытокамі сваімі пагарджае, сама сваю прычыніць смерць (літаральна: не можа быць упэўненай у сабе)» [3, с. 931], – сцвярджае шэкспіраўскі герой, і з ім мог бы пагадзіцца герой Дж. Смайлі. Выгадаваны на зямлі, Тай жыве «вытокамі» – сельскагаспадарчай працай. Але гэты чалавек – духоўна чужы Джыні. Пісьменніца падрабязна апісвае сямейныя стасункі, паступовае аддаленне і ўрэшце разыход Джыні і Тая. Адметна, што разыход быў спрычынены і тым фактам, што падчас буры Тай узяў бок Лэры. Згадаем, што і ў Шэкспіра Олбані выступае на баку Ліра. Дж. Смайлі стварае падкрэслена фемінісцкі раман: ніводзін з мужчынскіх вобразаў не пададзены ў творы як цалкам станоўчы. Пасля сыходу Джыні з фермы, Тай спрабуе весці гаспадарку самастойна. Аднак, усе яго праекты няўдалыя і, канчаткова разарыўшыся, герой прадае сваю частку зямлі Ружы, а сам вымушаны зноў стаць наймітам, каб працаваць на ферме ў Тэхасе.

Як і ў Шэкспіра, старэйшыя сёстры ў Дж. Смайлі духоўна блізкія. «Ніводзін дзень майго свядомага жыцця не быў пражыты

без Ружы» [4, с. 8], – адзначае Джыні. Раманная прастора дазваляе пісьменніцы даваць падрабязныя партрэтныя і псіхалагічныя характарыстыкі: «Яна (Ружа – Г. Б.) была прываблівай, хаця і не прыгожай. Мілая, але кплівая, яна ніколі не шыкавала і не была славалюбнай» [4, с. 31]. Трыццацічатырохгадовая Ружа, якая толькі што перанесла мастактамію, больш спрактыкаваная ў жыцці, здольная рэальна ацэньваць сітуацыю. Будучы, як і Джыні, ахвярай інцэсту, Ружа дзейнічае як псіхолаг: яна разумее, што часам для ахвяры сямейнага гвалту адзіна магчымае выйсце – назваць рэчы сваімі імёнамі і тым самым разбурыць шматгадовую «змову маўчання». Ружа прымушае Джыні згадаць непрыемны для яе факт біяграфіі, што спрычыньвае згадкі гераіняй іншых выпадкаў эмацыянальнага і фізічнага гвалту з боку бацькі, з аднаго боку, і становіцца адпраўным пунктам псіхічнага адраджэння гераіні, з другога.

У Шэкспіра абедзве сястры закаханыя ў Эдманда. Гэтая ж сюжэтная лінія разгортваецца і Дж. Смайлі. Перадача зямлі супадае з вяртаннем суседскага сына Джэса Кларка, які адсутнічаў трынаццаць год: ён быў прызваны ў войска, але сышоў, адмовіўшыся ўдзельнічаць у В'етнамскай вайне. Згадка пра вайсковую службу аднаго з сыноў адсутнічае ў Шэкспіра, але яна ёсць у Ф. Сідні. Большасць разважанняў пісьменніцы на экалагічную тэму звязана менавіта з гэтым героем, бо ў Зібулон Джэс прыносіць не толькі іншы погляд на свет, але і на сельскую гаспадарку: ён прыхільнік арганічнага земляробства і паслядоўны вегетарыянец. За час доўгатэрміновай адсутнасці сына памірае маці Джэса, і гэта з'яўляецца прычынай ягоных унутраных перажыванняў. Падабенства сямейных гісторый, імкненне вырвацца са спрадвечнага сельскагаспадарчага кола нараджае ўзаемную сімпатыю паміж Джэсам і Джыні. Гераіня сочыць, як спакваля спеюць у ёй пачуцці да Джэса, якія ў шэрую штодзённасць фермерскага жыцця прыўносіць нешта большае, чым праца.

Ружа таксама мае любоўную сувязь з Джэсам, пра што паведамляе свайму мужу. Піт (Корнуэл) паказаны чалавекам таленавітым. Джыні расказвае пра ягоны музычны талент і шматлікія гастролі да таго, як сям'я асела на зямлі. Герой між тым мае імпульсіўны і эксцэнтрычны характар. Сямейнае жыццё

Ружы і Піта пазначана няспыннымі спрэчкамі. Ружа грэбуе Пітам, бо той, нягледзячы на шматлікія дэклараваныя намеры адпомсціць Лэры, так і не наважваецца на гэта. У пэўнай ступені прызнанне Ружы спрычыньвае смерць Піта, які гіне, не справіўшыся з кіраваннем машыны. Ружа застаецца ўдавой і яе сувязі нішто не перашкаджае. Нават у дэталях Дж. Смайлі ідзе за шэкспіраўскім тэкстам. У п'есе, з аднаго боку, паведамляецца пра тое, што Ганерылья не кахае свайго мужа і мае намеры адносна сына Глостара: «Сястра свайго супруга не кахае,/ Упэўнена я ў гэтым. Падчас свайго апошняга візіту/ яна за Эдмандам шматзначна цікавала...» [3, с. 933]; а з другога, смерць Корнуэла дазваляе Рэгане не хаваць сваю апантанасць Эдмандам. У Шэкспіра Ганерылья горасна перажывае новае становішча сястры: «Сястра – удава, мой Глостар з ёй/ Так зненавідны лёс усе бэсціць спадзяванні» [3, с. 932]. Дж. Смайлі паглыбляе пакуты Джыні звесткай пра тое, што Ружа, уступаючы ў сувязь з Джэсам, ведала пра стасункі сястры з суседскім сынам. Гэтае паведамленне заўсёды адкрытай сястры Джыні не можа вынесці і вырашае атруціць сястру. Шэкспір адзначае, што старэйшая дачка Ліра выдатна разбіраецца ў ядах (акт V, сцэна 2). Джына таксама вывучае розныя хімікаты і атрутныя расліны і ўрэшце спыняецца на балігалове (hemlock). Ружа па шчаслівай выпадковасці ніколі не адкрые шклянку з атрутай, падрыхтаваную сястрой, бо пасля ад'езду сястры пераедзе ў дом бацькі. Тут варта звярнуць ўвагу на тое, што *chance* (шчаслівая выпадковасць) адыгрывае значную ролю ў структуры шэкспіраўскіх трагедый. Так, напрыклад, паводле шчаслівай выпадковасці, Гамлет даведваецца пра змест ліста, які Разенкранц і Гільдэнстэрн вязуць у Англію. Так па шчасліваму збегу абставін у Дж. Смайлі Ружа не атручваецца. Але падобны паварот прадыхтаваны дынамікай разгортвання сюжэта: Ружа і без таго безнадзейна хворая і ведае, што дні яе злічаныя.

Меншая сястра – дваццацівасьмігадовая Кэралайн – значна адрозніваецца ад сваіх сёстраў, бо не звязвае сваёй будучыні з фермай. Яна займаецца юрыспрудэнцыяй, жыве ў мястэчку, бацьку наведвае раз на тыдзень. Душэўных размоваў з сёстрамі не вядзе. Пра яе замужжа родзічы даведваюцца з мясцовых газет. Яна – любімая дачка, пра што не аднойчы згадвае Джыні.

Яна ў адрозненне ад сёстраў ніколі не баялася бацькі: «Калі ёй нешта было патрэбна ад яго, яна проста звярталася да яго і прасіла, што трэба. Яму гэта падабалася, асабліва пасля мяне і Ружы. Дзіцем я страшна баялася яго, Ружа, калі трэба было, магла супрацьстаяць яму, але старалася трымацца ад яго далей. З Кэралайн усё выглядала так, быццам яна не ведала, што чагосьці можна баяцца» [4, с. 125]. Па меры таго як Лэры вар'яецца, у яго свядомасці адбываецца накладанне вобразаў Ружы і Кэралайн. Ён называе меншую дачку імёнамі, якімі спакушаў Ружу, згадвае факты біяграфіі сярэдняй дачкі, будучы ўпэўненым, што гаворыць пра Кэралайн. Адзін з такіх успамінаў выпадкова чуе Джыні і з жахам разумее, што і Кэралайн бацька ўспрымае як сваю палюбоўніцу, хаця і праз атаясамліванне з Ружай. Гэтая падзея ўрэшце прымушае адкрыцца Ружы і прызнаць сябе ахвярай інцэсту.

У Шэкспіра ў субсюжэце са сцэнай буры карэлюе сцэна асляплення Глостэра. Але калі страта зроку Глостэрам – вынік фізічнага катавання і падстава для ўзнікнення ўнутранага зроку, то Гаральд губляе зрок выпадкова. Сцэна зроблена ў кантэксце экалагічных поглядаў Дж. Смайлі – вочы Гаральда выпалены аміякам, бочка з якім адчынілася ў недарэчны час.

У сюжэце шэкспіраўскай п'есы прысутнічае некалькі часавых пластоў: дагістарычны патрыярхальны час састарэлага Ліра, Сярэднявечча, эпоха Адраджэння і крызіс гуманізму. Граф Глостэр гаворыць пра разбурэнне сямейных сувязяў. Амаль тое самае канстатуе Джыні: у акрузе Зібулон мноства сем'яў, якія гадамі жылі разам і не размаўлялі, для якіх полымя спрэчкі за зямлю ці грошы разгаралася так, што паглынала ўсё астатняе, любую магчымасць нармальных стасункаў і прыязнасці. Сутыкненне пакаленняў назіраецца і ў Дж. Смайлі. Кэралайн і Джэс не жадаюць жыць жыццём сваіх продкаў. Не застаецца ў родавым маёнтку Джыні, адшукаўшы сабе працу ў мястэчку. Нават прыязны да зямлі Тай не змог ажыццявіць на ёй свае шматлікія праекты і сышоў шукаць новага жыцця. Адметна, што паміраючы, Ружа пакідае тысячу акраў не дочкам, а сёстрам, так матывуючы свой учынак: «Я хачу, каб усё гэта скончылася нашым пакаленнем». Ні Джыні, ні Кэралайн не будуць

працаваць на зямлі. Уся маёмасць Кукаў ідзе на пагашэнне крэдытаў.

Дж. Смайлі не паказвае поўнага псіхалагічнага адраджэння сваёй гераіні. У эпілозе перад вачыма Джыні праходзяць усе мужчыны, з якімі яна сутыкалася ў жыцці. Згадваючы бацьку, гераіня паведамляе, што не ведае, «як можна судзіць чалавека, які не выказвае аніякіх знакаў пакаяння і нават не ўсведамляе зробленага» [4. с. 369]. Не можа яна і дараваць бацьку. Як паказвае псіхіятрычная практыка, у выпадках інцэсту канчатковае выздараўленне адбываецца надта рэдка. І тут Дж. Смайлі не ідзе супраць праўды.

У выніку праведзенага даследавання можна зрабіць наступныя высновы:

1. Раманная форма дазваляе аўтару выбраць апавядальніка і паказаць падзеі адлюстраваным планам скрозь прызму свядомасці Джыні-Ганерылы.
2. Канфлікт пакаленняў, сямейныя стасункі істотныя для абодвух твораў. Аднак, калі ў аснове шэкспіраўскай п'есы – трагічная віна героя, то для Дж. Смайлі вызначальнай становіцца праблема самаідэнтыфікацыі жанчыны ў сучасным грамадстве.
3. Сістэма вобразаў у рамане паўтарые шэкспіраўскую, але аўтар змяняе сэнсавое напавенне вобразаў, раманная прастора дазваляе даваць разгорнутыя характарыстыкі персанажаў. За аснову ўзяты характарыстыкі герояў у Шэкспіра.
4. Пісьменніца прытрымліваецца асноўнага структурнага элемента п'есы – падвоянага сюжэта. Але гэтае наследаванне праступае толькі на зместавым узроўні, бо фармальны ўзровень вызначаецца наяўнасцю апавядальніка-наратара.
5. Асноўныя складнікі сюжэта шэкспіраўскай п'есы (падзел зямлі, сцэна буры, асляпленне Глостэра-Гаральда, заляцанне Ганерылы-Джыні і Рэган-Ружы да Эдманда-Джэса, атручванне, смерць Корнуэла-Піта і інш.) атрымліваюць новае развіццё ў рамане, прапануюцца новыя матывацыі ўчынкаў герояў і адпаведныя новыя сюжэтныя хады.
6. Ключавая для п'есы Шэкспіра тэма прыроды знаходзіць у Дж. Смайлі новае развіццё: аўтар уздымае актуальнае для XX стагоддзя экалагічнае пытанне.

