



О. Г. СИДОРОВА

СОВРЕМЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА
ВЕЛИКОБРИТАНИИ
И КОНТАКТЫ
КУЛЬТУР

Ольга Сидорова

**Современная литература
Великобритании и
контакты культур**

«Алетейя»

Сидорова О. Г.

Современная литература Великобритании и контакты культур /
О. Г. Сидорова — «Алетейя»,

ISBN 978-5-907189-59-1

В монографии рассматривается современная литература Великобритании во всем многообразии ее авторов, жанров и направлений. Творчество британских писателей, жанровое разнообразие и популярные темы их произведений исследуются в первой ее части. Во вторую часть вошли материалы, посвященные проблемам взаимодействия литератур, художественному переводу, англо-русским культурным контактам. Для филологов, культурологов, специалистов в области межкультурной коммуникации, а также для всех, кто интересуется литературой Великобритании.

ISBN 978-5-907189-59-1

© Сидорова О. Г.

© Алетейя

Содержание

Предисловие от автора	5
Глава 1.	7
§ 1. Британская литература на рубеже тысячелетий	7
§ 2. Чего хочет современная англичанка? (Наблюдения по поводу английской женской прозы: Х. Филдинг, «Дневник Бриджит Джонс»)	15
§ 3. Гендерные конфликты викторианцев в современной английской прозе (Б. Бейнбридж)	18
§ 4. Динамика приключенческого, колониального и антиколониального романа в творчестве Р. Киплинга («Ким»)	21
§ 5. О современной литературе Шотландии (А. Грей, М. Спарк, И. Рэнкин)	26
§ 6. Голос и образ Глазго в прозе Дж. Келмана	31
§ 7. Память и история в романе К. Исигуро «Когда мы были сиротами»	38
§ 8. Филологическая трилогия Д. Лоджа: опыт интертекстуального прочтения	42
§ 9. Повествование на излете века: роман Д. Лоджа «Терапия»	48
Конец ознакомительного фрагмента.	50

О. Г. Сидорова

Современная литература Великобритании и контакты культур

Предисловие от автора

Моим замечательным учителям

Начиная с середины XVIII в. английская литература привлекала живое внимание российских читателей, писателей и критиков. Произведения английских и – шире – британских авторов продолжают оставаться интересными и для современных отечественных читателей. В разные эпохи пути проникновения английских произведений к российскому читателю были разными – через французское посредничество в XVIII в., через вольные пересказы и адаптации оригиналов к современному состоянию превалирования адекватных переводов. В современном мире произведения доступны не только в виде переводов, но и на языке оригинала, однако перевод, в том числе художественный, не утрачивает своего значения – наоборот, в эпоху глобальной коммуникации оно возрастает.

Современная литература Великобритании – панорама авторов, жанров, направлений. В последние десятилетия XX в. в ней сформировались и успешно развиваются новые направления, такие как мультикультурная литература, новая литература Шотландии, неовикторианская проза и др. – процессы, которые также осмысляются в монографии.

Материалы, которые составили эту книгу, писались в разное время на протяжении почти 25 лет в качестве отдельных статей и публиковались в разных сборниках, журналах, книгах. Тем не менее, собранные вместе, они органично монтируются, дополняя друг друга и создавая единую картину. Отметим, что в ряде случаев в тексте анализируются ранние произведения некоторых авторов, которые впоследствии создавали новые произведения (например, Х. Филдинг, И. Рэнкин, Дж. Келман). Мы посчитали возможным включить эти главы в монографию, указав год их написания, поскольку они отражают определенный этап творческого развития писателей и не утратили своей актуальности.

Первая глава книги включает в себя параграфы, посвященные особенностям развития британской литературы во второй половине XX – начале XXI в. Оговоримся сразу: эта часть книги не является пособием по британскому роману указанного периода, но концентрируется на некоторых значимых темах, подходах, жанрах и персоналиях. Некоторые из авторов и произведений хорошо известны отечественным читателям по переводам на русский язык и неплохо освоены отечественным литературоведением (назовем, например, Дж. Барнса, Д. Лоджа, К. Исигуро и Н. Хорнби). Творчество других писателей известно русскоязычным читателям лишь по переводам отдельных произведений (Б. Бейнбридж, Дж. Рис, П. Лайвли, П. Фицджеральд); еще одна группа – это те, чьи произведения до сих пор не переведены на русский язык, а их имена мало что говорят отечественному читателю (Х. Данмор, Дж. Г. Фаррелл, Т. Мо). Тем не менее, все они сыграли и продолжают играть заметную роль в литературном процессе Великобритании, их знают и любят читатели, ценят критики, обсуждают литературоведы.

В отдельных случаях в книге говорится о творчестве писателей более раннего периода, это относится, например, к Ш. Бронте, Р. Кипплингу и Дж. Рис, но каждый раз эти обращения были оправданы внутренней логикой и общей тематикой исследования. Так, роман Ш. Бронте «Джен Эйр» рассматривается как текст-основа, как прототекст романа Дж. Рис «Широ-

кое Саргассово море», а само творчество писателя-модерниста первой половины XX в. Дж. Рис включается в постколониальную литературную парадигму. С этой же точки зрения меня заинтересовал роман Р. Киплинга «Ким», который соединил в себе черты колониального и антиколониального произведения и объективно стал литературным предшественником многих постколониальных произведений на английском языке. Кроме того, именно в этом романе Р. Киплинг устами одного из своих героев высказывает оценки индийского восстания 1856–1857 гг. – с события, которое не только изменило колониальную политику Великобритании в Индии, но и стало предметом описаний многих произведений британской литературы, в том числе жанровой модификации «романа о восстании», которой также посвящены несколько глав книги. Замечательный (и, к сожалению, не известный отечественному читателю) роман о восстании «Осада Кришнапура» был написан в 1973 г. и в том же году получил Букеровскую премию. При его создании Дж. Г. Фаррелл использовал жанровую модель XIX в., но обогатил ее новыми остро современными смыслами и элементами. Неудивительно, что романы «Широкое Саргассово море» и «Осада Кришнапура» стояли у истоков нового направления британского романа – неовикторианского, которое, возникнув в последние десятилетия XX в., плодотворно продолжает развиваться в веке XXI.

Кроме колониальной, исторической и постколониальной составляющих литературы, нас интересовали проблемы идентичности, отраженные в современном британском романе, а также проблемы и темы культурно-исторических связей Британии и России. Эта же проблематика находит свое отражение во второй главе книги в параграфах, посвященных проблемам художественного перевода английской классики на русский язык и русской классики на английский. Перевод рассматривается здесь в качестве средства и среды межкультурной коммуникации, которая создает возможности взаимного обогащения культур и литератур. Кроме того, в связи с тем, что английский язык приобрел в современном мире статус глобального, само понятие англоязычной литературы заметно трансформировалось, что нашло свое отражение, в частности, в постколониальной литературе на английском языке – тема, которая также затронута в монографии. Мы посчитали логичным включить во вторую главу монографии несколько параграфов, посвященных мультикультурным американским авторам (Э. Тан, А. Рэндалл, Ф. Дюма), а также творчеству индийско-англоамериканского писателя В. Сета. В двух параграфах, посвященных деятельности классиков русской литературы Н. М. Карамзина и А. С. Пушкина, происходит смещение точки зрения: в конце XVIII – XIX в. английский язык и английская литература в оригинале лишь начинают входить в поле русской культуры, и особенности этого процесса рассматриваются в вышеуказанных параграфах.

Поскольку отдельные параграфы монографии писались в разные годы, собирая и редактируя их, я не могла не вспомнить тех людей, которым многим обязана и которые оказывали мне свою деятельную помощь и поддержку. Это профессор Уральского государственного университета В. В. Блажес, мой научный консультант профессор Московского государственного педагогического университета Н. П. Михальская, профессор Пермского национального исследовательского университета Б. М. Проскурнин, коллеги по факультету и по кафедре. Мне также хотелось бы выразить свою признательность преподавателю Оксфордского университета Карен Хьюитт, с которой мы многократно обсуждали литературу Великобритании в разных ее аспектах, и Нэн Мадлер, которая долгие годы была администратором Летней школы шотландских университетов при Университете Эдинбурга.

Надеюсь, что монография будет интересна филологам-англистам, специалистам по межкультурной коммуникации, по теории и истории перевода, всем, кто интересуется данной проблематикой. Отмечу также, что творчество многих писателей, произведения которых рассматриваются в монографии, явно недостаточно осмыслено в отечественном литературоведении или не рассматривалось им вообще.

Глава 1.

Литература Великобритании конца XX – начала XXI в.: проблемы, жанры, персоналии

§ 1. Британская литература на рубеже тысячелетий

Существование и развитие художественной литературы в современном глобализированном мире – процесс, полный противоречий. Еще в 1971 г., до появления глобальной сети Интернет, известный английский критик и писатель М. Бредбери отмечал, что литературе приходится конкурировать за читателя со средствами массовой коммуникации – с прессой, радио, телевидением, и результат этой конкуренции был для него неочевиден [Bradbury, p. 325]. У. Эко в 1998 г. в своей лекции с выразительным названием «От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст» достаточно оптимистично высказывался о будущем художественной литературы в эпоху Интернета: по его мнению, компьютер и художественная литература будут сосуществовать в обществе и в жизни отдельного человека, дополняя друг друга и удовлетворяя разные потребности. «Гипертекстуальный роман дает нам свободу и творчество, и будем надеяться, что эти уроки творчества займут место в школе будущего. Но написанный роман “Война и мир” подводит нас не к бесконечным возможностям свободы, а к суровому закону неминувности. Чтобы быть свободными, мы должны пройти урок жизни и смерти, и только одни книги способны передать нам это знание», – к такому выводу приходит философ [Эко, с. 279]. Любопытно, что текст лекции, произнесенной и записанной 20 лет назад, сегодня звучит актуально и одновременно несколько старомодно. Ушли из широкого обихода некоторые термины и понятия, которыми оперирует автор (например, «гипертекстуальный роман»); в школах давно уже обучают информатике; решен ряд проблем технического характера, например, наличия или отсутствия постоянного источника электричества (розетки) как необходимого элемента успешной работы компьютера, которой автор уделил в своей лекции определенное внимание. Тем не менее, актуальными и поражающими воображение читателя остаются эрудиция автора и глубина его обобщений, его святая вера в литературу, в то, что книги – это «машины для провоцирования собственных новых мыслей», а компьютерный дисплей – «идеальная книга, где мир выражен в словах и разделен на страницы». Очевидно, что многие идеи, высказанные У. Эко в самом конце XX в., сегодня подвергаются ревизии и со стороны исследователей, и, возможно, прежде всего со стороны реально существующих практик в глобальном масштабе.

Вычленение направлений и основных векторов развития литературы – задача непростая, особенно если объектом исследования является литература современная или недавно созданная. Работа посвящена современной литературе Великобритании, основной временной промежуток, который мы рассматриваем, это 1980-е гг. – наши дни. Подчеркнем, что мы не пишем историю литературы Великобритании – мы собрали воедино статьи, написанные в разные годы, посвященные британской прозе указанного периода, которые, по нашим представлениям, дополняют друг друга и создают некоторую картину, характеризующую развитие литературного процесса Великобритании в указанный период.

Как развивается литература в современном мире? Какие процессы возникают и формируются в рамках национальных литературных традиций? Изучение современной литературы Великобритании позволяет увидеть и проанализировать некоторые тенденции ее развития. Само традиционное понятие «английская литература» претерпевает в этот период заметные изменения. М. Александер, автор «Истории английской литературы» (первое издание – 2 000

г., второе – 2 007 г., см.: [Alexander, 2007]), указывал: «Существует более чем один способ написания истории английской литературы.

Я намеревался написать историю литературы Англии и в некоторой степени Британии, но не литературы на английском языке» [Alexander, 2000, p. 6]. Полагаем, что М. Александер имеет в виду тот факт, что в конце XX в. английский язык приобрел статус глобального, активно используется и самобытно развивается в разных странах и на разных территориях мира. С другой стороны, в разных странах мира плодотворно развиваются литературы на английском языке, как правило, отражая не только местный языковой вариант, но и культуру разных частей света. Академическая критика и учебная литература хорошо отражают этот аспект современного существования литературы – например, в этот же период Р. Картер и Дж. Макрей пишут «Историю литературы на английском: Британия и Ирландия» (2001) [Carter, McRae]. Начиная с конца XX в. выходят многочисленные издания многотомной «Истории литературы на английском языке» с указанием конкретного региона (например, «Американская литература» или «Литература Карибских островов»), издание которых продолжается и в XXI в.

Даже внутри страны английский язык перестал быть основным маркером британской идентичности: в Великобританию после Второй мировой войны приехало значительное число жителей бывших колоний неевропейского происхождения, дети которых по факту рождения являются британцами и носителями двух культурных традиций, в результате чего в стране остро встал вопрос о переосмыслении самого понятия британской идентичности. Дебаты по этой проблеме ведутся на разных уровнях, не остается в стороне и художественная литература. Так, британская идентичность становится одной из центральных проблемных зон социального романа (так называемого *condition-of-England novel*), а также возникших и громко заявивших о себе произведений мультикультурной и постколониальной британской прозы. Не случайно серьезные литературоведческие издания, посвященные современной литературе Великобритании, рассматривают проблематику идентичности как центральную: так, первая глава монографии влиятельного критика Ф. Тью «Современный британский роман» (первое издание – 2 004 г., второе – 2 007 г. [Tew]) носит название «Современная британскость (*Britishness*): кто, что, почему и когда». Среди важных для понимания проблемы произведений указывается, в частности, роман Ханифа Курейши «Будда из пригорода» (1990). В нем автор описывает современный многонациональный южный Лондон – диккенсовский топос, в котором самым причудливым образом сочетаются история (в том числе литературная) и современность. Роман открывается следующим пассажем:

Зовут меня Карим Эмир, и я англичанин по происхождению и по крови. Почти. Зачастую меня принимают за англичанина нового типа, эдакий забавный гибрид двух древних культур. Но мне плевать, я англичанин, хоть и не горжусь этим, англичанин с окраины Южного Лондона, и путь держу в неизвестность [Курейши, с. 3].

Проблема множественной идентичности современной Британии рассматривается З. Смит в ее дебютном и самом знаменитом романе «Белые зубы» (2000). К этому же ряду относятся, по мысли Ф. Тью, романы А. Картер, М. Дрэббл, А. Мердок, К. Филипс и некоторых других авторов – сам набор имен писателей наглядно иллюстрирует пестроту и разноплановость литературных направлений, каждое из которых так или иначе рассматривает проблему идентичности.

По мнению Н. Бентли, 1980–1990-е гг. стали для британской литературы одним из самых продуктивных периодов ее развития в XX в. [Bently]. Действительно, в этот период роман «окончательно восстановился от страхов собственной “смерти” и “конца”, которые ему предсказывали два десятилетия после Второй мировой войны» [Morrison, p. 3–4]. Второй важной

характеристикой прозы указанного периода, по мнению Н. Бентли, является ее чрезвычайное разнообразие. Тем не менее, «несмотря на формальные и содержательные сложность и разнообразие, все же возможно вычленить центральные темы художественной литературы данного периода» [Bently, p. 6]. Исследователь условно обозначает их как «Страхи миллениума», «Идентичность *fin de siecle* (на рубеже веков)», «Историческая проза» и «Нарративная география».

Импульс, полученный британской литературой в конце XX в., оказал мощное влияние и на литературу начала XXI в. Основные темы, обозначенные в исследовании Н. Бентли, продолжают присутствовать в литературе нового тысячелетия, но в ней они разворачиваются и трансформируются. Например, в романах современных писателей идентичность – это не только национально-культурная принадлежность (британскость, английскость, шотландскость, двойная идентичность), это также идентичность как принадлежность, осознанная или интуитивная, к определенной группе, которая играет или стремится играть конкретную социальную роль: идентичность места (города), пола (литература чиклит¹), гендера, субкультуры и др. Таким образом, очевидно, что проблема идентичности в литературе связана с образом «другого». В своей книге мы обращаемся, в частности, к образу России и русских в современной литературе Великобритании.

Рассматривая современную ситуацию, Р. Менхэм утверждает: «Одним из основных парадоксов современной британской литературы является то, что большая ее часть – ее лучшая часть – рассказывает о других временах и других местах» [Mengham, p. 1]. Действительно, именно в описываемый период в литературе Великобритании, как и в литературе многих других стран, актуализируется интерес к истории. В 2010 г. Дж. де Гроот отмечал: «При изучении вопроса становится очевидным, что исторический роман пребывает в добром здравии критически, формально и экономически. В последние два десятилетия, в частности, наблюдается всплеск продаж и популярности романов, действие которых происходит в прошлом» [Groot, p. 2]. Современный британский исторический роман приобретает разные формы. Классический исторический роман, форма которого в европейской литературе сложилась прежде всего под влиянием творчества Вальтера Скотта, заметно трансформировался в творчестве современных писателей. Представляется, что по ряду показателей (реальная историческая основа, корректное описание исторического фона и деталей, на фоне которых разворачиваются судьбы вымышленных героев, линейная композиция и др.) наиболее близок к классической модели роман Д. Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута» (2010), что, отметим попутно, вызвало вал критики почитателей писателя, которые привыкли к его смелым экспериментам с формой в других его романах. Тем не менее, даже в этом романе автор экспериментирует – п режде всего с точками зрения (*perspectives*), то есть создает произведение, в котором две культуры конца XVIII – н ачала XIX в. – я понская и европейская – п редставлены одинаково значимыми для романного мира. Сам Д. Митчелл утверждает, что старался написать «бикультурный роман (*bicultural novel*), в котором японская точка зрения сосуществовала бы на равных основаниях с голландской и европейской точками зрения» [The Thousand Autumns of Jacob de Zoet]. Упомянем также исторические романы Х. Мантел «Волчий зал» (2009) и «Внесите тела» (2012) – п ервые две части из обещанной автором трилогии о жизни исторического деятеля эпохи Генриха VIII Томаса Кромвеля. Романы были с огромным интересом встречены читателями и критиками, получили несколько литературных премий, в том числе две Букеровских, а их автор, таким образом, стала первой женщиной – дважды лауреатом Букера.

В своем исследовании, посвященном современной исторической художественной прозе, де Гроот максимально расширяет жанровый спектр исторического романа: «Историческое письмо может осуществляться в рамках многочисленных фикциональных локальностей:

¹ От англ. *chicklit* – а ббр. от *chicken literature*, досл. – «литература для цыпочек».

любовной истории, детектива, триллера, условных жанров, романа ужасов, романа в романе, неоготического жанра, эпопеи, фэнтези, романа-тайны, вестерна, детской книги. В самом деле, жанровая гибридность и подвижность исторической художественной литературы долго были одной из ее определительных характеристик» [Groot, p. 3], но его объединяющим центром, «центростремительной силой» является, по мысли исследователя, тот факт, что исторический роман всегда основан на противопоставлении «тогда» (прошлого) и «теперь» (настоящего), которые отделены (*othered*) друг от друга [Проскурнин, с. 217]. Исторический роман, таким образом, становится специфической формой познания мира [Там же], он всегда «нацелен на художественное «исследование несходства и сдвигов между “тогда” и “теперь”, на подачу прошлого одновременно как узнаваемого и подлинно не знакомого» [Groot, p. 2]. Исследовательский подход, предложенный британским литературоведом, представляется несомненно продуктивным при анализе многообразных жанровых вариаций современной британской прозы.

История «прорастает» в ткань произведений, которые в традиционной системе жанров кажутся далекими от исторической прозы. Один из ведущих романистов современной Великобритании К. Исигуро постоянно обращается в своем творчестве к истории, которая приобретает у него персонифицированный характер, проявляется как личностная история персонажей, тесно связанная с важной для автора категорией памяти – к коллективной, национальной и личной. Объективное историческое знание (Вторая мировая война, ядерная бомбардировка Нагасаки, Суэцкий кризис и даже завоевание германцами Британских островов) присутствует в романах писателя в виде подтекста, не описанного напрямую, но мощно формирующего романский мир произведений, к какому бы жанру (социальный роман, детектив или фэнтези) они относились.

В этот же период в британской литературе возникает неовикторианский роман, который продолжает успешно и продуктивно развиваться в современной литературе. Оговоримся, что речь в данном случае идет не об историческом романе, разворачивающемся в викторианскую эпоху, но о новой, более сложной жанровой модификации. Действие неовикторианских романов разворачивается в викторианскую эпоху, более того, их авторы со скрупулезной, почти научной точностью реконструируют на страницах своих произведений мир XIX в. в его различных аспектах (материальном, идеологическом, духовном, художественном и т. д.). Поясним, однако, что авторы неовикторианских романов используют современные подходы и современную оптику, раздвигая жесткие границы допустимого в литературе XIX в., эксплицируя то, что в викторианском романе могло быть лишь объектом подразумеваемого, не высказываемого напрямую. Так, описывая бал, который был дан в 1857 г. в резиденции генерал-губернатора в Калькутте в романе «Осада Кришнапура» (1973), Дж. Г. Фаррелл воссоздает картину, включая такие подробности, как расплзающиеся на нарядных платьях дам пятна пота в области подмышек – деталь, немыслимая в романе XIX в. К этому же ряду экспликаций принадлежит описание сексуальной жизни викторианцев и их тайных пороков. Именно этим проблемам посвящены ранние произведения неовикторианской прозы – романы Дж. Рис «Широкое Саргассово море» (1966) и Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969), при этом первый из названных романов также стоит у истоков направления так называемых постколониальных ответов на классические произведения (в данном случае – на роман Ш. Бронте «Джейн Эйр»), а второй является почти образцовым произведением британского постмодернизма. Дж. Фаулз обращается к викторианской эпохе как к объекту исследования, но философское осмысление объекта, и особенно художественная организация самого текста произведения (знаменитое наличие трех возможных финалов, из которых читатель волен выбрать для себя любой), являются несомненно постмодернистскими. В целом ряде случаев неовикторианские романы создаются авторами как произведения, принадлежащие к метаисторической прозе, подробно описанной в трудах Л. Хатчеон и ее последователей (см.: [Hutcheon; Gulleben]), в которых авторы вольно используют исторические данные, факты в тексте сво-

бодно уживаются с вымыслом, а источники разной степени исторической достоверности уравниваются.

Отметим еще один аспект присутствия истории в британской прозе конца XX – начала XXI в., а именно – интерес к колониальной истории Великобритании. В литературе генезис и распад Британской империи и последовавшее затем становление постколониального общества нашли свое отражение в зарождении антиколониальных тенденций в рамках колониальной прозы, а затем и в возникновении и развитии постколониальной литературы. Полагаем, что, несмотря на сложные исторические процессы, с которыми британское общество столкнулось в XX в., несмотря на возникновение новых идеологических, философских, эстетических систем и направлений, мы вправе говорить о континуальности развития британской литературы, о ветвящихся линиях наследования великой национальной литературной традиции, о которой в середине XX в. писал Ф. Р. Ливис [Leavis].