Такім чынам, шэкспіраўскія матывы ў рамане Дж. Смайлі «Тысяча акраў» прасочваюцца на розных узроўнях мастацкага тэксту.

КРЫНІЦЫ:

1. Боров, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. В. Боров – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003.
2. Bradley, A. Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth / A. Bradley. – New York: Penguin Books, 1991.
3. Shakespeare, W. King Lear: Quarto Text / W. Shakespeare // Shakespeare, W. The Complete Works; gen. ed. S. Wells & G. Taylor. – NY: Oxford Un. Press, 1994. – P. 909-943.
4. Smiley, J. A Thousand Acres / J. Smiley. – NY: Ballantine Books, 1992. – 372 p.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «ХОЗЯЙКА ДОМА ЛЮБВИ»

ВИКТОРИЯ ЕГОРОВА

The research combines the literary and linguistic approaches to the text analysis. The investigated text is the story of Angela Carter "The Lady of the House of Love" from her collection of stories "Bloody Chamber". The story is made with the help of such postmodern methodes as deconstruction, irony, fragmentariness, literary play. The aim of this research is to discover the genre and style of the story addresing to the complex linguistic analisis of the text and postmodern methods of text research.

Сборник рассказов Анджелы Картер «Кровавая комната» вышел в 1979 году. В его основе лежит деконструкция известных сказок Шарля Перро. Салман Рушди в своем предисловии к сборнику охарактеризовал стиль Картер следующим образом: «Она берет то, что нам известно и, разбив, собирает своим особым способом: остроумно и аккуратно; ее слова и новы и не новы одновременно, подобно нашим собственным. <...> Она открывает известную нам историю, как яйцо, и находит внутри новую, современную историю, которую мы хотим слышать» [2, с. xiv]¹. Сборник состоит из следующих рассказов: «The Bloody Chamber», «The Courtship of Mr Lyon», «The Tiger's Bride», «Puss-in-Boots», «The Erl-King», «The Snow Child», «The Lady of the House of Love», «The Werewolf», «The Company of Wolves», «Wolf-Alice». В издании на русском языке (перевод О. Акимовой) [1] им соответствуют следующие названия: «Кровавая комната», «Женитьба мистера Лайона», «Невеста Тигра», «Кот в сапогах», «Лесной царь», «Снегурочка», «Хозяйка Дома Любви», «Оборотень», «Волчье братство», «Волчица Алиса».

Некоторым сказкам А. Картер дает несколько интерпретаций, например, сказка о красавице и чудовище рассматривается в двух интерпретациях: это рассказы

¹ She takes what we know and, having broken it, puts it together in her own spiky, courteous way; her words are new and not-new, like our own. <...> She opens an old story for us, like an egg, and finds the new story, the now-story we want to hear, within. (Здесь и далее перевод мой. – В.Е.).

«Женитьба мистера Лайона» и «Невеста тигра». Сказка о Красной Шапочке также имеет две интерпретации: «Оборотень» и «Волчье братство». Как видно из заглавий рассказов, «сказки» английской писательницы не предназначены для детей. Наряду с блестящей прозой, в них присутствуют готические и эротические элементы: в рассказах изобилуют призраки, убийцы, кровожадные звери, которым обычно противостоят молодые невинные девушки. Именно их невинность умиряет зверей и часто спасает им жизнь. С помощью неожиданных сцен и сюжетных поворотов А. Картер «встряхивает» читателя, заставляя его задуматься, а часто и пересмотреть свое отношение к любви, к взаимоотношениям мужчины и женщины. Относительно творчества Анджелы Картер часто применяется термин «феминистский постмодернизм». Для него характерна деконструкция оппозиции «мужское-женское», смысловая множественность, поливалентность, предпочтение принципа «удовольствия» принципу «производства».

Задача данной работы – выявить жанрово-стилевые особенности рассказа Анджелы Картер «Хозяйка Дома Любви», опираясь на комплексный лингвистический анализ текста.

В основе рассказа «Хозяйка Дома Любви» лежит сказка о спящей красавице. Главная героиня рассказа – девушка 16-17 лет, графиня, хозяйка огромного особняка Носферату. Девушка нигде не названа по имени, что приближает повествование к сказке. Она красива необычной красотой, но «злые чары» обрекли ее на тяжелое существование: она – вампир. Мучимая голодом, графиня вынуждена убивать молодых людей, попадающих в замок. В рассказе ей противостоит «принц» – молодой офицер, отправившийся в велосипедное путешествие по Румынии. Благодаря своей непорочности, он неподвластен злу. Приезд офицера создает нестандартную ситуацию: графиня разбивает очки и ранит палец. Ее годами отработанный ритуал нарушен, она видит свою собственную кровь. Поцелуй офицера спасает графиню от бессмертия, ему же помогает избежать смерти.

Комплексный лингвистический анализ текста включает в себя анализ семантического пространства текста, анализ структурной организации текста, анализ коммуникативной

организации текста, выявление текстовых доминант. Лингвистика текста и постмодернизм – взаимосвязанные понятия, играющие важную роль при интерпретации произведения. Элементы постмодернистской литературы (деконструкция, децентрация, интертекстуальность, игра, ирония и т.п.) помогают найти в произведении заложенные автором смыслы, лингвистические особенности текста раскрывают перед читателем всю палитру произведения и углубляют возможности интерпретации.

Семантическое пространство текста состоит из концептуального, денотативного и эмотивного пространств. Концептуальный анализ подразумевает выявление парадигмы культурно-значимых концептов и описание их концептосферы.

Заглавие рассказа «Хозяйка Дома Любви» содержит три важных для анализа слова: *Lady, House, Love*. Они указывают на три главных концепта – *beauty, fear, love*. В заглавии А. Картер использует известный постмодернистский прием игры с читателем – иронию. Нервную, болезненную девушку она называет леди, хотя, для того, чтобы передать значение «хозяйка» в английском языке используются следующие слова: *hostess, mistress*. Тем самым писательница подчеркивает ее равнодушие к дому, ее аристократическое происхождение, ее одиночество. Домом Любви называется замок Носферату. Однако ни о какой любви здесь не может быть и речи: все, кто попадают в этот дом, назад уже не возвращаются, а когда любовь все же возникает, она разрушает замок и его столетние традиции.

Кроме основного заглавия в рассказе присутствует еще одно, обусловленное интертекстуальностью, – это «*Sleeping Beauty*». Здесь важным является образ заколдованной красавицы. Сюжет сказки также дает дополнительную информацию для выделения и характеристики базовых концептов рассказа.

В рассказе можно выделить следующие ключевые слова: *beauty, blood, vampire, roses, death, fear, pain, love, castle, light, shadow*. Эти слова составляют три основных концепта: *beauty, fear, love*. Все они являются важными, поэтому необходимо проанализировать каждый из них. В рассказе А. Картер использует два значения слова *beauty*: красота и красавица.

Однако созданный ею образ красавицы не соответствует словарному определению слова: вид девушки не доставляет удовольствие, он вызывает жалость, отвращение, стремление защитить. Красота девушки – это аномалия, уродство (*abnormality, deformity*), что-то неестественное (*she is beautiful she is unnatural*), ее красота болезненна, она напоминает чахоточную красоту (*hectic*), ее красота лишена теплоты.

Страх соответствует словарному определению, он показан как преобладающая эмоция рассказа. Многие персонажи рассказа испытывают страх, однако повод у каждого свой. Животные, в частности, кролики, испытывают бессознательный страх перед смертью; молодые парни испытывают суеверный страх перед мрачным одиноким замком и его хозяйкой; графиня боится своих злобных предков, смотрящих на нее с портретов; офицер вначале боится входить в замок, но потом он волнуется за девушку.

Автор использует ряд эпитетов, создающих атмосферу страха на протяжении всего рассказа: *grisly* – наводящий ужас, *ghastly* – ужасный, *murderous* – смертоносный, *ominous* – зловещий.

Любовь не соответствует словарному значению, она предстает как необъяснимое, фатальное притяжение двух душ. Как для офицера, так и для графини любовь – это освобождение, однако если для офицера – это освобождение жизнью, то для графини – освобождение через смерть. Любовь в рассказе ассоциируется со следующими понятиями: *love – freedom, love – rose, love – light, love – tenderness, love – live, love – death*. Любовь также ассоциируется со свадьбой. Однако свадебный ритуал должен принять необычную форму: «жених истекает кровью на брачном ложе», а утром «его кости закопают в сад». Но любовь побеждает ритуал, она «срабатывает» на уровне интуиции. Благодаря любви офицер остается жить, а графиня освобождается от своего вечного сна.

Концептуальное пространство рассказа организовано в систему, поэтому невозможно рассматривать только какой-либо один концепт. На примере концептуального пространства хорошо видна преемственность и привнесение новых элементов по сравнению со сказкой «Спящая красавица». Из проведенного анализа можно сделать вывод, что рассказ является

деконструкцией сказки. В сказке базовыми являются два концепта: красота и любовь. Они понимаются однозначно положительно, им противостоят злые чары. В рассказе появляется концепт страха, он сгущает, утяжеляет атмосферу произведения и делает неоднозначным восприятие двух других концептов. Таким образом, для концептуального пространства рассказа характерна организация в виде равностороннего треугольника.

Денотативное пространство текста состоит из глобальной ситуации, макротема и пространственно-временной организации текста. Глобальная ситуация произведения выражается в следующем предложении: «*Can a bird sing only the song it knows or can it learn a new song?*»¹ Под этим вопросом подразумевается решение проблемы «человек и традиция». Можно ли изменить веками установленный ритуал? Королева вампиров все время совершает выбор *kill or die*, она вынуждена убивать, иначе ее ждет смерть. Она выбирает между двумя сценариями, но выбор ее уже определен традицией, поэтому ей приходится убивать. Внезапно вспыхнувшая любовь помогает ей освободиться из замкнутого круга традиции и на некоторый момент почувствовать себя счастливой. Однако изменение ритуала влечет смерть.

Глобальная ситуация выражается через четыре основных макротемы: описание замка, его обитателей и их жизни; приезд офицера; нарушение хода событий; смерть графини. Описание жизни обитателей замка включает в себя сценарий поведения графини, то есть ее распорядок дня, вернее ночи, так как днем, как и положено вампирам, девушка спит в своем гробу. С заходом солнца графиня встает, надевает подвенечное платье, садится за стол и раскладывает карты Таро, все время выпадают три карты: Мудрость, Смерть, Разрушение. Так она сидит, пока ее не начнет мучить голод, тогда она выходит в сад охотиться на кроликов, или ее служанка, немая старуха, приводит ей какого-нибудь заблудившегося путника. После кофе вампириша ведет его в спальню и там выпивает его кровь. Утром старуха закапывает его кости в саду.

¹ Может ли птица выучить новую песню, или она поет только ту, которую знает?