Заслуживает упоминания еще одна тенденция, которая ярко проявилась в британской литературе указанного периода, а именно – актуализация и переосмысление темы и образа города в литературе. Этот образ издавна присутствовал в английской литературе, но особую роль он приобрел в XIX в. В произведениях классиков (Ч. Диккенс, Э. Тrollop, Э. Гаскелл и др.) город, как правило, представлен средоточием темных сторон жизни, существование литературных героев в промышленном городе (обычно в Лондоне, но не только) полно страданий и испытаний. В противоположность городу, сельская местность и поместье представляли более сложным топосом, средоточием драматических, но и идиллических характеристик. В современной британской литературе баланс традиционных литературных топосов явно изменился. Во-первых, образ поместья приобрел мифологизированные черты, которые явно отодвинули его в прошлое – возможно, самым ярким примером может служить знаковый по многим показателям роман К. Исигуро «Остаток дня» (1989). Кроме того, образ города заметно изменяется, усложняется, приобретает новые характеристики, такие, например, как особая городская идентичность его жителей. В современной британской прозе город – это место, где разворачиваются события, это отдельная тема и сюжет, это своеобразное культурное пространство и источник энергии, это символическое, иногда мифологизированное пространство со своей историей, языком, культурным кодом, характером. Ф. Тью отмечает, что в британской литературе подобное переосмысление образа начинается в 1970-е гг. Лондонский текст в новом воплощении возникает в литературе в последние десятилетия XX в.: в 1985 г. появляется роман М. Эмиса «Деньги», в 1989 г. – е го же «Лондонские поля», в 2000 г. П. Акرويد выпускает книгу «Лондон: биография». Уже в XXI в. лондонский текст создается в романах и рассказах Ником Хорнби, Джоном Лэнчестером («Мистер Филипс», 2000, «Кэпитал», 2012), Рут Ренделл («Портобелло», 2008), Себастьяном Фолксом («Неделя в декабре», 2009) и многими другими авторами. Отметим, однако, что город в британской литературе XXI в. – это не только Лондон. Это и вымышленный Раммидж (реальный Бирмингем) в ряде романов Д. Лоджа (прежде всего университетский город, но также в романе «Хорошая работа» и промышленный город со всеми его противоречиями), и Ньюкасл («Дочь таксиста», Дж. Дарлинг, 2003), и шотландские Глазго и Эдинбург с их узнаваемым говором, историей, особенностями, которые появляются в произведениях шотландских писателей новой волны (И. Уэлша, А. Грея, Дж. Келмана, И. Рэнкина, А. С. Кеннеди и некоторых других). Образ города становится одним из центральных в современной британской литературе, более того, он рассматривается в произведениях в тесной связи с проблемой идентичности. Так, герои романа Р. Ренделл «Портобелло» принадлежат к разным группам, возрастам, расам, классам общества, их судьбы случайным образом пересекаются именно потому, что все они живут в районе знаменитой улицы, то есть представляют собой разные лики локальной идентичности. Отметим также, что Дж. Лэнчестер повторил этот прием в романе «Кэпитал», в котором все события и судьбы героев разворачиваются на вымышленной лондонской Пепис-роуд. Автор романа обыгрывает заголо-

вок произведения: английское слово *capital* многозначно – в переводе на русский оно означает и «столица», и «капитал» (именно так назвал свой труд К. Маркс), а также выступает в роли прилагательного «главный, основной, важнейший» – в се три значения реализуются в тексте произведения.

Укажем также еще на одну особенность современного литературного процесса Великобритании, а именно на ту роль, которую в нем играют женщины. Именно в XX в. женщины стали полноправными участницами литературного процесса, и в современной литературе Великобритании сложно найти направление или жанр, в котором они не работали бы как писатели, критики, литературоведы. Полагаем, что этот аспект неплохо отражен в нашей монографии – в первой ее главе рассматриваются, в частности, отдельные аспекты творчества Б. Бейнбридж, М. Спарк, П. Фитцджеральд, Х. Данмор, З. Смит, Дж. Рис, А. Байетт. Кроме того, в последние годы XX в. оформляется, а в последующие годы бурно развивается так называемая литература чиклит, литература, создаваемая женщинами для женщин. Возникшее в Великобритании усилиями нескольких писательниц, прежде всего Х. Филдинг и С. Таунсенд, направление было активно подхвачено в литературе США. Художественные произведения чиклит относятся, как правило, к «серединной составляющей литературы» [Хализев, с. 132], к беллетристике или массовой литературе. Характеризуя беллэристику, исследователи отмечают, что она «не наделена особой масштабностью или ярко выраженной художественной оригинальностью, но встречает живой читательский отклик современников благодаря тому, что воплощает их духовные искания, откликается на важнейшие веяния времени. По прошествии времени, в отличие от классики, теряет свою актуальность и выпадает из читательского обихода» [Беллетристика]. Тем не менее, некоторые произведения этого ряда заслуживают внимания серьезной критики – хотя бы в силу того факта, что их общественный и социокультурный резонанс достаточно высок. Кроме того, очевидно, что не существует и не может существовать непроницаемой границы между тем, что авторы словарной статьи обозначают как классику, с одной стороны, и беллетристику, с другой. Не вдаваясь в подробности бурного развития литературы чиклит в новом веке, подчеркнем, однако, что творчество Х. Филдинг, о котором нам пришлось писать еще до вхождения термина «чиклит» в отечественное литературоведение, несомненно, опирается на прочную основу классической британской литературной традиции. Любопытно, что первый роман писательницы «Дневник Бриджит Джонс» (1996) появился на основе колонки для женщин, которую Х. Филдинг в течении нескольких лет вела в газете «Индепендент» – далеко не уникальное явление в истории английской литературы. В XIX в. так публиковались и создавались многие шедевры английской классической прозы – в озможно, самым ярким примером может служить роман Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба». Таким же образом создавались теоретические труды Д. Лоджа – в частности, в основу его книги «Искусство художественной прозы» (1992) также легли заметки, которые автор публиковал в воскресных выпусках газет «Индепендент» и «Вашингтон Пост». Кроме того, эти примеры демонстрируют еще одну немаловажную для литературы Великобритании особенность, а именно – ее существование в современном социокультурном пространстве. Любопытно, что этот вопрос все чаще рассматривается современными британскими литературоведами в трудах, посвященных литературному процессу: так, в монографии Ф. Толан «Новые направления. Литература пост-1990: тексты, контексты, связи» одна из последних глав носит название «Читатели и писатели сегодня: знаменитости, книжные клубы, премии». «Каждый из... экстралитературных факторов разными способами содействует тем формам и силам, которые окружают современную литературу. Одновременно коммерческие аспекты книготорговли, такие как идея автора как брэнда, все более агрессивный маркетинг и “хайп” по поводу выхода книги, играют важную роль при продаже книги и, следовательно, оказывают влияние на то, что доходит до читателя» [Tolan, p. 286]. Действительно, внешние по отношению к литературе факторы в ряде случаев, кажется, подменяют собой интерес к качественному серьез-

ному чтению и аналитике, но, с другой стороны, они же в определенной степени стимулируют интерес общества к литературе. В 1996 г. Р. Тодд подробно описал этот процесс в монографии «Потребление художественной литературы: Букеровская премия и художественная литература в Британии сегодня» [Todd]. В начале нового века в условиях появления всемирной сети ситуация меняется. В этой связи рискнем высказать соображение, основанное исключительно на личных наблюдениях: участники читательских форумов в Интернете горячо обсуждают различные произведения современной литературы, а читательские группы – типично британское явление – выкладывают в открытый доступ материалы о творчестве писателя или о его произведении, которые представляют реальный интерес для читателей. Таким образом, мы возвращаемся к размышлениям, высказанным М. Бредбери несколько десятилетий назад, но уже в новых исторических условиях. Подтверждением взаимовлияния литературы и экстралитературных факторов могут служить литературные судьбы Дж. Г. Фаррелла и Дж. Келмана, описанные в нашей книге.

Добавим также, что в начале XXI в. в литературе Великобритании создаются и развиваются многие направления, которые мы не затронули в данном исследовании – упомянем, в частности, дистопии нового тысячелетия (К. Исигуро, Д. Митчелл, М. Этвуд и др.) или то явление, которое Р. Лейн и Ф. Тью обозначают как «литературу патологических тем», например, произведения, в которых рассматривается гендерная идентичность (Дж. Уинтерсон, С. Уотерс и др.) [Lane, Tew]. Полагаем, однако, что британская проза конца XX – начала XXI в. с ее огромным разнообразием жанров, тем, проблем и персоналий продолжает развиваться и, без сомнения, заслуживает самого пристального внимания со стороны читателей и критиков.

2018

Беллетристика // Словарь литературоведческих терминов : [сайт]. URL: slovar.lib.ru/dictionary/belletristika.html (дата обращения: 10.01.2019).

Курейши Х. Будда из пригорода. М. : Иностранка, 2002. 464 с.

Проскурнин Б. М. «После модернизма»: о динамике жанра исторического романа : Заметки на полях книги Джерома де Грота // Вестн. Перм. ун-та. Сер. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3 (23). С. 214–221.

Хализев В. Е. Теория литературы. 6-е изд., испр. М. : Академия, 2013. 400 с.

Эко У. От Интернета к Гутенбергу // Общество и книга: от Гутенберга до Интернета / под ред. А. Королева. М. : Традиция, 2001. С. 275–279.

Alexander M. Not 'Other Literatures': Writing Literary History Revisited // The Europ. English Messenger. 2000. Vol. 2 (9). P. 16–19.

Alexander M. A History of English Literature. 2-nd ed. L. : Palgrave Macmillan, 2007. 418 p.

Bentley N. Introduction: Mapping the Millenium // British Fiction of the 1990-s / ed. by N. Bentley. L. ; NY : Routledge, 2005. P. 1–18.

Bradbury M. From The Social Context of Modern English Literature (1971) // The Idea of Literature : The Foundations of English Criticism. М. : Прорпеец, 1979. С. 323–338.

Carter R., McRae J. The Roulledge History of Literature in English : Britain and Ireland. 2nd ed. L. : Routledge, 2001. 570 p.

Gutleben Ch. Nostalgic Postmodernism : The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel. Amsterdam ; NY : Rodopi, 2001. 248 p.

Groot J. de The Historical Novel. L. ; NY : Routledge, 2010. 200 p.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction. L. : Routledge, 1988. 268 p.

Lane R., Tew P. Pathological Subjects // Contemporary British Fiction / ed. by R. Lane, R. Mengham and P. Tew. Cambridge : Polity, 2007. P. 193–195.

Leavis F. R. *Nor shall my Sword : Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope.* L. : Chatto & Windus, 1972. 232 p.

Mengham R. General Introduction : Contemporary British Fiction // Contemporary British Fiction / ed. by R. Lane, R. Mengham and P. Tew. Cambridge : Polity, 2007. P. 1–9.

Morrison J. *Contemporary Fiction.* L. ; NY : Routledge, 2003. 255 p.

Tew P. *The Contemporary British Novel.* 2nd ed. L. ; NY : Continuum, 2007. 257 p. *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet : Reader's Guide* by D. Mitchell // *The Man Booker Prize :* [website]. URL: <http://www.themanbookerprize.com> (mode of access: 26.11.2018).

Todd R. *Consuming Fiction : the Booker Prize and Fiction in Britain today.* L. : Bloomsberry, 1996. 340 p.

§ 2. Чего хочет современная англичанка? (Наблюдения по поводу английской женской прозы: Х. Филдинг, «Дневник Бриджит Джонс»)

Английская женская литература ведет свою историю с конца XVIII – н ачала XIX в., с творчества Анны Радклиф и Джейн Остен. На протяжении XIX и XX вв. английские писательницы создавали произведения, которые стали каноническими, то есть вошли в обязательный круг чтения и изучения в Великобритании, а многие – и за ее пределами. «Трудно сказать, в силу каких причин женская литература цвела всегда именно в Великобритании – климат туманного Альбиона тому виной, исторические ли условия, пуританский склад морали или, напротив, романтический склад мышления внешне сдержанных и рациональных англичан. Как бы то ни было, если только перечислить имена женщин-писательниц, которые у всех на слуху, доказательств тому, что женская литература прочно угнездилась в британской словесности, больше не понадобится – Мэри Шелли, Джейн Остен, Элизабет Гаскелл, сестры Бронте, Джордж Элиот, Вирджиния Вулф, Элизабет Боуэн, Памела Хэнсфорд Джонсон, Сьюзен Хилл, Айрис Мердок, Маргарет Дрэбл, Мюриэл Спарк» [Гениева, с. 6].

К списку, предложенному Е. Ю. Гениевой, можно легко добавить современных писательниц, продолжающих традицию: это Анония Байетт, Фэй Уэлдон, Анита Брукнер, Анджела Картер, Берил Бейнбридж, Хелен Данмор и многие другие. При всем разнообразии стилей, методов и подходов авторов объединяет интерес к женской судьбе, при этом позиции авторов представляют весь спектр взглядов на «женский» вопрос, от резкого феминизма Ф. Уэлдон и насмешки над феминизмом в прозе А. С. Байетт до традиционализма А. Брукнер.

В этом контексте факт появления романов Хелен Филдинг (*Helen Fielding*) «Дневник Бриджит Джонс» (1996) и «Бриджит Джонс: грани разумного» (1999) выглядит вполне закономерным. Романы моментально стали бестселлерами и были переведены на многие языки, в том числе на русский (М., 2002, пер. А. Москвичевой), а в 2001 г. Ш. Макгуайер снял фильм «Дневник Бриджит Джонс», в котором Х. Филдинг выступила как один из сценаристов.

История создания романов такова: Х. Филдинг несколько лет проработала журналистом на «БиБиСи», а затем стала ведущей женской рубрики в серьезной лондонской газете «Индепендент». Там впервые она напечатала комические выдержки из дневника своей героини – м олодой незамужней женщины, работающей в издательской фирме, а позже – н а телевидении. Заметки имели успех, и на их основе «выросли» две книги «дневников» Бриджит Джонс.

Кроме комических ситуаций, в которые все время попадает героиня, текст притягивает читателя своим необычным сочетанием традиционного и современного, балансированием на грани банального и оригинального. Клубок проблем, которые постоянно распутывает (или создает?) Бриджит Джонс, касается вечных женских тем: это взаимоотношения между полами, между родителями и детьми, начальством и подчиненными, сохранение достоинства, поиски любимого человека. Однако мир, окружающий Бриджит Джонс, это мир 90-х гг. XX в. со всеми его характерными и узнаваемыми особенностями – от споров по конкретным политическим вопросам до бытовых мелочей. «Бриджит Джонс можно считать “типичным представителем” своего поколения. Например, она начинает большинство записей в своем дневнике с указания своего веса – в ездесущая статистика установила, что точно так же поступают три миллион а людей во всем мире, в том числе японцы, словенцы и финны... А кроме того, эти “средние англичанки” пьют шардоне и увлекаются пособиями для стремящихся улучшить свою жизнь с названиями типа “Если бы Будда ходил на свидания”. Непременные атрибуты жизни Бриджит и ее последовательниц – закадычные друзья, тонкое ощущение эпохи и бесконечный оптимизм» [Кого и что любят англичанки, с. 312].

Несомненно привлекательным является образ главной героини, которая, несмотря на подчас эпатирующую эксцентричность, находит традиционное решение личных проблем, встречая богатого и красивого Марка Дарси. В финале первой книги она заявляет:

Я наконец-то поняла секрет успеха у мужчин, и с большим сожалением, злостью и непобедимым чувством поражения мне приходится выражать его словами неверной жены, сообщницы преступления и знаменитой телеведущей: «Не говори “что”, говори “извините”, дорогая, и делай так, как советует тебе твоя мама» [Филдинг, 2002а, с. 281].

В финале второй книги героиня провозглашает:

Я бросилась наверх – позвонить Шеззер [подруге-феминистке] и поделиться потрясающей все основы новостью: может быть, они [мужчины] вовсе не непостижимые стратегические враги-инопланетяне, а такие же, как мы [Филдинг, 2002б, с. 341].

Романы Х. Филдинг подчеркнута традиционны и в том отношении, что они используют почти весь корпус английской классической, прежде всего женской прозы. Игра с аллюзиями начинается с заглавия: романистка по фамилии Филдинг дает своей героине фамилию Джонс, а герою – Дарси, при этом ситуация их первой встречи моделируется по первой встрече героев «Гордости и предубеждения», когда мистер Дарси весьма нелестно отзывается об Элизабет, не подозревая, что она его слышит. Сама Бриджит так комментирует совпадение имен и ситуаций:

Богатый, разведенный-со-злой-женой Марк – довольно высокий – стоял спиной к комнате... Это показалось мне довольно забавным – и меноваться мистером Дарси и при этом стоять в сторонке, высокомерно поглядывая на других гостей. Все равно, что иметь фамилию Хитклифф и поэтому провести весь вечер в саду, кричать «Кэти!» и биться головой о дерево [Филдинг, 2002а, с. 17].

В тексте присутствуют и многократно обыгрываются разные герои и ситуации романов Дж. Остен и других авторов XIX в., самой неожиданной из которых является, вероятно, побег матери героини (!) с мошенником и последующие действия Марка по разрешению проблемы (у Дж. Остен с негодяем Уикхемом убегает 16-летняя сестра героини, но конфликт также разрешается мистером Дарси). Узнаваемое пародируемое пространство, комический метатекст создаются не только с опорой на литературу, но и с помощью других средств, например, аллюзий на известные фильмы (пребывание героини в тюрьме – фильм «Бангкок Хилтон» и др.). Кроме того, в тексте романа возникает популярный английский актер Колин Ферст, у которого Бриджит (очень смешно) берет интервью, тот самый Колин Ферст, который сыграл мистера Дарси в экранизации «Гордости и предубеждения», а затем и Марка Дарси в экранизации «Дневника Бриджит Джонс».

Таким образом, романы Х. Филдинг пародируют женский роман XIX в. и модернизируют его героев и коллизии, но сохраняют верность традиционным ценностям среднего класса. Можно утверждать, что продуктивно рассматривать их не только как эстетическое явление, но и как явление социально-культурное, относящееся к сфере прагматики: в Великобритании после выхода книг Х. Филдинг разгорелась дискуссия на тему, является ли их героиня символом победы феминизма или его провала. Еще в начале XX в. Г. К. Честертон, выступая защитником массовой литературы, обратил внимание на то, что «высокое» искусство, «запечатлев духовный и нравственный кризис конца века, ставит под сомнение понятия нравственности, добра, долга и чести, утверждает бессмысленность бытия. В то время, как в “массовой литературе” четко обозначены и непременно сохраняются представления людей о нравственных ценностях и устоях... Таким образом, “дешевое чтение”, по Честертону, выполняет не только

компенсаторную, но и репрезентативную и охранительную функцию нравственного здоровья читателей» [Васильева, с. 64], а в случае с романами Хелен Филдинг читатель имеет дело с добротным литературным произведением, вырастающим на основе классической традиции, отмеченным несомненным комическим даром автора и его умением выбирать характерные черты времени в хаосе современной суеты.

Итак, ответ на вопрос, вынесенный в заголовок, можно сформулировать следующим образом: современная англичанка раскованна, оптимистична, привыкла полагаться на себя, и ее действия далеко не всегда могли бы одобрить Джейн Остен и ее героини, но она привержена традиционным ценностям, не последней из которых является в ее глазах семья.

2002

Васильева Е. В. Защитник «дешевого чтения», или Размышления Г. К. Честертона о «массовой литературе» // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры. Тамбов : Изд-во Тамбов. гос. ун-та, 2001. С. 63–64.

Гениева Е. Ю. Жемчужины в короне // Эти загадочные англичанки. М. : Прогресс, 1992. С. 5–26.

Кого и что любят англичанки? // Иностран. лит. 2001. № 9. С. 312–315 (Курьер ИЛ).

Филдинг Х. Бриджит Джонс: грани разумного. М. ; СПб. : Торнтон и Сагден Амфора, 2002б. 367 с.

Филдинг Х. Дневник Бриджит Джонс. М. : Торнтон и Сагден, 2002а. 287 с.

§ 3. Гендерные конфликты викторианцев в современной английской прозе (Б. Бейнбридж)

Викторианский период в истории Великобритании – время правления королевы Виктории (1837–1901) – был периодом бурного роста британской экономики, активной колониальной экспансии, развития культуры. Внутренние противоречия викторианского общества были велики, что не могло не оказывать влияние на состояние общественной морали: это был период «самодовольной стабильности, характеризующийся соответствующим стилем в культуре и литературе, период быстрых изменений в сфере промышленных, политических и социальных отношений. “Викторианские ценности”, такие как уверенность в своих силах, высокие моральные критерии и патриархальная семья, существовали бок о бок с эксплуатацией, лицемерием и империалистическим высокомерием» [Cook, p. 335].

Английские прозаики викторианского периода (назовем лишь самых знаменитых из них – Ч. Диккенс, У. М. Теккерея, сестры Бронте, У. Коллинз, Т. Гарди, Дж. Элиот и др.) постоянно обращались к теме существования двойного стандарта почти во всех областях жизни Британии. Однако подавляющее влияние англиканской церкви с ее сильным пуританским уклоном, цензура, а также принятый в обществе стандарт внешней благопристойности оказывали свое безусловное влияние, в первую очередь на взаимоотношения между полами. Неоднократно обращаясь к теме положения женщины в обществе, прозаики-викторианцы рассматривают ее прежде всего в плоскости социальных отношений. Гендерная проблематика отступает на второй план; на существование гендерных конфликтов указывают, не раскрывая их, отсюда – представление о латентной сексуальности викторианцев среди современных англоязычных критиков. Самым благополучным выходом из конфликтов подобного рода представлялось их отрицание, позиция, выразительно описанная, например, в автобиографии Б. Рассела. Рассуждая о жизни своей бабушки леди Рассел, он пишет:

Из ее рассказов было совершенно ясно, что она ни разу в жизни не испытывала ничего, хоть отдаленно напоминавшего влюбленность... Помню, что она однажды сетовала на то, что сотни поэтов потратили сотни слов на такую избитую тему, как любовь. Но бабушке она была верной, преданной женой и, сколько могу судить, ни разу ни в чем не отступила от тех весьма специфических требований, которые налагал на нее статус... Институт брака ставил ее в тупик. Понятно, долг мужа и жены – любить друг друга, но нехорошо, когда выполнение этого долга дается слишком легко, поэтому, если взаимное сексуальное влечение супругов слишком сильно, в этом есть что-то подозрительное, даже порочное. Разумеется, она не употребляла подобных выражений и буквально говорила вот что: «...Знаешь, я никогда не считала супружескую привязанность таким же хорошим чувством, как родительская любовь, потому что тут всегда есть что-то не то, какой-то привкус эгоизма» [Рассел, с. 103–104].

Остается только предположить, что далеко не всем женщинам викторианской эпохи удалось избежать в своей жизни проблем, связанных с отношениями между полами, со спокойствием леди Рассел, и литература это неоднократно подтверждает (например, стоит вспомнить судьбу леди Дедлок, трагической героини романа Ч. Диккенса 1853 г. «Холодный дом»).