Однажды выпала карта Любовь. Карта предсказала приезд офицера, который, благодаря своей непорочности, был защищен от призраков. Офицер увидел в хозяйке прежде всего запуганную девушку, он искренне захотел ей помочь. Это повлекло за собой изменение сценария: девушка разбила очки и осколками стекла порезала палец. Чтобы хоть как-то остановить кровь, парень приложил ее кровоточащий палец к своим губам, графиня потеряла сознание, а утром он обнаружил, что она умерла.

Из анализа глобальной ситуации видно, что А. Картер по-новому интерпретирует оппозицию «мужское-женское», играя с привычными стереотипами и представлениями о «мужском» и «женском».

В рассказе совмещаются несколько типов пространства:

1. Географическое. Действие происходит в горной области Румынии. Топонимы, присутствующие в тексте, создают впечатление реального пространства: France, Bucharest, Romania, Zurich.

2. Точечное. Это пространство представлено образом дома-замка. Это грандиозное, величественное строение. В замке царит мрачная атмосфера, он состоит из бесконечных коридоров, винтовых лестниц, залов с семейными портретами и комнат, где обитают призраки. Однако все меняется на следующее утро после приезда офицера. Эти изменения можно интерпретировать в контексте метафоры: *she herself is a haunted house*¹. То есть, хозяйка дома и сам дом – это одно целое. После того, как изменился внутренний мир графини, изменился внутренний облик дома.

3. Психологическое пространство проявляется в описании внутреннего мира главных героев. Важным моментом в психологическом пространстве девушки являются ее сны: *in her dream, she would like to be human*².

4. Фантастическое пространство имеет горизонтальную поляризацию: все нереальные существа (призраки, «живые» портреты), а также полуреальные (девушка-вампир и ее прислуга) существуют параллельно миру людей. Иногда они соприкасаются, например, когда призраки в виде сов, крыс и

¹ Она сама – заколдованный дом.

² В своем сне она хотела бы быть человеком.

лисиц навещают соседние деревни и устраивают «мелкие пакости». Однако основной точкой соприкосновения становится заколдованный замок Носферату.

Время рассказа совмещает в себе циклическое и линейное. Циклическое время в романе выполняет сюжетобразующую функцию, а также служит средством создания образа хозяйки дома. В рассказе присутствует и линейное время, «носителем» которого становится молодой офицер. Линейное время прослеживается в типе повествования – от прошлого к настоящему и будущему. Бессмертным вампирам присуще циклическое время, тогда как смертным людям больше подходит линейное. В рассказе время представлено в следующих интерпретациях: время – вечность (*time, eternity, centuries of corpses*); время – момент (*now, present century, just, dinner-time, for a moment*); время – пора (*summer, perpetual summer*); время – время суток (*sunset, evening, night, morning*). Категория время-вечность отражает включенность произведения в глобальный процесс существования; категория время-момент указывает на фиксированность времени в рассказе, благодаря чему можно говорить о сценичности произведения; использование времени-поры служит для характеристики главной героини (прием контраста: лето противопоставляется холоду в замке, от которого страдает девушка); время суток определяет настроение произведения (в рассказе «ночное» настроение сменяется «утренним»).

Индивидуально-авторские представления о времени формируют стиль текста. Они проявляются в текстовых ахрониях, ретроспекциях и проспекциях, в растягивании и сжатии времени протекания событий (в начале рассказа время растянуто за счет многочисленных описаний, в конце рассказа время ускоряется благодаря развитию сюжета), в чередовании прошедшего и настоящего времен. Прием чередования времен – это одна из форм игры с читателем, целью которой становится нарушение читательских ожиданий, своего рода «встряска». Такой прием очень характерен для постмодернистской литературы.

Эмотивное пространство текста включает в себя чувства, испытываемые персонажем и чувства, испытываемые автором. Несмотря на тематику рассказа, его эмоциональное

пространство достаточно стабильно, в нем нет резких подъемов или спадов, оно достаточно слабо насыщено эмотивной лексикой. Основные эмотивные смыслы выделяются в соответствии с образами главных героев. Через весь текст проходят две основных эмоции девушки – это ее одиночество (*condemned to solitude and dark*) и печаль (*sadness*). Для создания образа офицера используется эмоция удивления, причем эта эмоция трансформируется на протяжении рассказа (*curiouser and curiouser*).

Интенциональные смыслы выражают точку зрения автора. Отношение автора к главной героине положительное; несмотря на все ее недостатки, автор оправдывает ее. Кровожадность объясняется наследственностью и непреодолимым чувством голода, равнодушие – безысходностью. Автор подбирает такие эпитеты и сравнения, которые невольно вызывают сочувствие. Она – спящая красавица, и она не виновата в том, что попала под злые чары.

Структурная организация текста включает в себя членимость текста и его связность. Текст рассказа фрагментарен, в нем присутствуют стихотворные вставки на английском и французском языках, а также элементы прецедентного текста – сказки «Спящая красавица».

Fee fie fo fum

I smell the blood of an Englishman.¹

В русских сказках присутствует подобная присказка «Фу, фу, русским духом пахнет», однако она употребляется, когда Баба-яга или Кощей чувствуют Ивана-царевича, спрятавшегося под лавкой. Здесь присказка носит авторский характер, она включена в описание розового сада, удобряемого кровью.

Be he alive or be he dead

I'll grind his bones to make my bread.²

Эта присказка представляет собой голос, звучащий внутри девушки, обязывающий ее убивать; автор подчеркивает ее зависимость. Слова на французском языке позволяют нам

¹ Фу, фу, фу,
Чую английскую кровь.

² Или мертвый, иль живой,
Будешь ты моей едой.

понять ход мыслей девушки, ту программу, которая в нее заложена.

Suivez-moi.

Je vous attendais.

Vous serez ma proie.¹

Авторская речь представлена описанием и повествованием, хотя описание в рассказе преобладает. Как видно из предыдущего раздела, автор все описывает очень подробно: дом, комнаты, внешность и характер главных героев, даже действия носят описательный характер. Таким образом достигается эффект изобразительности, картинности. Признаки описания в тексте: статичность, использование глаголов настоящего времени несовершенного вида, характеристика. Повествование определяет сюжет рассказа. Повествование, в основном, ведется от третьего лица, при этом происходит чередование времен: прошлого, настоящего и будущего.

Речь персонажа представлена в тексте внутренним монологом, несобственно-прямой речью и потоком сознания. Несобственно-прямая речь представляет собой контаминацию голосов автора и персонажа. Пунктуационно границы между прямой персонажной и авторской речью не отмечаются, однако А. Картер выделяет речь персонажа, вынося ее в новый абзац. Несобственно-прямая речь выступает как средство полифонической организации текста. Внутренний монолог в рассказе присущ офицеру, пытающемуся понять хозяйку замка. Мысли девушки часто сбивчивы, одна эмоция сменяется другой, поэтому автор оформляет ее внутреннюю речь как поток сознания.

Так как текст – явление многослойное (особенно это относится к постмодернистским текстам), все его части должны быть связаны. К основным текстовым связям относятся семантические, грамматические и прагматические связи.

Автор использует большое количество повторов, чтобы создать иллюзию сказочного повествования. К ним относятся полный тождественный повтор, синонимический повтор (*subtle*

¹ Следуйте за мной.

Я ждала вас.

Вы будете моей жертвой.

and vindictive inhabitants – ghostly occupant), антонимический, тематический, дейктический повторы.

А. Картер в своем рассказе использует те же связи, что используются в сказках: разнообразные повторы, разные виды союзов, синтаксические параллели. Автор играет с читателем, стилизуя рассказ под сказку.

В тексте доминируют социо-культурологические и литературные ассоциации. Литературные ассоциации – это, прежде всего, ассоциации со сказкой Шарля Перро «Спящая красавица». Автор использует сюжет сказки, а также цитаты: «*A single kiss woke up the Sleeping Beauty in the Wood*» и аллюзии: «*One kiss, however, and only one, woke up the Sleeping Beauty in the Wood*». Социо-культурологические – ассоциации с легендами о вампирах, в частности, о вампире Носферату. В рассказе также присутствуют образно-метафорические ассоциации: образ полуразрушенного замка, метафора неумолимой судьбы (карты Таро), образ заколдованной красавицы, образ волшебного цветка.

А. Картер создает образ девушки, используя различные метафоры и сравнения. В рассказе присутствует около 20 репрезентаций образа графини (*last bud of a poison tree, queen of terror, poor thing*). Их цель – охарактеризовать главную героиню с разных сторон, предоставить разные точки зрения, оставляя право делать выводы за читателем.

Коммуникативная организация текста представлена двумя регистрами: репродуктивным и информативным. Функция репродуктивного регистра заключается в воспроизведении картин действительности как непосредственно воспринимаемых автором. Его грамматической доминантой является настоящее время, в плане контекстно-вариативного выражения – описание. Функция информативного регистра состоит в сообщении о явлениях действительности, независимо от их пространственно-временной соотнесенности. Его грамматическая доминанта – прошедшее время, тип контекстно-вариативного членения – повествование.

В рассказе присутствуют разные виды рематических доминант. Предметная доминанта используется автором для утверждения бытия, в основном, показывается мир вещей. Существительные окружены признаковой лексикой, но, тем не

менее, актуализируются именно они. Динамическая доминанта определяет развитие действия во времени, при этом преобладают глаголы прошедшего времени. Качественная доминанта используется для характеристики предметов, лиц всего окружающего мира. При этом используются прилагательные и наречия. Таким образом, можно говорить о комбинированной доминанте в рассказе, которая доказывает полифоничность романа.

Актуализация смысла в рассказе осуществляется через морфологические средства – преобладание прилагательных и причастий, синтаксические средства – преобладание сравнительных конструкций, повторная номинация (*Too many roses. Too many roses bloomed on enormous thickets*), лексические средства – преобладание синонимических конструкций и метафор, характеризующих образ главной героини. Средства актуализации, используемые в тексте, похожи на средства актуализации, которые используются в сказках (преобладание прилагательных и причастий, повторная номинация), они помогают автору стилизовать рассказ под сказку.

Проведенный анализ текста позволяет сделать выводы об использовании постмодернистских приемов при написании рассказа.

1. Деконструкция. На уровне сюжета: рассказ «Хозяйка Дома Любви» является деконструкцией сказки «Спящая красавица». Сказка «расчленяется» на элементы, а затем собирается заново с добавлением новых деталей (об этом свидетельствует «трехчастное построение» концептуального пространства). На проблемно-тематическом уровне: новая интерпретация традиционной оппозиции «мужское-женское» (как видно из анализа глобальной ситуации). На уровне жанра: автор изменяет традиционный жанр сказки посредством увеличения описательных конструкций, чередованием времен (временная организация текста), введением несобственно-прямой речи (контекстно-вариативное членение текста).

2. Децентрация. А. Картер уходит от любого вида доминант. Раскрывая тему «мужчина-женщина» она не делает образ женщины сугубо положительным, а мужчины – только отрицательным, или наоборот, она лишь объективно

констатирует факт, предоставляя читателю возможность сделать выводы самостоятельно.

3. Интертекстуальность. Об интертекстуальности рассказа свидетельствуют следующие аллюзии: сюжетные (наличие «спящей красавицы», заколдованного замка, «принца», освобождение через поцелуй), текстовые (видоизмененные слова из сказки).

4. Фрагментарность. Фрагментарность проявляется на уровне членения текста (стихотворные вставки, элементы потока сознания персонажей).

5. Полифоничность. «Голограммная» организация текста (отсутствие доминант) дает возможности для вариативности интерпретаций.

6. Ирония. Ирония проявляется в отношении автора к персонажам (видно из анализа эмотивного пространства текста).

7. Игра с читателем. Игра с читателем проявляется на сюжетном уровне: А. Картер изменяет предполагаемую концовку рассказа, обманывая ожидания читателя. На уровне связности текста – использование повторов для стилизации сказочного повествования.

Таким образом, модель комплексного лингвистического анализа текста объединяет лингвистические и литературоведческие исследования, обращает внимание на разные уровни произведения, предполагая его целостное исследование. Проведенный анализ рассказа Анджелы Картер помог найти те жанрово-стилевые особенности произведения, по которым его можно позиционировать в рамках постмодернизма.

ИСТОЧНИКИ:

1 Картер, А. Кровавая комната / А. Картер; пер. О. Акимова. – М.: Изд-во «Эксмо»; СПб.: Изд-во «Домино», 2004.

2 Carter, A. Burning your boats: the collected short stories with an introduction by Salman Rushdie / A. Carter. – New York, Penguin Books, 1996.

АСАБЛІВАСЦІ АПОВЕДУ Ў РАМАНЕ МАРГАРЭТ ЭТВУД «ПЕНЕЛАПІЯДА»

ГЕНАДЗЬ МАЛЫШКІН, ГАННА ЯНКУТА

The article is focused on narrotological analysis of M. Atwood's novel «Penelopiad». The two communicative levels of the narration are distinguished and the interrelation between them is highlighted. The role of special narrative techniques in the description of the narration is shown. The narrator is characterized according to V. Schmid's classification as: both explicitly and implicitly revealed, human narrator, diaegetical narrator.

Маргарэт Элінар Этвуд (*Margaret Eleanor Atwood*, нар. 1939) – сучасная канадская пісьменніца, крытык. На рускую мову перакладзены яе раманы «Ядомая жанчына»¹ (*The Edible Woman*, 1969), «Мадам-аракул»² (*Lady Oracle*, 1976), «Пашкоджанні цела»³ (*Bodily Harm*, 1982), «Орыкс і Драч»⁴ (*Oryx and Crake*, 2003), «Пенелапіяда»⁵ (*The Penelopiad*, 2005). За раман «Сляпы забойца»⁶ (*The Blind Assassin*, 2000) ў 2000 годзе пісьменніца атрымала Букераўскую прэмію. Творчасць М. Этвуд вывучалі такія беларускія даследчыкі, як Г. Бутырчык⁷ і Н. Макей⁸. На Украіне ў 2005 годзе была абаронена

¹ Этвуд, М. Съедобная женщина / М. Этвуд; пер. с англ. Н. Толстой. М.: ЭКСМО, 2004.

² Этвуд, М. Мадам оракул / М. Этвуд; пер. с англ. М. Спивак. – М.: ЭКСМО, 2005.

³ Этвуд, М. Телесные повреждения / М. Этвуд; пер. с англ. Н. Людвиг, Н. Козловой. – М.: Полина М, 1994.

⁴ Этвуд, М. Орикс и коростель / М. Этвуд; пер. с англ. Н. Гордеевой. – М.: ЭКСМО, 2004.

⁵ Этвуд, М. Пенелопида / М. Этвуд; пер. с англ. А. Блейз. – М.: Открытый Мир, 2006.

⁶ Этвуд, М. Слепой убийца / М. Этвуд; пер. с англ. В. Бернацкой. – М.: ЭКСМО, 2003.

⁷ Бутырчык, Г.М. «Сляпы забойца» М. Этвуд: праблема жанру / Г. Бутырчык // *Women in literature: Актуальные проблемы изучения англоязычной женской литературы. Междунар. сборн. научн. статей*; ред. Бутырчик А.М., Поваляева Н.С., Халипов В.В.; отв. ред. Поваляева Н.С. – Мн.: РИВШ, 2004. – с. 124-134.

⁸ Макей, Н. Нарратив восприятий и ощущений (на примере романов Маргарет Этвуд «Постижение» И «Телесные повреждения») / Н. Макей // *Міфалогія-фальклор-літаратура: праблемы паэтыкі: зб. навук. прац. Вып. 4.*

кандыдацкая дысертацыя М. Ю. Варанцовай «Своесасаблівасць раманістыкі Маргарэт Этвуд»¹.

Дзеянне ў «Пенелапіядзе» адбываецца ў двух светах – у свеце жывых, дзе дзейнічаюць героі, вядомыя чытачам з «Адысеі» Гамера, і ў Аідзе, падземным свеце, дзе знаходзіцца апавядальнік – здань Пенелопы. Ён даносіць да чытача гісторыю свайго жыцця ў свеце жывых, і ў гэтым апаведзе падзеі, адлюстраваныя ў «Адысеі» Гамера, асэнсоўваюцца па-новаму. У адрозненне ад «Адысеі», апавядальнікам у рамане з’яўляецца не сляпы спявак, а адзін з былых удзельнікаў падзей, які характарызуе сябе наступным чынам: «Цяпер, калі я памерла, я ведаю ўсё. Хацела б я, каб так было насамрэч, але... гэтага не адбылося. Я даведалася толькі пра шэраг дробязяў, якія не былі вядомыя мне раней» [1, с. 1]². Адсюль відавочна, што персанаж-апавядальнік не адносіцца да тыпу «ўсяведных», а толькі прапануе ўласную версію падзей, сцвярджаючы, што гэтая версія з’яўляецца адзінай правільнай.

Як было заўважана, падзеі ў рамане адбываюцца ў двух светах – але гэтае «двусвецце» ўскладняецца тым, што жыхар аднаго з іх з’яўляецца апавядальнікам падзей, якія адбываюцца ў іншым. Такая сітуацыя, на наш погляд, патрабуе больш падрабязнага разгляду.

Мэта дадзенай працы – выявіць асаблівасці апаведу ў рамане М. Этвуд «Пенелапіяда», для чаго неабходна ахарактарызаваць уласна апавед (камунікатыўныя ўзроўні, часавую працягласць, парадак, тэмп); героя-апавядальніка, яго месца на камунікатыўных узроўнях; сродкі, з дапамогай якіх апавед афармляецца.

Аповед (або наратыў) – тэрмін нараталогіі, якая на сучасным этапе ўяўляе сабой асобную галіну

Склад. Т.І. Шамякіна; пад агул. рэд В.П. Рагойшы. – Мінск: РІВШ, 2006. – с. 74-80; Макей, Н Гендэрная дыхатамія ў літаратурным творы, або Свет мужчын вачыма жанчын / Н. Макей // Беларускае літаратуразнаўства. Нав.-метад. альманах. Вып. першы. – Мінск: Права і эканоміка, 2005. – с. 88-93; Макей, Н Суб’ектныя адносіны да мовы ў творчасці Маргарэт Этвуд / Н. Макей // Беларускае літаратуразнаўства. Нав.-метад. альманах. Вып. другі. – Мінск: РІВШ, 2006. – с. 162-168.

¹ Воронцова, М.Ю. Свєрідність романістики Маргарет Етвуд: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетровський нац. ун-т. – Д., 2005.

² Тут і далей пераклад з англ. наш – Г. М., Г. Я.

міждысцыплінарных ведаў. Наратывам лічыцца любы тэкст (уключаючы невербальны), які паведамляе пра нейкую падзею або пра шэраг падзей, і такія выказванні сустракаюцца не толькі ў літаратуры (дзе яны вывучаны найбольш), але і ў любой іншай сферы культуры.

У тэорыі аповеду апавядальны твор можа разглядацца як камунікатыўны акт. Згодна з ёй у любым аповедзе можна выдзяліць наступныя камунікатыўныя ўзроўні.

1. Узровень камунікацыі наратара. Інфармацыя (гісторыя), якая на ім знаходзіцца, паведамляецца наратарам. У рамане «Пенелапіяда» на дадзеным узроўні змяшчаецца гісторыя жыцця Пенелопы ад нараджэння да вяртання Адысея з Траянскай вайны. У дадзенай рабоце назавём гэта *ўзроўнем гісторыі*. Трэба заўважыць, што ў нараталогіі існуе апазіцыя гісторыі (*дыегезісу*) і аповеду пра гэтую гісторыю. Такім чынам, узровень камунікацыі наратара, г.зн. узровень, на якім змяшчаецца гісторыя, можна назваць дыегетычным. Камунікацыя ў даным выпадку аднабаковая і можа быць схематычна паказана наступным чынам: наратар → імпліцытны чытач.

2. Узровень камунікацыі аўтара. Наратар на гэтым узроўні ўжо з'яўляецца аб'ектам выяўлення. Таму гэты ўзровень – знешні ў адносінах да ўзроўню падзей. Ён быў названы намі *ўзровень аповеду*, або *экстрадыегетычны*. У рамане «Пенелапіяда» дадзены ўзровень праяўляецца своеасабліва – у тэксце часта сустракаюцца заўвагі Пенелопы пра тое, як ідзе яе апавяданне, мае месца самапрэзентацыя і самахарактарыстыка наратара. Калі пра падзеі, якія адбываліся з ёю падчас яе знаходжання ў свеце жывых, Пенелопа расказвае ў мінулым часе, то яе каментары, звернутыя да чытача, пададзены ў цяперашнім часе: «...Вы хацелі б чытаць думкі? Вы упэўнены?» [1, с. 1]. Можна сказаць, што граматычная катэгорыя часу служыць фармальнай прыкметай для размежавання двух узроўняў. Камунікатыўная схема гэтага ўзроўню наступная: аўтар → чытач.

Кожны з гэтых узроўняў мае сваю часавую працягласць. Часавыя рамкі ўзроўню гісторыі вядомыя: ад нараджэння Пенелопы да вяртання Адысея на Ітаку і яго наступнага ад'езду. Часавыя рамкі ўзроўню аповеду выявіць немагчыма, паколькі

апавядальнік, а адначасова і дзейная асоба, знаходзіцца ў свеце, дзе паняцце «час» не мае сэнсу.

Парадак аповеду ў рамане некалькі разоў парушаецца, гэта значыць, рэальны ход падзей гісторыі (які ў традыцыйнай нараталогіі атрымаў назву «фабула») не адпавядае парадку іх выяўлення ў аповедзе («сюжэт»). Такія парушэнні, паводле тэрміналогіі Ж. Жэнетта, называюцца анахраніямі¹. Яны могуць быць двух тыпаў – аналепсіс і пралепсіс. Аналепсіс – згадка апавядальнікам падзей, якія знаходзяцца на часовай шкале гісторыі ў мінулым адносна моманту аповеду. Так, напрыклад, Пенелопа часта згадвае мінулае: «...усе пачалося праз Алену, як цяпер усе ведаюць» [1, с. 76].

Пралепсіс – «прадказанне» будучых падзей. У рамане Пенелопа, расказваючы пра мінулае, часта звяртаецца да таго, што адбылося пазней, а таксама згадвае рэаліі сучаснага свету: «Усе гэта здарылася пазней, калі Адысей з'ехаў на шмат гадоў, але тады ніхто не мог гэтага прадказаць» [1, с. 60]. Трэба заўважыць, што тут Пенелопа-апавядальнік ужывае слова «foreshadowing» (прадказанне), якое адначасова з'яўляецца ангельскай назвай дадзенай літаратурнай тэхнікі.

Тэмп аповеду няроўны: на аднолькавых яго адрэзках апісваюцца розныя па працягласці прамежкі часу гісторыі. Там, дзе Пенелопа расказвае гісторыю свайго жыцця, апісаны працяглыя ў часе эпізоды; там, дзе расказваецца пра асобныя дні, ці моманты чакання, тэмп запавольваецца, гэта значыць на адзінку часу гісторыі адводзяцца большыя паводле памеру адрэзкі аповеду. Напрыклад, у частцы «Чаканне» аповед ахоплівае толькі выбраныя моманты шматгадовага чакання Пенелопы.

Паняцце *апавядальнік* ці, паводле тэрміналогіі, прапанаванай В. Шмідам у кнізе «Нараталогія», *фіктыўны наратар*, адносіцца да нараталогіі і з'яўляецца адной з апавядальных інстанцый. Паводле тыпалогіі В. Шміда, наратар можа выяўляцца экспліцытна або імпліцытна; можа мець рысы чалавечай асабовасці або быць безасабовым носбітам думкі аўтара; можа знаходзіцца ніжэй або вышэй за чалавека паводле

¹ Гл. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой и др. // Женетт, Ж. Фигуры: В 2-х томах. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 75.