Английская литература последней трети XX в. постоянно обращается к викторианскому роману, осуществляя одновременно его реконструкцию и деконструкцию, и современный британский неовикторианский роман становится одним из популярных направлений британской литературы. Одним из первых опытов подобного анализа и переосмысления эпохи стал роман

Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969), в тексте которого викторианский роман как целое, его типологические особенности используются в качестве архетипа, хотя в нем присутствуют и аллюзии на произведения отдельных авторов. Отношения полов и гендерная проблематика создают основной конфликт в романе Фаулза именно потому, что были скрыты и обозначены лишь намеками в романах XIX в. Вслед за Фаулзом вопросы викторианской сексуальности рассматривают другие писатели, которые, вступая в диалог с литературой XIX в., обращаются к гендерной проблематике, предполагая существование конфликтов, отклонений, трагедий, но и счастливых любовных историй за фасадом патриархального благополучия. Так, А. Байетт рассматривает викторианский адюльтер (роман «Обладание», 1990), инцест (повесть «Морфо Евгения», 1992), одухотворенность плотской любви и комичность платонического вымысла (повесть «Ангел супружества», 1992). Питер Акройд дает свое объяснение загадке Джека-потрошителя, которым, по версии автора романа «Процесс Элизабет Кри» (1994), становится несчастная униженная женщина. Тема викторианских гендерных отношений присутствует и в романе Д. Лоджа «Хорошая работа» (1988), и в ряде романов других авторов. Следует также отметить, что в последние десятилетия XX в. в английской литературе появляются писатели-женщины (А. Карте, М. Дрэббл, А. Байетт, А. Брукнер, Ф. Уэлдон и др.), и многие из них вступают в диалог с викторианством. Одной из них является Берил Бейнбридж.

Первый роман Берил Бейнбридж (*Beryl Bainbridge*, 1932–2010) был опубликован в 1968 г. Сегодня она один из самых известных прозаиков Великобритании, автор почти двух десятков произведений. «Комический дар Бейнбридж позволяет ей нормализовать и сделать домашним мир чужеродных вещей, мир насилия, но одновременно лишить привлекательности и домашнего уюта традиционный семейный роман», – утверждает современный критик [Bradbery, p. 338]. В своем последнем на сегодняшний день романе «Мастер Джорджи» (1998) Б. Бейнбридж напрямую обращается к викторианству.

Место и время действия произведения – Англия, 1846 г., затем – Крым, театр военных действий, 1854 г. Описывая одну патриархальную семью, включающую в себя несколько так называемых «ядерных семей» по горизонтали и по вертикали, писательница вскрывает ханжество викторианского семейного уклада: семья – внешняя оболочка благопристойности и благополучия с раз и навсегда установленной жесткой структурой, отношения внутри которой тщательно скрыты от постороннего взгляда. Здесь одинаково замалчиваются измены главы семьи, его смерть в объятиях проститутки, любовь к молодому хозяину бедной воспитанницы, дети которой растут как законные наследники его бесплодной жены, любовь, которую испытывают друг к другу сестра Джорджа и ее муж, и многое другое. Главный герой романа назван «мастер Джорджи» – традиционное обращение к сыну богатых родителей – в точном соответствии с той ролью, которую он вынужденно играет в семье: взрослый мужчина, он подчинен не только деспоту-отцу, но и невротичке-матери, он заложник уклада, от которого не в силах освободиться, отсюда его полное недоверие к женщинам и отрицание самой возможности каких-либо отношений с ними, кроме тех, которые формально предписаны внутри семьи. Одним из повествователей в романе выступает друг и зять Джорджа доктор Поттер, счастливый семьянин – позиция, которая позволяет ему критически оценивать создавшуюся в семье ситуацию:

Я человек, привыкший спать, уткнувшись в спину своей жены. <...>
«Женщины, – пробормотал Джордж, – вечно эти женщины. Вот она – с тена, разделяющая нас... Я решительно не понимаю этого обращения к женскому полу, если забыть о грузе той любви, которой навьючила его мать... Я убежден, что союз с противоположным полом желателен не только в целях продолжения рода, но из-за благотворного влияния на душу» [Бейнбридж, с. 70].

Доктор Поттер отмечает, что деформирована не только судьба Джорджа; он считает, что именно семья виновата в том, что разрушена жизнь Миртл, главной героини романа и матери детей Джорджа, которых она в силу ряда условностей не может признать своими; она вынуждена играть фальшивую роль ради того, чтобы остаться в семье:

Следовало сердиться не на нее, на Джорджа. О Господи, подумал я, как же мы виноваты перед бедной девочкой! Когда бы не случай, быть бы ей горничной или добродетельной супругой честного рабочего [Бейнбридж, с. 68].

Разрушая миф о викторианской семье как об оплоте морали и благопристойности, Бейнбридж переносит теплоту человеческих отношений в более широкое сообщество. Джордж, военный хирург, проявляется как личность, способная к пониманию и состраданию за пределами семьи в своей профессиональной деятельности. Это отношение героя (автора?) распространяется на всех воюющих независимо от их принадлежности к тому или иному лагерю. Герой проявляет теплоту почти семейных отношений в ситуации, казалось бы, наименее всего для этого приспособленной, – н а войне. Описания военных действий в романе изобилуют страшными натуралистическими деталями, неожиданными для женской прозы, и только гибель Джорджа смыкает два сюжета, семейный и военный.

Таким образом, гендерный конфликт викторианцев становится важным элементом современной английской неовикторианской прозы, который по-разному, но достаточно часто с пугающей откровенностью проявляется в произведениях разных авторов.

2001

Бейнбридж Б. Мастер Джорджи / пер. с англ. Е. Суриц // Иностр. лит. 2000. № 7. С. 3–83.

Рассел Б. Автобиография // Иностр. лит. 2000. № 12. С. 97–240.

Bradbury M. The Modern British Novel. L. : Penguin Books, 1993. 315 p.

Cook C. Dictionary of Historical Terms. 2-nd ed. NY : Gramercy Books, 1998. 350 p.

§ 4. Динамика приключенческого, колониального и антиколониального романа в творчестве Р. Киплинга («Ким»)

Приключенческий роман, возникший как разновидность романа, основанного на внешнем действии (в противоположность более поздней разновидности романа – произведениям, в которых «одной из центральных проблем общественной мысли, художественного творчества и культуры в целом стало духовное самостояние человека»), приобретает особую популярность в английской литературе в середине XIX в. [Хализев, с. 331–332]. Объективно это связано с продолжением колониальной экспансии европейских стран в отдаленных частях света, которая сопровождалась освоением новых территорий, а также с бурным развитием естественнонаучного и технического знания. Европейцы, проникая в отдаленные уголки земного шара, куда раньше не ступала их нога, получили возможность увидеть и описать экзотическую природу и неизвестные цивилизации, поразившие их воображение. Произведения Ф. Мэриэнта (автора популярных морских приключенческих романов), Т. Майн-Рида, Р. Баллантайна и других авторов проникнуты духом восхищения перед многообразием мира, восторгом от почти неограниченных возможностей человека, его энергии, воли и разума. Кроме того, произведения этих авторов, хотя они и несут некоторые иллюзии относительно положительной роли европейской цивилизации в судьбах колоний, в целом свободны от апологии расизма, проникнуты духом человеколюбия, уважения к представителям иных рас и цивилизаций. Образ благородного дикаря-туземца – один из сквозных образов европейского и американского приключенческого романа середины XIX в.

Возникновение новой разновидности приключенческого романа – так называемого колониального романа – относится к 70–80-м гг. XIX в. Сохраняя форму приключенческого романа – повествования о похождениях европейцев в экзотических странах – колониальный роман описывает и идеологически обосновывает присутствие белого человека в отдаленных странах и его доминирующее там положение. Осознанно или неосознанно основывая свою политику на положениях социал-дарвинизма (то есть переосмысливая теорию Ч. Дарвина о естественном отборе в духе расизма), колонизаторы-европейцы исходят из отождествления культуры вообще с ее европейской формой. Отсюда проистекает их стремление устранить все, не похожее на Европу, – формы политического и общественного быта, взгляды, понятия, верования – и внедрить европейские обычаи, воззрения и христианскую религию. Эти воззрения находят отчетливое отражение в английской литературе того периода: 1880–1900-е гг. (вплоть до 1910 г.) – «эра уверенности англичан в том, что созданная ими цивилизация самая совершенная в мире и что английская колонизация – благо» для британских колоний [Вишневская, Зыкова, с. 145]. Именно поэтому английское общество в целом, за редким исключением, терпимо относилось к колониальным захватам, в стране шла мощная пропаганда колониализма, и служение империи рассматривалось как служение национальной идее. Современный историк указывает: «Можно утверждать, что большая часть британского общества получала моральное удовлетворение и материальные выгоды от империи. Под первым имеется в виду осознание величия своего островного отечества. Под вторым – дешовое продовольствие, доходы от инвестиций, торговли, мореплавания, службы в колониальной администрации и армии, возможность эмигрировать в заморские страны. На этой почве и произрастал имперский менталитет, характерный для всех социальных слоев британского общества, включая рабочих» [Максимова, с. 59–60].

Парадоксально, но факт: в художественной литературе критика колониализма и империализма (не всегда осознанная) появляется в произведениях колониальной прозы тех писателей, которые, являясь представителями колониальной элиты (Г. Р. Хаггард, Р. Киплинг), знают

жизнь в колониях изнутри и являются убежденными сторонниками имперской идеи. Вероятно, самым известным писателем этого направления был Редьярд Киплинг (1865–1936).

Творческое наследие Р. Киплинга (*Rudyard Kipling*) многократно подвергалось переоценкам и у него на родине, и в России (см., например: [Ионкис]). В современной России творчество Киплинга возвращается к читателям во всей своей полноте и многообразии². В советский период этот автор был известен русскоязычному читателю как писатель для детей и юношества, но сегодня мы имеем возможность обогатить представления отечественных читателей о его творчестве. Представляется, что роман Р. Киплинга «Ким» (1901) является наиболее подходящим произведением для этих целей.

Сюжет романа одновременно прост и сложен. Мальчик-сирота Ким (Кимбол О'Хара), ирландец по крови, индеец по рождению и воспитанию, в качестве *челы* (ученика) сопровождает тибетского ламу, путешествующего в поисках «реки чудодейственного исцеления, которая смывает все грехи» [Киплинг, с. 198]³. Англичане – бывшие сослуживцы его отца – оделяют его в английскую школу, где он попадает в поле зрения мистера Ларгана – резидента английских спецслужб. Ким, британец, для которого в Индии все знакомо, – идеальный участник «большой игры», как называет Киплинг шпионскую деятельность. Итак, сюжет «Кима» узнаваем, так как представляет собой модификацию одной из древнейших романских форм, освоенных литературой, – роман дороги: отправляя своих героев в путешествие по стране, автор имеет возможность показать панораму Индии; встречаясь по дороге с разными людьми, герои и читатели знакомятся с их историями, которые, часто не имея прямого отношения к основному сюжету произведения, вплетаются в общее повествование. Усложняя и расцветивая таким образом традиционный сюжет, Р. Киплинг обогащает и жанровую структуру произведения. «Ким» начинается как классический приключенческий роман. Его героев и читателей ожидает прежде всего встреча со страной, с ее историей, людьми, природой, верованиями. Роман полон описаний дорог, рек, гор, городов Индии, их звуков, запахов и красок. Описания рассыпаны по всему тексту, они создают мир произведения и героев, которые становятся его частью. Автор описывает этот яркий мир с восторгом, удивлением и любовью, со знанием дела:

Душные людские базары сверкали огнями, когда путники пробирались через толпу, в которой смешались все племена Северной Индии, и лама двигался, словно во сне... Он [лама] подошел к высоким воротам Кашмирского караван-сарая, обширного квадратного двора, лежавшего против вокзала и окруженного сводчатыми аркадами, где приставали верблюжьи и конские караваны на обратном пути из Центральной Азии. Тут встречались северяне всех племен. Они ухаживали за привязанными лошадьми и заставляли верблюдов опускаться на колени; грузили и разгружали тюки и узлы; при помощи скрипучих лебедок черпали из колодца воду для ужина; бросали охапки травы ржащим дикоглазым жеребцам; пинали ногой угрюмых караванных собак; расплачивались с погонщиками верблюдов; нанимали новых конюхов; ругались, кричали, спорили и торговались на битком набитом дворе (с. 17).