сваіх наратыўных магчымасцяў (з аднаго боку, аповед можа весціся праз вусны жывеліны, якая мае абмежаванае разуменне свету людзей, з другога – наратарам можа быць усяведная інстанцыя, падобная да Бога); можа быць дыегетычным або недыегетычным.¹

Экспліцытнае адлюстраванне мае пад сабой «самапрэзентацыю наратара... Ён можа... апісваць сябе як апавядальнае «я», расказваць гісторыю свайго жыцця, выяўляць вобраз свайго мыслення» [2, с. 67]. Усё гэта характэрна для Пенелопы-апавядальніка: «...яны скланялі маё імя, як толькі магчыма... цяпер прыйшла мая чарга расказаць невялічкую гісторыю» [1, с. 3]. Гісторыя жыцця Пенелопы-апавядальніка і ёсць асноўны аб'ект яе апаведу.

Імпліцытнае адлюстраванне наратара мае месца ў любым апавядальным тэксце. Яно выяўляецца з дапамогай асаблівых знакаў-сімптомаў і заснавана на экспрэсіўнай функцыі мовы, на закладзеных у ёй магчымасцях адлюстроўваць індывідуальнасць моўцы. Так, мова Пенелопы-апавядальніка характарызуе яе як адукаваную, з багатым жыццёвым досведам асобу, якая скептычна ставіцца да свайго мінулага і да людзей, з якімі яна жыла.

Вобраз Пенелопы-апавядальніка ў рамане раскрыты цалкам, відавочна, што ёй ўласцівыя рысы асобы. У значнай ступені Пенелопа характарызуе сабе сама: «Я сказала б, што аддаю перавагу найпростым адказам...» [1, с. 102]. Акрамя таго, Пенелопу-апавядальніка нельга назваць апавядальнікам-чалавекам: «... у мяне няма рота, якім я б магла распавядаць. Мяне немагчыма зразумець у вашым свеце» [1, с. 4]. Яна прэзентуе сябе як наратара, які ведае значна больш за «смяротнага», але не ўсяведнага.

Характарыстыка дыегетычнасці або недыегетычнасці вызначаецца наяўнасцю або адсутнасцю наратара як дзейнага персанажа той гісторыі, якую ён апавядае. Пенелопа з'яўляецца дыегетычным наратарам, прычым Пенелопа-апавядальнік, у адрозненні ад Пенелопы-героя, «knows everything», а гэта значыць, што іх свядомасці не супадаюць. Пенелопа-апавядальнік аналізуе Пенелопу-героя, гэта значыць, саму сябе,

¹ Гл. таксама Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 78-93.

аднак на больш раннім этапе жыцця: «Я была добрай дзяўчынай...» [1, с. 29]. Такім чынам, Пенелопу можна лічыць як суб'ектам аповеду (Пенелопа-апавядальнік), так і яго аб'ектам (Пенелопа-дзеючая асоба гісторыі).

Існуе некалькі падтыпаў дыягетычнага наратара. Яны вылучаюцца на аснове той ролі, якую адыгрывае ў гісторыі дзейная асоба, што адпавядае наратару (апавядальнаму «я» па В. Шміду). Гэтыя падтыпы вар'ююцца ад сведкі да галоўнага героя гісторыі (аўтадыягетычны або аўтабіяграфічны наратар). Пенелопа-апавядальнік адносіцца да апошняга тыпу.

Характэрнай рысай аўтадыягетычнага наратара з'яўляецца складанае ўзаемадзеянне «я» таго, пра каго ідзе аповед, і «я» апавядальніка. У рамане Этвуд Пенелопа-апавядальнік і Пенелопа-герой – розныя персанажы. Першая ведае больш за апошнюю – яе веды дапоўнены той інфармацыяй, якую яна атрымала ў Аідзе ад іншых герояў, а таксама яе ўласнымі разважаннямі і назіраннямі. Яна сама размяжоўвае гэтыя дзве асобы. Пенелопа-герой гісторыі паўстае перад вачыма чытача як маладая недасведчаная дзяўчына, якая часта не разумее, што ёй трэба рабіць і не адрознівае, дзе праўда, а дзе – не, і якая баіцца багоў і людзей.

Аповед у рамане пабудаваны такім чынам, што ствараецца эфект жывой гутаркі паміж Пенелопай-апавядальнікам ды імпліцытным чытачом. Для стварэння гэтага эфекту выкарыстаны наступныя сродкі:

- параўнанне мінулага (антычнасці) і сучаснасці: «That's the way things were done *then*... (*курсіў наш – Г. М., Г. Я.*). Everyone has these, even *now*» [1, с. 23]; «The teaching of crafts to girls has fallen out of fashion *now*, I understand, but luckily it had not *in my day*» [1, с. 8];
- прыём «пытанне-адказ»: «Where was I? Oh, yes, marriages» [1, с. 24], «How could I have done such a thing? I suspect Euriclea put something in the comforting drink she gave me» [1, с. 137]. Так ствараецца эфект размовы паміж чытачом і апавядальнікам, прычым апошні сам задае пытанні і адказвае на іх;
- рытарычныя пытанні: «Have I mentioned the fact that there's nothing to eat except asphodel» [1, с. 16], «Why tell

everything?» [1, с. 17], «I wonder how many of us really believed that swan-rape concoction?» [1, с. 20];

- звароты да чытача: «If you were a magician... would you want to conjure up a plain, but smart wife...?» [1, с. 21], «But just consider: asphodel, asphodel, asphodel» [1, с. 15], «You can see by what I've told you that I was a child who learned early the virtues – if such they are – of self-sufficiency» [1, с. 11];
- прыём умоўнай гутаркі: «But perhaps that is too crude a simile for you. Let me add that meat was highly valued among us» [1, с. 39], «You do have to wonder who designed the place» [1, с. 16];
- згадкі падчас аповеду рэалій, якія адсутнічалі ў час гісторыі: «I was very interested in the invention of the light bulb, for instance, and in the matter-into-energy theories of the twentieth century» [1, с. 19]. Часам апавядальнік толькі намякае на нейкія прадметы ці з'явы, маючы на ўвазе, што чытач разумее, пра што ідзе гаворка;
- звароты да вышэйсказанага: «though, *as I've told you* [Курсіў наш. – Г. М., Г. Я.], some said that Zeus was her real father» [1, с. 35];
- удакладняльныя канструкцыі: «If there was one thing she knew – *she kept telling me* – it was babies» [1, с. 64], « I... had an inflated notions about his capabilities – *remember, I was fifteen* – [Курсіў наш. – Г. М., Г. Я.] – so I had the greatest confidence in him» [1, с. 56].

Прааналізаваўшы асаблівасці аповеду ў рамане Маргарэт Этвуд «Пенелапіяда», можна зрабіць наступныя высновы:

1. «Двусвецце», згаданае намі напачатку артыкула, можа быць прааналізавана з пункту гледжання нараталогіі і тэорыі камунікацыі. У рамане, як і ў любым апавядальным творы можна ўмоўна выдзяліць два камунікатыўныя ўзроўні, на якіх змяшчаюцца гісторыя і аповед пра гэтую гісторыю. Гісторыя, якая адбываецца ў свеце жывых – гэта узровень камунікацыі наратара (дыегетычны), а аповед (сам працэс якога яскрава выяўлены ў творы) – гэта ўзровень камунікацыі аўтара (экстрадыегетычны). Складанасць адносін паміж узроўнямі змяшчаецца ў тым , што наратар з'яўляецца адначасова

галоўным героем гісторыі (аўтабіяграфічны наратар). Мае месца значная аддаленасць часу гісторыі ад часу апаведу; парадак апаведу парушаны; тэмп апаведу няроўны.

2. Герой-апавядальнік выяўлены і экспліцытна, і імпліцытна, мае яскрава выяўленыя рысы канкрэтнага чалавека, з'яўляецца, дыягетычным (аўтабіяграфічным) наратарам;

3. У рамане ствараецца эфект жывой гутаркі за кошт наступных сродкаў: параўнанне мінулага і сучаснасці, прыём «пытанне-адказ», рытарычныя пытанні, звароты да чытача, прыём умоўнай гутаркі, згадкі тых рэалій, якія адсутнічалі ў антычныя часы, звароты да вышэйсказанага, удакладняльныя канструкцыі. Усе гэтыя прыёмы выкарыстоўваюцца М. Этвуд дзеля таго, каб выявіць працэс апавяду, сцвердзіць пэўнасць гісторыі.

Разам з тым, той факт, што апавед вядзецца зданню, прымушае чытача разважаць пра фіктыўнасць гісторыі пра Адысея і Пенелопу і пра немагчымасць дакладнага адлюстравання падзей з дапамогай наратыву.

КРЫНІЦЫ:

1. Atwood, M. The Penelopiad / M. Atwood. – Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2005.
2. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003.

ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН И СВЕТЛАНА СУРГАНОВА: ЖИЗНЬ В СОПРОВОЖДЕНИИ ОРКЕСТРА ЛЮБВИ

НАТАЛЬЯ ПОВАЛЯЕВА

How swiftly the orphans set sail!
No sooner does the starting gun fire than they're flying!
They won't stay on course,
they won't play by the well-wrought rules,
they despise the prize.
They're headed for the open sea.
They're sailing into the sun.

Margaret Atwood,
Orphan Stories

The author of the article performs an attempt of comparative study of Art of contemporary British novelist Jeanette Winterson and Russian musician and singer Svetlana Surganova. The author points out that both private and artistic life of Winterson and Surganova is driven by the opposite phenomena – destiny and free will, which combination caused a special 'flavor' of their works. Among the themes which link novels by J. Winterson and lyrics by S. Surganova is Love in its many aspects, Time and its impact on human beings, City as a living creature. On poetical level works by Winterson and Surganova have similarities in having intertextual relations with other works of art, in mixing dramatic and ironical pathos, autobiography and illusion of autobiography, etc.

При знакомстве с творчеством и биографиями российской певицы и музыканта Светланы Сургановой и британской писательницы Дженет Уинтерсон (Jeanette Winterson) неизбежно возникает одна мысль: обе творческие личности «выросли» и явили себя миру на пересечении несоединимых, казалось бы, ни при каких условиях, феноменов – судьбы (фатальной предопределенности событий) и свободы выбора. «Судьба есть противоположность воли и решения» [27, с. 87], – пишет Дженет Уинтерсон в повести «Бремя» (*Weight*, 2005). И тем не менее, судьба и волевые решения, эту судьбу разрушающие – доминанты личных и творческих биографий С. Сургановой и Дж. Уинтерсон.