Приведем также описание Гималаев, данное в тексте романа:

Это настоящие Горы! <...> Над ними, все так же на огромной высоте, земля вздымалась к границе снегов, где от востока до запада на протяжении

² Так, например, сборники «Пак с волшебных холмов» (1906) и «Подарки фей» (1910) были впервые полностью переведены на русский язык в 1996 г. (М.: Терра). В 1990-е гг. также появилось много новых переводов других произведений этого автора.

³ Далее в тексте параграфа цитаты из романа Р. Киплинга «Ким» будут приводиться по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

многих сотен миль, словно отрезанные по линейке, кончались последние березы. Над березами загроможденные утесами и зубцами скалы старались приподнять свои вершины над белой пеленой. Еще выше, неизменный от начала мира, но меняющийся с каждым движением солнца и туч, лежал вечный снег (с. 206).

Хронотоп дороги получает в тексте романа неоднозначное толкование. Кроме самого очевидного – путешествия по Индии, дорога – э то еще и путь духовных метаний, символ поиска смысла жизни. Идя по этому пути вслед за ламой, приобщившись к мудрости Востока и знаниям Запада, Ким уходит от ощущения простоты и прямолинейности человеческого существования:

«Сахибам путешествие дает мало радости, – раздумывал он... – Но мне придется молиться Биби Мириам (так индийцы называют Деву Марию.– О . С.), и я сахиб. – О н уныло взглянул на свои сапоги. – Н е. Я Ким. Вот великий мир, а я только Ким. Кто такой Ким?» Он принялся анализировать свое «я», чего раньше никогда не делал, покуда голова у него не закружилась. Он был ничтожен во всем грохочущем водовороте Индии и ехал на юг, не зная, как повернется его судьба (с. 104).

Поиски смысла жизни соседствуют в произведении с авантурным сюжетом – шпионскими играми английской разведки на территории Индии. В рамках этого сюжета находится весь набор составляющих шпионского романа: подготовка шпионов, переодевания, погони, смертельная опасность, поиски информации, дезинформация противника (отметим, что в большинстве случаев противниками английских агентов в Индии в романе выступают русские). «Большая игра» описана у Кипплинга как захватывающее приключение, как романтическое действие, требующее от человека мобилизации всех духовных и физических сил, возможно, прежде всего потому, что она дается с точки зрения Кима, который только входит в жизнь и ждет от нее ярких событий. Пафос авантурного романа, таким образом, совпадает с настроением ожидания приключения, хорошо ощутимого в романе большой дороги.

Неоднократно возникает в тексте произведения Р. Кипплинга тема колониального владычества Британии в Индии. Один из ярких эпизодов, рассказывающих об истории покорения Индии, – в встреча ламы и Кима со старым воином:

Это был старик, который во дни восстания служил правительству, будучи туземным офицером только что сформированного кавалерийского полка. Правительство отдало ему хороший земельный участок в этой деревне, и, хотя требования его сыновей, ныне тоже успевших стать седобородыми офицерами, несколько разорили его, он все еще считался важным. Английские чиновники, вплоть до помощников комиссаров, сворачивали с прямой дороги в сторону, чтобы сделать ему визит, и в этих случаях он надевал военную форму прежних дней и стоял прямо, как шомпол (с. 42).

Восстание 1857 г. – о дин из самых драматичных эпизодов покорения Индии, после которого власть в стране официально перешла от Ост-Индской компании к английскому монарху и правительству. В индийской исторической литературе оно называется войной за независимость, в русской историографии – в осстанием сипаев (сипай, англ. *sepoys*, от названия всадника на языке урду – индиец, служащий в английской армии во времена британского господства в Индии). Восстание было многократно описано в так называемых «романах о восстании» (*novels on Mutiny*) и в английской, и в индийской литературе. В английской литературе этот тип коло-

ниального романа был особенно популярен во второй половине XIX в.⁴ Роман Р. Киплинга был создан более чем через 40 лет после восстания, но его отголоски присутствуют в тексте.

Старый воин так вспоминает события 1857 г.:

Что же это было за безумие?

Одни боги знают – боги, пославшие его на горе всем. Безумие влилось в войска, и они восстали против своих начальников. Это было первое из зол и поправимое, если бы только люди сумели держать себя в руках. Но они принялись убивать жен и детей сахибов. Тогда из-за моря прибыли сахибы и призвали их к строжайшему ответу.

...Ха! Я видел, как сотрясая Дели, а Дели – пуп земли...

Я служил тогда в кавалерийском полку. Он взбунтовался. Из шестисот восьмидесяти сабель остались верны, как думаешь, сколько? Три. Одним из троих был я...

В те дни мы не считали это заслугой. Все мои родные, друзья, братья отвернулись от меня. Они говорили: «Время англичан прошло. Пусть каждый сам для себя отобьет небольшой кусок земли»... В те дни я верхом проехал семьдесят миль с английской мемсахиб и ее младенцем в тороках... Я довез их благополучно и вернулся к своему начальнику – единственному из наших пяти офицеров, который не был убит... (с. 47–48).

Не вдаваясь в подробное рассмотрение причин и механизмов восстания, Р. Киплинг, тем не менее, выдвигает на первый план два популярных довода английского общественного мнения и официальной пропаганды и историографии, осуждающих поведение восставших: нарушение присяги и жестокость по отношению к английскому гражданскому населению. Киплинг подчеркивает, что его герой, старый офицер-индеец, во время восстания занял твердую позицию по обоим вопросам, а впоследствии был щедро вознагражден.

В романе «Ким» Р. Киплинг трактует восстание 1857 г. как «безумие, злое дело, Черный Год», четко следуя в русле официальной английской традиции. Уже многие современники восстания, а вслед за ними и более поздние историки стремились представить картину произошедшего в 1857 г. в более объективном свете, что больше соответствовало исторической правде. В своей трактовке восстания Р. Киплинг занимает однозначно проимперскую позицию, не высказывая ни малейшего сомнения в ее справедливости.

Эта и другие черты колониального романа, присутствующие в тексте «Кима», соседствуют в нем с искренней любовью и интересом автора к стране, к ее культуре, людям, обычаям, снимая в глазах читателя обвинение в приверженности Киплинга идеологии империализма и колониализма. Роман, включающий в себя разнородные, на первый взгляд взаимоисключающие друг друга элементы – путешествие, авантюрно-шпионский сюжет, поиски духовных основ, апологию колониализма, объективное и восторженное описание самобытной страны – производит впечатление яркого мозаичного целого, скрепленного прежде всего авторским словом и точкой зрения, его глубоким знанием, пониманием и любовью к Индии.

Парадоксально, но факт: творчество «барда империи» Р. Киплинга очень популярно в современной Индии, его книги издаются большими тиражами, его произведения входят в школьную и университетскую программу. Известный английский писатель и критик индо-пакистанского происхождения Салман Рушди, занимающий весьма жесткую критическую позицию относительно имперской политики Британии и ее колониальной литературы, так объясняет этот парадокс: «У Киплинга всегда будет много такого, что мне трудно простить, но в его

⁴ Отметим, что эта традиция продолжает успешно существовать в английской литературе – так, в 1973 г. Дж. Г. Фаррелл создает роман «Осада Кришнапура», посвященный восстанию 1857 г. Роман получил Букеровскую премию и завоевал популярность у читателей.

рассказах также достаточно правды, чтобы можно было их просто проигнорировать» [Rushdie, p. 80]. С. Рушди считает, что никто из европейцев не знал его страну лучше, чем Киплинг. В его произведениях критик видит присутствие двух авторских «я», отражающих расщепленное сознание автора: «Влияние Индии на Киплинга, на его картину мира и на его язык дает в результате то, что всегда поражало меня как личность, которая находится в конфликте с собой, – частью это мальчишка с базара, а частью сахиб» [Ibid., p. 74], – последнее предложение как нельзя лучше относится не только к автору, но и к его герою Киму. Сложность личности автора, вобравшей в себя прямо противоположные устремления и точки зрения на отношения двух наций, индийцев и англичан, находит свое отражение в структуре и жанровом многообразии его произведения. Роман «Ким» выходит далеко за рамки традиционного приключенческого романа и включает в себя колониальные и антиколониальные черты одновременно.

2004

Вишневская Н. А., Зыкова Е. П. Запад есть Запад, Восток есть Восток. М. : Наследие, 1995. 360 с.

Ионкис Г. Киплинг // Зарубежные писатели : биобиблиогр. словарь : в 2 т. / под ред. Н. П. Михальской. М. : Просвещение, 1997. Т. 1. С. 363–370.

Киплинг Р. Ким. М. : Совет. композитор, 1991. 255 с.

Максимова Л. Н. Колониальная политика Великобритании и английская художественная литература в последней трети 19 века : дис. ... канд. ист. наук. М. : [Б. и.], 1997. 240 с.

Хализев В. Е. Теория литературы. М. : Высш. шк., 2000. 460 с.

Rushdie S. Kipling // Rushdie S. Imaginary Homelands. L. : Granta books ; Penguin Books, 1992. P. 74–80.

§ 5. О современной литературе Шотландии (А. Грей, М. Спарк, И. Рэнкин)

Прежде всего – некоторые факты из истории: Шотландия, которая сегодня является частью Великобритании, формально никогда не была покорена Англией. Две страны объединились в одно государство в 1603 г., когда после смерти бездетной королевы Англии Елизаветы английский престол был унаследован ее родственником, королем Шотландии Иаковом. Окончательно независимость страны была утеряна век спустя, в 1707 г., когда был упразднен шотландский парламент.

Шотландия в XIX–XX вв. становится высокоразвитой промышленной территорией: так, накануне Первой мировой войны эта область Великобритании, где проживает только 11 % населения, производит до 70 % промышленной продукции страны. Война перекраивает карту Европы и меняет старый порядок вещей. Южная часть Англии богатеет, северные территории, включая Шотландию, нищают. В 1930-е гг. всерьез ведутся разговоры о том, что шотландцы – умирающая нация, о потере национального самосознания и о полной ассимиляции ее культуры. Вторая мировая война стимулирует развитие промышленности в Шотландии. После войны начинается ее медленное и трудное восстановление и возрождение. Два года назад по итогам общенационального референдума был восстановлен шотландский парламент. По многим статистическим показателям, в том числе по уровню жизни населения, Шотландия сегодня – с реднеевропейская страна. В 1980-е гг. она значительно приблизилась к Англии по экономическим показателям и по уровню благосостояния, но заметно отдалилась в культурном аспекте, пытаясь найти собственный путь развития.

Парадоксально, но факт: одна из древнейших стран Европы (Шотландское феодальное королевство сложилось в XI в.), где престиж культуры и образования всегда был очень высоким (университет в Сент-Эндрюсе появился лишь на несколько лет позже Кембриджа и Оксфорда), в сознании многих поколений читающей публики оставалась страной без литературы. Некоторые шотландские авторы, которые становились известными далеко за пределами своей страны, включались в канонический список британских (иногда даже английских) писателей (Р. Бёрнс, В. Скотт, Р. Л. Стивенсон, А. Конан-Дойль, М. Спарк и некоторые другие), иные авторы и их произведения просто выпадали из поля зрения критики и читателей.