Дженет Уинтерсон родилась 27 августа 1959 года в Манчестере. Однако ни об обстоятельствах рождения писательницы, ни о том, кем были ее настоящие родители, до сих пор неизвестно. Грудного ребенка просто оставили на крыльце манчестерского сиротского приюта, а спустя некоторое время девочку удочерила супружеская чета Уинтерсон из небольшого фабричного городка Аккрингтон на севере Британии. Приемные родители Дженет (отец, Джон Уинтерсон – рабочий на фабрике; мать, Констанс Уинтерсон – домохозяйка) принадлежали к общине евангелистов-пятидесятников, и у них – а в особенности у миссис Уинтерсон – были свои планы в отношении приемной дочери. В статье *Mother From Heaven* Дженет Уинтерсон не без иронии пишет: «My mother was a re-incarnation of the Virgin Mary. An angel came to her and told her she would have a child, but as she wasn't prepared to do this by any ordinary method, she took a trip to the orphanage and got me» [12]. Миссис Уинтерсон мечтала, чтобы ее дочь стала миссионеркой и несла Слово Божье необращенным. Поэтому воспитание маленькой Дженет было довольно специфическим и сводилось, в основном, к штудированию Священного Писания. В эссе «Искусство и жизнь» (*Art & Life*) писательница вспоминает: «My parents owned six books between them. Two of those were Bibles and the third was a concordance to the Old and New Testaments. The fourth was *The House At Pooh Corner*. The fifth, *The Chatterbox Annual 1923* and the six, Malory's *Morte d'Arthur*» [11, p. 153]. Именно последняя книга и «разбудила» в маленькой Дженет неутолимую жажду чтения. В 60-70-е годы в семьях из рабочего класса дети начинали работать рано, и Дженет стала подрабатывать с девяти лет – по субботам складывала одежду на вещевом рынке. Все заработанные деньги тратились на книги, но поскольку чтение светской литературы в доме Уинтерсон было под строжайшим запретом, то маленькая Дженет читала тайком при свете электрического фонарика в туалете во дворе дома. Держать купленные книги дома «в открытую» было невозможно, поэтому Дженет прятала их под матрасом своей кровати; однако вскоре мать заметила существенные изменения в габаритах постели своей приемной дочери – «тайник» был раскрыт, и все книги сожжены. Видимо, эта «расправа» и определила впоследствии особое, трепетное

отношение писательницы к книгам – сегодня она обладает уникальной коллекцией первых изданий (преимущественно произведения модернистов первой половины XX века), а чтение считает актом сакральным, магическим.

Хотя изучение Библии не было любимым занятием Дженет, она делала очевидные успехи. Свою первую проповедь она написала и произнесла в возрасте восьми лет. Вскоре слава о маленькой проповеднице вышла далеко за границы Аккрингтонской общины – верующие специально приезжали сюда, чтобы послушать Дженет. Казалось бы, будущее девочки было предопределено.

Светлана Сурганова родилась 14 ноября 1968 года в Ленинграде. О ее настоящей матери известно лишь то, что она работала на заводе «Светлана», в честь которого, по-видимому, и была названа девочка. Сразу же после рождения родители отказались от своего ребенка и отдали его в сиротский приют, в котором Светлана провела три года. А затем ее удочерила Лия Давыдовна Сурганова, которая не была замужем и проживала с мамой, Зоей Михайловной. Так Светлана обрела сразу и маму, и бабушку, которые стали для нее настоящей семьей. Впоследствии во многочисленных интервью С. Сурганова будет отзываться об этих женщинах, воспитавших ее, с неизменной любовью и уважением. Музыкой Светлана стала заниматься с 6 лет, однако выбор будущей профессии сделала под влиянием своей бабушки – медика по образованию. Светлана окончила медицинское училище, а затем поступила в Педиатрическую медицинскую академию. Впрочем, музыка никогда не исчезала из ее жизни – группа «Камертон» была организована еще в школе, «Лига» – во время учебы в медучилище, а затем Светлана играла в группе Петра Малаховского «Нечто иное» [16]. Как и в случае с Дженет Уинтерсон, казалось, что в жизни Светланы Сургановой все предрешено – медицина станет ее профессией, а музыка так и останется увлечением. Однако судьбе не раз доведется удивиться способностям Дженет Уинтерсон и Светланы Сургановой круто менять ход предрешенных событий.

Представляется важным подчеркнуть факт удочерения и воспитания приемными родителями в обоих случаях. И С. Сурганова, и Дж. Уинтерсон в свое время пережили шок, когда узнали правду о своем происхождении. Дженет Уинтерсон очень ярко описала эти чувства в своем дебютном романе «Апельсины – не единственные фрукты» (*Oranges are not the Only Fruit*), сюжет которого во многом обязан первым 16-ти годам жизни писательницы. Светлана Сурганова вспоминает: «Когда мне было 25 лет, я неожиданно узнала, что на самом деле я не родная дочь, а приемная. Сейчас эти воспоминания стали безболезненными, а первая реакция была ужасной: ощущение, будто я узнала о смерти родного человека. Меня словно ошпарило кипятком, а потом сразу пронзило холодом, думала, что еще немножко – и я потеряю сознание, но это длилось всего минуту. Со временем я потихонечку отошла» [20]. Показательно, что обе не изъявляют желания найти своих настоящих родителей. «It would be a huge mistake. She made the choice she did. I've been in the public eye, and she knows what my name is. Some things are over before they start» [1], – так ответила Дж. Уинтерсон на вопрос журналистки Либби Брукс о том, не хотелось ли бы ей отыскать свою родную мать. Схожим образом отвечает на тот же вопрос Светлана Сурганова: «Нет, зачем? Думаю, что, если бы у меня был какой-то внутренний посыл, я бы давно уже это сделала. Но его нет. Наверное, я слишком ленива или, наоборот, слишком занята. Но моя мамуля – она и есть моя истинная мама. Они с бабушкой вырастили меня в тепле и в добре, и я по гроб жизни буду им благодарна. А по поводу возможных наследственных заболеваний, генетических aberrаций и тому подобных вещей – не знаю. И, честно говоря, не хочу» [22]. В случае с Дж. Уинтерсон и С. Сургановой такое отсутствие «родословной» становится значимым фактором, оно усиливает ощущение их «иноземности», «инаковости». Обе – словно пришельцы, обладающие особым, сакральным знанием, и их миссия – говорить нам о том, кто мы есть. В то же время незнание своего истинного происхождения дарит редкую возможность постоянно пересоздавать себя, конструировать собственную идентичность, жить в нескольких мирах и не в одном «Я».

Наверное, не в последнюю очередь это отсутствие «родословной» определило сходства в личностях Дженет Уинтерсон и Светланы Сургановой. Обе, несомненно, обладают сильнейшей харизмой, мощной позитивной энергетикой, талантом заряжать творческой энергией всех, кто находится рядом. Обе – личности неоднозначные, противоречивые. «British novelist Jeanette Winterson has a reputation as a holy terror, a lesbian desperado and a literary genius. In person, she's petite and gracious, a brilliant, articulate pixie who holds her famous charm in careful reserve» [5], – пишет Лаура Миллер о Дж. Уинтерсон. «Кто такая Светлана Сурганова? Если говорить честно и прямо, то это одновременно и самая интеллигентная и самая хулиганистая творческая единица страны» [25], – такую характеристику находим на официальном сайте группы «Сурганова и Оркестр». Подобное сочетание несочетаемого в личностях Дж. Уинтерсон и С. Сургановой, несомненно, предопределило уникальность их творчества. Книги британской писательницы, как и песни Светланы Сургановой, можно или любить, или ненавидеть, но к ним невозможно оставаться равнодушным. «If you don't like her work, you hate it. But there aren't any 'don't knows'» [8, p. 5], – пишет Маргарет Рейнольдс о Дж. Уинтерсон. «Для фанатов "Сурганова и Оркестр" – это наркотик. Остальным, рекомендован для поднятия общего тонуса и просветления мозгов» [19], – отмечает К. Левина. Обе придают особое значение прямому, непосредственному контакту с аудиторией. Встречи Дженет Уинтерсон с читателями – это яркие, незабываемые зрелища. Не устаешь поражаться тому, как этой хрупкой, невысокого роста женщине удастся за считанные минуты покорить зал, сделать его «своим», зарядить бешеной энергией. После встречи с ней вы уже не сможете оставаться прежними – и это не высокопарные слова, а факт. Концерты С. Сургановой и «Оркестра» – это феерия чувств, когда каждая песня поется и играется, словно последняя в жизни. Страсть – вот, пожалуй, наиболее подходящее слово для определения творчества и Дженет Уинтерсон, и Светланы Сургановой.

Еще одно сходство в творческих биографиях С. Сургановой и Дж. Уинтерсон заключается в том, что обе в итоге пришли не к тому, с чего начинали, чему учились, но парадоксальным

образом то, что осталось позади, не сгнуло, не легло мертвым грузом, а трансформировалось в новую форму, стало тканью их творчества. Дженет Уинтерсон не стала миссионеркой, однако ее литературное творчество – это непрерывная проповедь силы и важности искусства, силы и важности любви. Светлана Сурганова не стала практикующим врачом, однако ее песни обладают несомненным терапевтическим потенциалом, только лечат не тела, а души.

Однако путь к успеху был отнюдь не легким, и взлеты и падения Дж. Уинтерсон и С. Сургановой, жизненные и творческие кризисы и пути выхода из них вновь дают основания для сравнений.

Первый резкий поворот судьбы, первый «прыжок в никуда» и у Дженет Уинтерсон, и у Светланы Сургановой был связан с влюбленностью.

В 16 лет Дженет влюбилась, о чем с почти детской непосредственностью сообщила приемным родителям и всем знакомым. Проблема заключалась в том, что объектом любви была представительница женского пола. Узнав об этом, миссис Уинтерсон фактически отреклась от своей приемной дочери; кроме того, «грешница» была подвергнута прилюдному осуждению в местной церкви – той самой, которая в течение многих лет была для девочки вторым домом. Конфликт с семьей и общиной вынудил Дженет уйти из дома и начать самостоятельную жизнь. Доставка мороженого, уход за пациентами клиники для душевнобольных, подготовка тел для погребения в похоронном бюро – вот лишь некоторые из профессий, которые пришлось освоить будущей писательнице, чтобы заработать на жизнь. Затем была учеба в Оксфордском университете и работа в крупном издательстве «Пандора» (*Pandora Press*). Однако более всего ей хотелось не редактировать чужие тексты, а писать свои собственные произведения.

В 1984 году был завершен, а в 1985 увидел свет первый роман Дженет Уинтерсон «Апельсины – не единственные фрукты». Подавляющее большинство читателей и критиков восприняло это произведение с восторгом; о Дженет Уинтерсон заговорили как о самой перспективной среди начинающих

писательниц Британии. В 1984 году роман был назван лучшим литературным дебютом года и удостоился престижной премии – *Whitbread Award*. Так началась блестящая литературная карьера, которой, казалось бы, уже ничто не угрожает.

Для Светланы Сургановой переломный момент наступил, когда ей исполнилось 25 лет. 19 августа 1993 года состоялась историческая встреча Светланы с Дианой Арбениной (тогда еще – Дианой Кулаченко, студенткой магаданского иняза). Диана приехала из Магадана в Петербург на каникулы, и ее одноклассница поспособствовала знакомству. Так началась история любви и творческого взаимодействия длиной почти в 10 лет. Светлана совершает радикальный поступок – бросает учебу в академии на последнем курсе и едет вслед за Дианой в Магадан. Это, конечно, привело к конфликту и с Лией Давыдовой, и с родителями Дианы. «Был долгий период взаимного непонимания, недовольства, обоюдного раздражения» [28, с. 11], – признается Светлана. (Отметим, однако, что отношения с мамой Светлане наладить все же удалось, и в трудные минуты, которых впоследствии будет в жизни С. Сургановой немало, Лия Давыдовна всегда была настоящей опорой для своей дочери. Для Дженет Уинтерсон путь домой был закрыт навсегда.) Не лучшим образом складывалась и финансовая ситуация. Почти полгода девушки играли в ночном клубе «Империал», чтобы заработать на билеты и вместе вернуться в Петербург, что и произошло в 1994 году. А вскоре музыкальный мир услышал о группе «Ночные снайперы», главными «лицами» которой стали Светлана Сурганова и Диана Арбенина. С каждым годом проект становился все более популярным, росла армия поклонников, складывалась целая философия «снайперизма». Однако судьба готовила новые удары.

В жизни Дженет Уинтерсон второй личный и творческий кризис наступил в 1992 году с публикацией романа «Тайнопись плоти» (*Written on the Body*). В Британии роман восприняли в штыки, в критике развернулась настоящая травля писательницы. Особенность этого романа – истории любви героя-повествователя к замужней женщине – заключалась в том, что невозможно было определить пол этого самого

повествователя. Наличие в произведении множества псевдо-подсказок лишь затрудняло этот процесс. Фактически, данным романом Дженет Уинтерсон разрушала традиционные практики прочтения литературного произведения в рамках стабильных гендерных координат, и далеко не все читатели и критики были к этому готовы. В интервью газете «Индепендент» от 7 мая 2004 года Дженет Уинтерсон признается, что ее жизнь в Британии после выхода «Тайнописи плоти» стала практически невыносимой: «After *Written on the Body* was published I went mad. I couldn't write, I couldn't do anything and that's when I left London. Everybody said we hate you and we hate your work, you're an arrogant bastard» [6]. Парадоксальность ситуации усугублялась еще и тем, что в США и странах континентальной Европы роман имел огромный успех, что и обеспечило писательнице в дальнейшем мировую известность. Но британские журналисты, писавшие в то время о Дж. Уинтерсон, в злословии старались превзойти самих себя. Кульминации конфликт достиг в 1994 году, когда появилась статья журналистки и писательницы Никки Джеррард *The Ultimate Self-produced Woman* [2], в которой делались недвусмысленные нападки не только на творчество Дженет Уинтерсон, но и на ее личность. Писательница, не совладав с гневом и обидой, пришла домой к журналистке и закатила скандал, о чем вскоре была проинформирована широкая общественность. Казалось, что литературной карьере Дж. Уинтерсон пришел конец, и ничто не способно изменить ситуацию. Писательница вспоминает: «The 90s were a dark decade for me, in personal terms and in terms of the work I wanted to do. I didn't know I could ever find my voice again I thought I was destroyed. My writing used to be a place of joy and became a place of terror I couldn't bear that» [3]. Однако выход был найден, и, как всегда, спасением стало творчество. Окончание «смутного времени» ознаменовалось публикацией романа *The Powerbook* (2000). Сама писательница охарактеризовала этот роман как «self-cleansing and a victory» [3]. Критика в целом благосклонно восприняла эксперимент, осуществленный в этом романе – соединение художественного дискурса с элементами киберкультуры, а Дженет Уинтерсон, в свою очередь, публично

признала, что во многих своих действиях и высказываниях в адрес прессы была неправа.

Для Светланы Сургановой годом «крушения» стал 2002. 17 декабря 2002 года Диана Арбенина, которая к тому времени позиционировала себя как единственного полноправного лидера «Ночных снайперов», поставила Светлану в известность, что группа больше не нуждается в ее услугах. И практически одновременно у Светланы начинается рецидив серьезной болезни. В это время пресса лавиной изрыгает самые невероятные версии данных событий, причем журналисты доходят порой до откровенного цинизма и хамства. Сегодня в интервью Светлана очень сдержанно говорит обо всем, что ей пришлось пережить, однако легко догадаться, как на самом деле все было, мягко говоря, непросто. Но, как и в случае с Дженет Уинтерсон, на помощь приходит творчество.

26 апреля 2003 года, то есть менее, чем через полгода после «увольнения» Светланы из «Ночных снайперов», появляется группа «Сурганова и Оркестр», которая за два года смогла завоевать свою (и отнюдь не маленькую) аудиторию пламенных поклонников, создать свой неповторимый стиль, свою эстетику, основанную на тонком сочетании чувственности и интеллектуальности, драматического пафоса и иронии.

Так судьба была побеждена в очередной раз, и этого, конечно, не случилось бы, если бы не уникальные личные качества Дженет Уинтерсон и Светланы Сургановой. Способность пойти на риск, без оглядки, без сожалений – для этого нужно особое мужество. «Все, что нас не убьет, сделает нас сильнее» [18], – таков девиз С. Сургановой. «What you risk reveals what you value», – таков рефрен многих романов Дж. Уинтерсон и ее личный девиз.

Творчество Светланы Сургановой и Дженет Уинтерсон дает не меньше оснований для сравнений, чем их личные истории. Прежде всего следует сказать об общих темах и сходствах в их трактовках. Любовь и Искусство – вот, пожалуй, два главных божества С. Сургановой и Дж. Уинтерсон. Для обеих искусство – это способ преобразования реальности, превращения банального и преходящего в вечное, это единственное действенное средство, способное изменить мир и

человека к лучшему, а также лучший способ общения. В восприятии британской писательницы искусство подобно Богу: «Art is a different value system. Like God, it fails us continually. Like God, we have legitimate doubts about its existence, but like God, art leaves us with footprints of beauty. We sense there is more to life than the material world can provide, and art is a clue, an intimation, at its best, a transformation. We don't need to believe in it, but we can experience it» [14]. Для Светланы Сургановой искусство – прежде всего музыка – первая и главная любовь:

А если спросите меня,
кого люблю на свете я,
я отвечу без задержки, не тая,
что на свете для меня
есть одна любовь-мечта,
это – музыка.

Когда в душе таится мрак,
и сердце жмут мне боль и страх,
когда на том же берегу и друг, и враг,
я упаду опять туда,
где море чувств, любви, добра,
и в жизнь свою я песне вверю навсегда.
Музыка, музыка...

«Музыка», 1985 [26].

Любовь – постоянная тема и объект исследования в творчестве Дж. Уинтерсон и С. Сургановой. Обеим свойственно особое, метафизическое восприятие любви. Это чувство, которое обладает невероятной преобразующей силой, которое способно вознести на небеса и низвергнуть в бездну, которому бессмысленно противостоять. При этом неважно, будут ли влюбленные вместе навсегда – разлука не способна убить любовь, возникнув однажды, это чувство не исчезает никогда.

Так, герой романа Дж. Уинтерсон «Тайнопись плоти» вынужден отказаться от своей любви, поскольку его возлюбленная – Луиза – смертельно больна, и только ее муж, хирург-онколог, способен ей помочь. Однако разлука с любимой не означает смерть самого чувства: «Her body was transparent. I saw the course of her blood, the ventricles of her heart, her legs' long bones like tusks. Her blood was clean and red like simmer

roses. She was fragrant and in bud. No drought. No pain. If Louise is well then I am well» [15, p. 154]. Потрясающим сопровождением к этому фрагменту звучит текст песни С. Сургановой «Перцовая осень» (1997):

Не тобою сон тревожный.
А как стану снова петь,
голос тихий, голос сложный
на себя назовет смерть.
И пойдет по горлу ветер.
И откроются врата.
Хоть и врозь, но все же вместе.
Ты живешь, и я жива [26].

Любовь – это абсолютное, духовное и телесное, слияние влюбленных. Все вокруг пропитывается любовью, все таит в себе знаки для прочтения. Любовное томление, невозможность прожить и дня без возлюбленной звучит в словах героя «Тайнописи плоти»: «I miss you Louise. Many waters cannot quench love, neither can floods drown it» [15, p. 186]. А в песне С. Сургановой «Апрельская» (1999) есть такие слова:

И уже осатанело
ноют губы, ноет тело!
День прожить, тебя не видеть –
словно чашу яда выпить [26].

И прозе Дженет Уинтерсон, и текстам Светланы Сургановой присуще тонкое сочетание лиризма и чувственности. Интимная близость и дистанция, отдаленность – зачастую именно эти полюса и создают особое эмоциональное напряжение. «Articulacy of fingers, the language of the deaf and dumb, signing on the body body longing. Who taught you to write in blood on my back? Who taught you to use your hands as branding irons? <...> Written on the body is a secret code only visible in certain lights... I didn't know that Louise would have reading hands. She has translated me into her own book» [15, p. 89], – это слова героя «Тайнописи плоти». Созвучны этому фрагменту следующие строки из песни Светланы Сургановой:

Солнце выключают облака.
Ветер дунул – нет препятствий.
И текут издалека
вены по запястью.

Я люблю тебя всей душой.
Я хочу любить тебя руками...

Долгие застынут лица.
Мы изменимся нескоро.
Отражает мокрый город
самолетов вереницы.

Я люблю тебя во все глаза.
Я хочу любить тебя руками...

«Мураками», 2002 [26].

Нередко в романах Дж. Уинтерсон и песнях С. Сургановой отражением душевного состояния героя, его переживаний становится природа. «Nature is fecund but fickle. One year she leaves you to starve, the next year she kills you with love. That year the branches were torn beneath the weight, this year they sing in the wind» [15, p. 17], – так две осени – осень любви и осень разлуки – соединяются в сознании героя «Тайнописи плоти». Тот же параллелизм находим и в тексте Светланы Сургановой:

Осень. Растоплены печи,
только от них не теплей.
В лютую стужу укроет тебя
какой-то чужой чародей.

Ветер срывает ветки.
Сказок прошла пора.
Судьба расставит новые сети.
Начнется другая игра.

«Если б во мне были слёзы», 1990 [26].

Еще одной постоянной темой творчества и сквозным героем у Дж. Уинтерсон и С. Сургановой является Время. Прежде всего отметим, что обеим присуще обостренное чувство времени. Время – и друг, и враг, оно дарит нам самые

счастливые моменты жизни, но он же безжалостно отнимает их. «Time is a great deadener» [13, p. 32], – убежден герой романа Дж. Уинтесрон «Страсть», солдат наполеоновской армии Анри. Это же «умертвляющее» свойство времени чрезвычайно тонко и сильно передано в песне С. Сургановой «Боль» (18.04.1992):

Больно смотреть в закрытые глаза
и видеть мой осиротевший дом.
А слезы в них, как воск свечи.
Огонь растопит формы дня.
Оставит отзвуком в ночи
слеза моя боль...
Больно
твое отсутствие весной,
жизнь.
Я принимаю год за пять.
Я слышу с ночи до зари
моих любимых голоса,
что от меня ушли... [26]

О философском подходе Светланы к феномену времени свидетельствует, например, такой пассаж из интервью: «*Вопрос.* Как вы любите проводить время? *Ответ С. Сургановой.* Не я его провожу, а оно, время, провожает меня от рождения к смерти» [18]. «Time and the bell. The sun dial on my chest. The breast plate that is my inheritance. The sun makes his circuit and drags me with him, traces his journey over my body, leaving deep ruts where the shadows collect. Time passes over me, the shadows lengthen, the dial darkens» [10, p. 63], – произносит героиня романа Дж. Уинтерсон «Искусство и ложь» (*Art & Lies*, 1994) Сапфо.

Еще одна особая тема в творчестве Дженет Уинтерсон и Светланы Сургановой – это Город. Город – это всегда живое существо, не фон, на котором разворачиваются события, а полноправный персонаж, свидетель любви, горестей и радостей героя, его собеседник и друг. Для С. Сургановой особое значение имеет, конечно, ее родной город – Питер: «Это то место, которое меня породило, выносило, сохранило. Это мой город, это моя колыбель, это моя могила. И все, что между ними – это тоже Питер. Я никогда не смогу жить ни в каком другом городе» [17]. В другом интервью это чувство родства с городом

Светлана формулирует одной емкой фразой: «Питер – мой Бог, моя религия, а если это не так, то Питер – это город, где мы с Ним встречаемся» [19]. А вот что пишет Дженет Уинтерсон о своем восприятии города: «Cities are living things. They are not simply a collection of buildings inhabited by people. They have their own energy, energy which lasts across time, which doesn't simply disappear. It becomes layered like a coal seam. And you can mine it and discover it. So cities are very exciting. They are repositories of the past and they are places where energy is kept locked, and can be tapped, and I think if you are at all sensitive to that, you will pick it up» [7, p. 19].

В романе Дж. Уинтерсон *The Powerbook* Париж становится другом главной героини – сетевой писательницы Аликс, свидетелем и «соучастником» ее любви. А в песне С. Сургановой «Февральский ветер» (1993) находим такой пассаж:

А город, что помнил все их маршруты,
зажег фонари и высушил лужи,
надел черный фрак и звезды в придачу,
чтобы светили, и чтоб наудачу [26].