Не вдаваясь в анализ причин такого положения вещей, отметим, однако, что современная шотландская литература все чаще заявляет о себе как о самобытной национальной литературе, отличной от литературы английской, как, впрочем, и от любой другой. Она вспоминает – и все чаще к ней обращается – свою собственную славную историю, свой язык – шотландский английский (произошел от нортумбрийского диалекта древнеанглийского языка; заметное влияние на него оказал шотландский язык, относящийся к кельтской группе), который действительно отличается от узаконенной нормы британского английского и который все чаще становится языком литературных произведений. Вспоминает она и свое место действия, свое пространство.

В книге «Искусство прозы» Д. Лодж указывает: «Чувство места действия появилось в истории художественной прозы довольно поздно. Как отмечал Михаил Бахтин, города классических рыцарских романов – не более чем театральные задники, которые легко меняются местами: Эфес может быть Сиракузами или Коринфом – нам о них не рассказывают. Первые английские романисты так же мало описывают место действия. Лондон в романах Дефо и Филдинга лишен ярких деталей, характерных для Лондона Диккенса» [Lodge, p. 57]. По мнению Д. Лоджа, свидетельством и неотъемлемой характеристикой зрелости современной прозы является осознание самой литературой того факта, что место действия и вырастающее на его основе литературное пространство имеют непосредственное отношение к национальному самоопре-

делению и самоосознанию литературы. Эта же идея звучит в произведениях многих современных шотландских авторов.

Блуждающие солнечные пятна скользили с одной крыши на другую, делая большие жилые дома блестящими на фоне темных башен административных зданий, высвечивая силуэты куполов Королевского госпиталя на фоне мрачного шпиля Некрополя. «Глазго – прекрасный город, – сказал МакАльпин. – Почему мы этого почти никогда не замечаем?» – «Потому что никто не воображает, что он здесь живет», – ответил То. МакАльпин закурил сигарету и произнес: «Если тебе хочется объяснить, то я бы послушал с удовольствием».

Только вспомни о Флоренции, Париже, Лондоне, Нью-Йорке. Даже если ты приезжаешь туда в первый раз, ты не чувствуешь себя чужим, потому что ты уже бывал там в картинах, романах, книгах по истории, в фильмах. Но если город не был описан художником, даже его жители не живут в нем в своем воображении. Чем для нас является Глазго? Домом, местом работы, футбольной площадкой, полем для игры в гольф, пабом и несколькими улицами, соединяющими эти места. Вот и все. Нет, я ошибся, есть еще кино и библиотека. Но когда мы хотим дать работу воображению, мы представляем Лондон, Париж, Рим эпохи Цезаря, американский Запад начала нашего века, все, что угодно, но не здесь и не сейчас. Воображаемый Глазго существует только в куплетах мюзикла и в нескольких плохих романах. Вот и все, что мы дали миру. Вот и все, что мы дали себе [Gray, p. 243].

Не последнюю роль в процессе новейшего возрождения литературы Шотландии сыграла проза Мюриэл Спарк (*Muriel Spark*, 1918–2006). Писательница родилась в 1918 г. в англо-шотландской семье в Эдинбурге (отец – шотландец, мать – англичанка) и провела там первые 18 лет жизни, затем жила в разных странах, работала в Министерстве иностранных дел в Лондоне, после войны обратилась к журналистике. В 1951 г. появилась ее первая литературно-критическая работа, посвященная жизни и творчеству Мэри Шелли, за которой последовал ряд других. Широкую известность М. Спарк принесла ее художественная проза: ее первый рассказ был опубликован в начале 1950-х гг., а роман «Утешители» – в 1957 г. Всего М. Спарк выпустила более 20 сборников рассказов, романов, пьес, поэтических произведений. В 1992 г. вышла книга ее автобиографической прозы *Curriculum Vitae*. Широкое международное признание М. Спарк принес роман «Мисс Джин Броди в расцвете лет» (1961), переведенный на многие языки, экранизированный в Голливуде, переделанный в пьесу, которая много лет с успехом шла на лучших сценах Лондона и Нью-Йорка. Этот же роман, по мнению критиков (А. Болд, П. Кемп и др., см.: [Bold; Kemp]), стал первым произведением новейшей литературы Шотландии.

Место и время действия произведения – Эдинбург, 1930-е гг. Главная героиня, мисс Джин Броди, преподает в частной школе для девочек. Кроме исполнения своих прямых обязанностей, она формирует кружок избранных, так называемый клан Броди, который открыт лишь шестерым из учениц. Их мисс Броди воспитывает особо, они посвящены во многие подробности ее личной жизни, вольно, а чаще невольно они становятся орудиями ее интриг, пока одна из девочек, Сэнди, выросшая из роли ученицы, не предаст мисс Броди, помогая директору школы уволить учительницу. Уже по краткому пересказу нетрудно понять, что произведение представляет собой модификацию жанра романа воспитания, но его жанровая природа выходит далеко за рамки традиционной формы. Мисс Броди – поклонница режима Дуче в Италии и нарождающегося немецкого фашизма, она видит в них возможность упорядочить

хаос, поставить историческое развитие Европы на разумную основу. Развенчивая педагогическую доктрину мисс Броди, автор отвергает и ее политические взгляды. «То, что мисс Броди потерпела полный крах “в пору своего расцвета”, исторически справедливо и полностью отвечает правде жизни – б ританскому фашизму так и не удалось в полный голос заявить о себе... Роман... заслуженно считается одним из самых значительных произведений английской антифашистской литературы», – пишет советский критик [Анджапаридзе, с. 4].

А. Болд характеризует произведение как «наполовину историческое», имея в виду прежде всего тот факт, что автор точно воссоздает психологическое состояние и настроение эпохи. Мисс Броди – о дна из многих тысяч женщин, оставшихся незамужними после Великой войны, как британцы именуют Первую мировую, она одновременно уникальна и типична.

Не стоит думать, что мисс Джин Броди в пору расцвета была исключительным явлением... В тридцатые годы таких, как мисс Броди, были легионы: женщины от тридцати и старше, заполнявшие свое обездоленное войной стародевическое существование поисками и открытием для себя новых идей, энергичной деятельностью в сфере искусства и социального обеспечения, просвещения и религии... Некоторые участвовали в Шотландском националистическом движении, другие, как, например, мисс Броди, называли себя европейцами, а Эдинбург – е вропейской столицей, городом Юма и Босуэлла [Спарк, с. 210].

Эдинбург в романе – сложный, многогранный образ:

Много раз в своей жизни Сэнди, разговаривая с людьми, чье детство прошло в Эдинбурге, с удивлением осознавала, что существуют другие Эдинбурги, совсем не похожие на ее Эдинбург и связанные с ним только общими названиями районов, улиц и памятников [Спарк, с. 204].

Топография романа очень плотная: текст насыщен названиями и описаниями конкретных улиц, площадей, соборов, исторических мест, знаменитостей, чья жизнь была связана со столицей Шотландии. Действие романа неотделимо от этого окружения, и характер главной героини обусловлен не только временем, но и местом действия. Эдинбург в романе – это еще и особый стиль жизни, своя религия (кальвинизм), свой акцент, свои пристрастия и правила:

Сэнди иногда смущало, что ее мать-англичанка зовет ее «милочка», потому что эдинбургские мамы так не говорили, а говорили «дорогая».

У матери Сэнди было яркое зимнее пальто, отороченное пушистым лисьим мехом, как у герцогини Йоркской, а матери других девочек носили твидовые пальто или в лучшем случае ондатровые шубки, которых им хватало на всю жизнь [Спарк, с. 194].

Шотландия как страна со своей литературной традицией возникает в тексте романа М. Спарк постоянными аллюзиями и цитатами из Р. Бёрнса, В. Скотта и особенно Р. Л. Стивенсона. Само имя главной героини – историческое и литературное одновременно. Дикон Броди, молодой человек, живший в XVIII в., долгое время вел двойную жизнь: днем он был уважаемым джентльменом, а по ночам предавался тайным порокам, включая грабежи и убийства. Разоблаченный, он был публично казнен в центре города. Там до сих пор существуют и пользуются большой популярностью паб, куда он любил приходить, и дом, принадлежавший его семье. Но Дикон Броди живет еще одной жизнью: шотландец Р. Л. Стивенсон увековечил его в образе доктора Джекила и мистера Хайда, показывая, как добро и зло могут сосуществовать в одном человеке, в одном мире. Эту традицию продолжает и М. Спарк.

Автобиография писательницы, опубликованная в 1992 г., вновь воссоздает атмосферу ее эдинбургского детства. Читатель узнает знакомый ему по роману город, его колорит, акцент,

обращения героев друг другу и даже синее пальто с лисой, как у герцогини Йоркской. Конкретное географическое пространство, таким образом, входит в литературу в качестве пространства литературного, образного, как город литературы, город мисс Джин Броди и ее учениц.

Знаменательно, что обращение к своей литературной истории, использование шотландского английского и «укоренение» литературы в определенном географическом пространстве, которое все больше приобретает статус пространства литературного (воображаемого, символического, даже мифологизированного), что не делает его менее реальным, – э те черты характерны сегодня не только для серьезных, но и для популярных литературных жанров шотландской прозы. Так, тема Эдинбурга разрабатывается в серии детективных романов Иэна Рэнкина (*Ian Rankin*) об инспекторе полиции Джоне Ребусе (отметим также, что среди полицейских в романах Рэнкина есть суперинтендант Ватсон и молодой полицейский Холмс).

Произведения Рэнкина, который родился в одном из центральных графств Шотландии в 1960 г., закончил Эдинбургский университет и постоянно живет в Эдинбурге, сегодня широко известны по всей Британии. Джон Ребус – с воеобразный шотландский аналог героя К. Декстера инспектора Морса: он так же плотно вписан в эдинбургское окружение, как Морс – в жизнь преуспевающей южной части Англии, при этом Ребус не уступает герою Декстера, представляя собой достаточно характерный для британской литературной традиции тип детектива-интеллектуала. Все это дает основание рецензенту газеты «Дейли Телеграф» писать: «Иэн Рэнкин вносит (в литературу) новую струю. Берегитесь, Морс» (ор. cit.: [Rankin]).

Занимательный сюжет, хороший язык, яркий характер главного героя делают романы Рэнкина действительно привлекательными для любителей остросюжетной прозы. Представляется, однако, что произведения этого автора выходят за рамки детективного романа, поскольку писатель создает серию эдинбургских романов, вводя в свои тексты город как очень конкретное место действия и как сложный, неоднозначный образ, как город-легенду и как город литературы. Британские издатели книг Рэнкина (издательство «Орион») стараются подчеркнуть это самым оформлением произведений: так, например, на обложку романа «Кошки-мышки» они помещают фотографию эдинбургского залива Форт с двумя мостами, перекинутыми через него (одной из достопримечательностей города), но мосты едва различимы в дымке серого тумана, и эта тревожная фотография напоминает прежде всего неперенные рассказы экскурсоводов о том, что чудо инженерной мысли начала XX в. – железнодорожный мост – стоил жизни более чем 50 рабочим, тела которых так и остались лежать в основании его опор на дне залива.