Необходимо также несколько слов сказать и о таком качестве прозы Дженет Уинтерсон и песен Светланы Сургановой, как сочетание автобиографичности и иллюзии автобиографичности. В обоих случаях отмечается стремление читателей и слушателей сопрячь конкретные произведения или эпизоды с жизнью авторов. Почему это происходит? Наверное, все дело в особой откровенности, исповедальности, присущей и романам британской писательницы, и песням С. Сургановой. При чтении произведений Дженет Уинтерсон возникает ощущение, что она обращается персонально к каждому читателю; когда слушаешь песни Светланы Сургановой, кажется, что она поет только тебе, поет о самом сокровенном, выворачивая душу «наизнанку». Однако в романе Дж. Уинтерсон «Искусство и ложь» есть такая знаменательная фраза: «There's no such thing as autobiography there's only art and lies» [10, p. 69]. И Дженет Уинтерсон, и Светлана Сурганова – художники прежде всего, а потому, при наличии некоторых автобиографических мотивов, факт и вымысел в их творчестве

неразделимы. Их произведения – не документы, в которых зафиксированы факты биографий. Именно поэтому, наверное, им удастся творить для всех, а не только для узкого круга «посвященных».

Наконец, следует отметить жанровый и стилевой эклектизм, присущий произведениям Дж. Уинтерсон и С. Сургановой. Их творчество не поддается определению в рамках какого-либо одного художественного направления или школы. Магический реализм, метароман, техноромантизм, романтический модернизм, постмодернизм – вот лишь некоторые из определений, которые литературоведы дают творчеству Дженет Уинтерсон, при этом ни одно из них в отдельности, ни все они вместе взятые не способны в полной мере отразить специфику романов писательницы. Творчество Светланы Сургановой также сложно поддается однозначной дефиниции: «Эклектичная смесь разных стилей, среди которых присутствуют элементы джаза и трип-хопа» [21], – утверждают критики; сама же Светлана придумала для своих песен следующее определение: «VIP-Punk-Decadence (сокращенно – VPD), что расшифровывается, как: V – эстетически выверенный сценический образ человека элегантного и думающего, образ артиста, сочетающий в себе опыт и неискушенность; P – энергичная, драйвовая и искренняя подача, с хулиганским шармом и большой долей самоиронии, D – изысканная и интеллигентная, но доступная при этом поэзия, затрагивающая вечные темы и имеющая своими аналогами произведения художников слова Серебряного века и поэтики французского символизма» [24]. Это сочетание несочетаемого делает музыку Светланы Сургановой многоуровневой, многозначной. Так, неискушенный в музыкальных стилях и направлениях слушатель просто наслаждается необычной, но заставляющей переживать или зажигательной мелодией, меломан же, помимо этого, получит тонкое интеллектуальное удовольствие от узнавания элементов различных музыкальных стилей и отсылок к конкретным произведениям. В качестве примера можно привести музыкальные цитаты (излюбленный прием «Сургановой и Оркестра»): вкрапление мотива из знаменитой песни «Эмманюэль» (автор – Пьер Башле [Pierre Bachelet]) в

композицию «Абсолютный сталевар» [23, CD 2, трек 23]; исполнение припева из песни *Viens, Viens*, широко популярной в 70-е годы XX века в исполнении Мари Лафоре (Marie Laforêt; сл. и муз. Swen Linus, H.R. Barnes et Ralph Bernet, 1973), в песне «Горе по небу» [23, CD 2, трек 21]. Аллюзии, скрытые и явные цитаты из других произведений – важнейшая составляющая «фирменного» стиля Дженет Уинтерсон. Музыкальные цитаты у С. Сургановой можно сопоставить со вставными конструкциями в романах британской писательницы (это, например, известные сказочные сюжеты, библейские истории, зачастую иронично переосмысленные).

И еще одна черта, позволяющая провести параллель между романами Дженет Уинтерсон и песнями Светланы Сургановой – это открытые финалы. Истории любви, как и истории жизни, продолжаются вечно – под аккомпанемент творчества, в сопровождении Оркестра Любви.

ИСТОЧНИКИ:

1. Brooks, L. Power surge / L. Brooks. Режим доступа: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=214>.
2. Gerrard, N. The Ultimate Self-produced Woman / N. Gerrard // The Observer, June 5, 1994. P. 7.
3. Jaggi, M. Jeanette Winterson: Redemption songs / M. Jaggi // The Guardian. May 29, 2004. Режим доступа: <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,1226858,00.html>.
4. Jeanette Winterson's Official Site. Режим доступа: www.jeanettewinterson.com.
5. Miller, L. Rogue Element: Interview with Jeanette Winterson / L. Miller // The Salon. Режим доступа: <http://www.salonmagazine.com/>.
6. Patterson, C. Of love and other demons / C. Patterson // The Independent. May 07, 2004. Режим доступа: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=271>.
7. Reynolds, M. Interview with Jeanette Winterson / M. Reynolds // Reynolds, M.; Noakes, J. Jeanette Winterson: The Essential Guide. – Vintage, 2003.
8. Reynolds, M. Jeanette Winterson: Introduction / M. Reynolds // Reynolds, M.; Noakes, J. Jeanette Winterson: The Essential Guide. – Vintage, 2003.

9. The Jeanette Winterson Reader's Site | Biography. Режим доступа: <http://web.telia.com/~u18114424/main/biography/biography.htm>.
10. Winterson, J. Art & Lies / J. Winterson. – New York: Vintage International, 1996.
11. Winterson, J. Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery / J. Winterson. – New York: Vintage International, 1997.
12. Winterson, J. Mother From Heaven / J. Winterson. Режим доступа: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=110>.
13. Winterson, J. The Passion / J. Winterson. – New York: Grove Press, 1997.
14. Winterson, J. What is art for? / J. Winterson. Режим доступа: http://www.jeanettewinterson.com/pages/journalism/guardian/02/nov_art.htm.
15. Winterson, J. Written on the Body / J. Winterson. – New York: Vintage International, 1994.
16. Боровикова, В. Рок-музыкант Светлана Сурганова: Я не знаю слова «богема» / В. Боровикова // Новые известия, 7 апреля 2006. Режим доступа: <http://www.newizv.ru/razdel/2006-04-07/4/>.
17. Интервью со Светланой Сургановой // МК-Латвия. Режим доступа: <http://www.surganova.su/latvia>.
18. Интервью со Светланой Сургановой // OOPS, 10 октября 2004. Режим доступа: <http://www.surganova.su/oops>.
19. Левина, К. Возлюбленная Шопена: Портрет в интерьере / К. Левина. Режим доступа: <http://www.surganova.su/nevsky>.
20. Николайчик, Н. Светлана Сурганова о сюрреализме и замшевой голове / Н. Николайчик // Лица, март 2006.
21. Светлана Сурганова: без скрипки и без страховки. Режим доступа: <http://www.ural-rock.ru/interview/surg/surg.htm>.
22. Сурганова без оркестра // Домовой, 5 апреля 2005. Режим доступа: <http://www.surganova.su/domovoy>.
23. Сурганова и Оркестр. Кругосветка [Звукозапись, видеозапись] / Исп.: С. Сурганова, В. Марков, А. Любчик, К. Ипатов, В. Тхай, А. Арсеньев, М. Тебеньков, Л. Орлов. CD 1, CD 2, DVD. – М.: Фирма грамзаписи «Никитин», 2006.
24. Сурганова и Оркестр. Официальный сайт | История. Режим доступа: <http://www.surganova.su/history>.
25. Сурганова и Оркестр. Официальный сайт | Светлана Сурганова. Режим доступа: <http://www.surganova.su/surganova>.
26. Сурганова и Оркестр. Официальный сайт | Творчество | Песни. Режим доступа: http://surganova.su/songs_texts.
27. Уинтерсон, Д. Бремя: Миф об Атласе и Геракле / Д. Уинтерсон; пер. с англ. А. Осипова. – М.: Открытый Мир, 2005.
28. Чаплыгина, М. Тост Сургановой / М. Чаплыгина // Город женщин. – Ноябрь, 2005. – С. 8-11.

OB ABTOPAX | NOTES ON CONTRIBUTORS

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

Hanna Butyrchyk (candidate of Philology) gives courses in Classic and Contemporary literature at the Belarusian State University. The main branches of her researches are Comparative literature and American Studies.

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, besides Shakespeare, concerns Virginia Woolf and the Bloomsbury Group. Her PhD dissertation thesis deals with Virginia Woolf and her attitude toward life.

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

Diana Gumbar is an undergraduate student at George Mason University, USA. She is to receive her B.A. degree in spring 2007. She majors in English with a concentration in comparative literature and a specialization in English and Spanish literature. Simultaneously, she is working on a minor in Spanish. Her academic

interests range from Chicana and Belarusian to African-American literature, with emphasis on Latina and Chicana feminist writers. Presently, Diana is studying the topics of national/ethnic/sexual identity in Chicana literature, focusing on the works by Chicana feminist writers, as well as autobiographies by ethnic Diaspora writers in comparison with testimonies by Chicano and Chicana writers.

Marina Ioskevich graduated from the Department of Foreign Languages (Grodno State University) in 1999. She is a postgraduate student of the Russian and Foreign Literature Department at the Grodno State University. The research interest is the Bronte Sisters' prose (in particular, Emily Bronte).

Ann Jankuta is a student of the 5th course of Modern Romanic-Germanic Philology at Belarusian State University.

Olga Khlystun, Master of Philology, an English teacher in the ISEU (International Sakharov Environmental University). Her scientific interests are following: Afro-American literature, gender identity in Afro-American literature.

Natallia Makey is a postgraduate student of the Foreign Literature Department of the Belarusian State University. The main sphere of her scientific interests is Canadian literature and in particular the creative work of the prominent contemporary English-Canadian writer Margaret Eleanor Atwood.

Gennady Malyshkin is a student of the 5th course of Modern Romanic-Germanic Philology at Belarusian State University.

Natalia Povalyaeva (Candidate of Philology) is a teacher of modern and contemporary English Literature in the Belarusian State University. She has authored numerous publications on twentieth-century English women's prose; among them are *Polyphonic prose of Virginia Woolf* (2003) and *Jeanette Winterson, or Rebirth of Lying* (2006). She also translated the novel *Lighthousekeeping* by Jeanette Winterson into Russian (2006).

Elena Povzun graduated from Belarusian State University, in 2004 I got Master of Art, defended a thesis «The Bronte sisters' artistic world». Her research interest is English literature of the nineteenth century, and in particular the prose of this period.

Dr. Svetlana Skomorokhova, Yanka Kupala Institute of Literature, National Academy of Sciences of the Republic of Belarus. Field of study: translation studies, theory of literature and critical theory, interrelations of Belarusian and English literatures, culture studies.

Tatiana Vorobyeva graduated from Belarusian State University and in 2003 she got her Master of Philology degree. She currently works on the dissertation dedicated to the works of American short-story writers.

Victoria Yegorova, a fifth-course student of the department of Modern Romanic-Germanic Philology at Belarusian State University. Her academic interests include postmodern literature, metafiction and works of Angela Carter. She is also writing poems and stories and has her own book of poems published.

Научное издание

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИССЛЕДОВАНИЯ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУР**

Межвузовский сборник научных статей
Основан в 2003 году
Выпуск 6

**WOMEN
IN LITERATURE**
**Актуальные проблемы изучения
англоязычной женской литературы**

Ответственный за выпуск Н.С. Поваляева

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

Подписано в печать . Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Гарнитура "Тahoma". Ризография.
Усл. печ. л. 00 Уч.-изд. л. 00 Тираж 100 экз. Зак.

Издатель и полиграфическое исполнение
Государственное учреждение образования
«Республиканский институт высшей школы»
ЛИ № 02330/0133359 от 29.06.2004
220001, Минск, ул. Московская, 15.