Читатели романа Рэнкина, хоть немного знакомые со столицей Шотландии, легко узнают конкретное место действия того или иного эпизода: Новый город, где живет сам инспектор, замок, залив, холм Кэлтон Хилл, университет, библиотеку университета, парки и даже отдельные рестораны, пабы и полицейские участки. Эдинбург – о дин из красивейших городов Северной Европы, город музеев и университетов, северные Афины. Но кроме этого хорошо известного образа города, существует в тексте романа и его двойник, город-оборотень, город темных трущоб, столица СПИДа и наркоманов – п о словам инспектора Ребуса, их в Эдинбурге больше, чем в любом другом городе Британии, и этому заявлению литературного героя веришь, как статистической сводке.

Один лишь диалог из романа:

«Я встретился с ним во время сессии на первом курсе. Это было, когда я начал интересоваться *настоящим* Эдинбургом». – «Настоящим?» – « Да. Не только волынщиком, который играет на крепостном валу, не улицей Роял Мейл и не памятником Скотту». – Ребус вспомнил фотографии Эдинбургского замка, сделанные Ронни. – «Я видел фотографии у Ронни на стене». – Ч арли скривился: «Ах, эти. Он хотел стать профессиональным фотографом. Делать дурацкие фотки для туристских открыток...» – « Так что ты говорил про настоящий Эдинбург?» – « Дикон Броди, – ответил Чарли, оживая снова, –

...оправданные преступники, вся эта толпа. Конечно, все убрали подальше от глаз туристов. Но я подумал, черт возьми, вся эта тайная жизнь должна существовать. И я начал ходить по агентствам недвижимости... И конечно, все живо, прошлое живет в настоящем» [Rankin, p. 51–52].

Не в первый раз в прозе современного шотландского автора возникает отсылка к Дикону Броди, который, кажется, прочно отвоевал себе место среди литературных героев, маркирующих национальную идентичность.

«Мой дьявол слишком долго был заперт в клетке, он вырвался оттуда с ревом», – эту цитату из повести Р. Л. Стивенсона Рэнкин выбирает эпиграфом к роману «Кошки-мышки» (*Hide and seek* – досл. «Прячьтесь и ищите»). *Hide* – *H ude* (имя героя Стивенсона) – эта языковая игра многократно реализуется в тексте романа. В финале инспектор Ребус находит тайный притон, названный с мрачной иронией «Хайд» в честь литературного героя, а его владельцем оказывается респектабельный джентльмен, торговец недвижимостью, жертвующий значительные суммы на борьбу с наркотиками. Благостная легенда о чудесном городе сосуществует в романе с легендой о другом Эдинбурге. Дикон Броди действительно жив, поскольку он получает новое воплощение, как и его город. Образ города, таким образом, входит в шотландскую литературу и становится одной из ее особенностей.

Традиционная концепция английской литературы, сменившаяся во второй половине XX в. на концепцию литературы британской, все чаще рассматривается в последнее десятилетие как литература постколониализма. Многие ведущие британские писатели – выходцы из бывших колоний, они привносят в литературу новые образы, язык, взгляды. Развитие шотландской прозы идет в этом же русле. Своя история, язык, свое пространство, жанровое и стилевое разнообразие и многие другие особенности выводят ее на уровень европейской литературы.

2000

Анджанапидзе Г. Причудливость вымысла и строгость правды // Спарк М. Избранное. М. : Радуга, 1984. С. 5–24.

Спарк М. Мисс Джин Броди в расцвете лет // Спарк М. Избранное. М. : Радуга, 1984. С. 179–278.

Bold A. Modern Scottish Literature. L. : Longman, 1983. 332 p.

Gray A. Lanark. L. : Glasgo : Paladin, 1982. 561 p.

Kemp P. Muriel Spark. L. : Paul Elek, 1974. 167 p.

Lodge D. The Art of Fiction. L. : Penguin Books, 1992. 240 p.

Rankin I. Hide and Seek. L. : Orion Books, 1999. 261 p.

§ 6. Голос и образ Глазго в прозе Дж. Келмана

Динамичное развитие шотландской литературы в конце XX в. – феномен, многократно привлекавший внимание критиков. То явление, которое получило в критике название «третье шотландское Возрождение», представляет собой бурный всплеск в развитии литературного процесса, творимый многими писателями, произведения которых получили широкое международное признание, таких как А. Грей, Дж. Келман, И. Уэлш, Д. Маклин, А. Уорнер, И. Бэнкс, И. Рэнкин, А. Л. Кеннеди. Каждый из них стоит на собственных эстетических позициях, работает в разных жанрах, но общими стимулами их творчества стали осознание значимости шотландской культуры и переосмысление ее роли в современном мире.

Глазго как город литературы появился в творчестве современных шотландских писателей в 1980-е гг. Это относится прежде всего к творчеству Аласдера Грея и Джеймса Келмана (*James Kelman*), которые, по общему мнению, являются лидерами нового направления современной шотландской литературы. Так, Д. Бёнке пишет: «Творчество Джеймса Келмана важно прежде всего... в связи с тем положением, которое он занимает в современной шотландской литературе. Аласдер Грей однажды назвал его “наследным принцем шотландского авангарда”, тогда как сам А. Грей по праву считается его лидером. Имена двух писателей сейчас стали практически синонимами нового возрождения шотландской литературы начиная с 1980-х годов» [Bohnke, p. 15]. Оговоримся, что широко используемый термин «новое, или третье шотландское Возрождение» подвергается активной критике со стороны Дж. Келмана: в интервью журналу «Современная литература» он заявил, что данный термин является «полной ерундой» (*just junk*), поскольку демонстрирует незнание традиций шотландской литературы и неверие в нее, ее отрицание (ор. cit.: [Toremans, p. 567]). С другой стороны, в том же интервью А. Грей говорит, что до 1980-х гг. «для остальных жителей Британии Шотландия находилась вне зоны художественной литературы», то есть существуют основания полагать, что данный термин следует понимать не только в литературном, но и в социокультурном смысле [Ibid., p. 573].

Отношение к творчеству Дж. Келмана за пределами Шотландии является в этом смысле показательным: мнения критиков и читателей резко разделились. Отмечая новаторский характер его творчества, привнесение в литературу новых тем, сюжетов (или их отсутствие), поскольку одной из характерных особенностей прозы Дж. Келмана является ее бессюжетность), героев, языка простых обитателей Глазго, критики склонны давать ему прямо противоположные оценки. «Это язык сантехников и таксистов, и я не знаю, как его оценивать», – пишет один из них (ор. cit.: [McDonald]). В 1994 г. Дж. Келман получил Букеровскую премию за роман «До чего же все оно запоздало» – «первый шотландец, получивший премию Букера за неоспоримо шотландский роман» [Pitchford, p. 697], – при этом и дебаты жюри, и сама церемония вручения не обошлись без скандала: один из членов Букеровского комитета Р. Дж. Неберджер, не согласившись с мнением своих коллег, подала в отставку. Критики усмотрели в спорах, возникших вокруг романа, политический подтекст: «Шотландскость Келмана – и , что еще более поразительно, вызывающая шотландскость его романа – в выдвигает на первый план отношения между “Британией” и “Англией”» [Ibid., p. 695]. Несмотря на то, что роман был удостоен самой престижной литературной премии Великобритании, о нем отзывались как о «монотонном и полном ругательств», «плохом и нечитабельном», «неудобоваримом», «чепуховом» и даже как о «стенаниях пьяного шотландца по поводу бюрократии» [Ibid.]. Сложно отрицать эпатажный характер творчества Дж. Келмана, хотя сам писатель в интервью, лекциях и публицистических произведениях пытается это делать, но так же невозможно не увидеть иронию и глубокий смысл в том, что Дж. Келман получил премию Букера, самую престижную награду того литературного истеблишмента, который он постоянно критикует. Добавим

также, что на церемонии вручения премии писатель появился в обычном пиджаке, в рубашке с расстегнутым воротом без галстука и произнес речь, разоблачающую английский культурный империализм [Ibid.].

Дж. Келман родился в Глазго в 1946 г. Как прозаик дебютировал в 1983 г., опубликовав сборник рассказов *Not Not While the Giro*, в котором, используя язык улиц, рассказывал о жизни своих сограждан. В 1984 г. появился его первый роман «Водитель автобуса Хайнс», за которым последовали другие романы («Ловец удачи», 1985, «Несогласные», 1989, «До чего же все оно запоздало», 1994, «Перевод показаний», 2001, «Мальчик Кирон Смит», 2008 – Книга года в Шотландии), несколько сборников рассказов, пьесы и публицистика.

Как правило, в своих художественных произведениях Дж. Келман, по выражению Д. Бёнке, выступает хроникером современной жизни шотландских низов и не представляет, таким образом, весь спектр жизни страны [Bohnke]. В художественных произведениях писателя нередко можно встретить рассуждения его героев относительно современного состояния Шотландии, например, такие:

The way ye mention Britain for instance.
What about it?
Just that there's no separation up here. It's always Scotland. No just one minute
and Britain the next.
What did I say?
Aw nothing really, it's only the way ye say Britain all the time.
I didn't know I was saying Britain all the time.
Aye, I mean like it was one country. See *naybody* does that here. *Naybody*.
<...>
I'll tell ye something but; see down there, people *wouldni* know what were
on about. To them Scotland's nothing at all, it's just a part of England. No even a
country man they think it's a sort of city. *Yous* are all just paranoiac as far as they
are concerned, a big chip on the shoulder.
From: "events in yer life" [Kelman, 1991, p. 78]⁵.

Данный отрывок приводится в авторской графике и орфографии, курсивом мы выделили характерные для говора Глазго формы, которые постоянно встречаются в текстах произведений Дж. Келмана. Первая часть приведенной цитаты представляет собой диалог, в котором англоязычный читатель без труда услышит два акцента: «широкий» акцент жителя Глазго и стандартный английский. Кроме выделенных шотландизмов, в произведениях Дж. Келмана также постоянно встречаются формы *the now* вместо стандартного английского *now*, *yin* вместо *one*, *nah*, *naw* вместо *no*, отрицания *didnay* и *couldnay*, *auld* как *old*, *gonu* как *going to*, *aye* как *yes*, *wean* в значении *child*, *the morrow* – *tomorrow*, *sodjers* – *police*, *wee* – *small* и многие другие ненормативные формы, слова и выражения.

Дж. Келман привносит в литературу новый голос – голос простых, не очень образованных жителей Глазго, которые до этого оставались за пределами внимания литературы. Рассказы Дж. Келмана и некоторые его романы написаны в форме сказа, то есть выстроены как монологические повествования с использованием характерных особенностей разговорно-повествовательной речи жителей Глазго. Писатель расширяет сферу изображения литературы географически и социально – этим объясняется своеобразие лингвистических выразительных средств в его произведениях: смешение лексики (сленг, диалектизмы, почти табуированные инвективы практически в каждой строчке), разговорный синтаксис, своеобразная фонетическая орфография, почти полное отсутствие знаков препинания внутри фразы, монотонные повторы. Гра-

⁵ Здесь и далее, если не оговорено иначе, цитаты из произведений художественной литературы даются на языке цитируемых изданий.

фически текст Дж. Келмана не разделяется на части и абзацы, отражая поток сознания героев, даже если повествование ведется от третьего лица. Центральный рассказ сборника *The Burn*, давший название всей книге, представляет собой именно такую сложную комбинацию повествовательных форм. Сплошной текст на шести страницах – это срез сознания героя, высвечивающий его прошлое, настоящее, планы на будущее, но, что важнее, его внутреннее состояние, горе и ужас постигшей его беды, мужество и любовь к близким. Местоимение «он» по отношению к герою – э то не только попытка объективизировать картину жизни, вывести трагедию индивидуального существования в другой масштаб, но и оценка лингвистической (не эмоциональной!) неразвитости героя, невычлененности его «я» из коллективного бессознательного. Приведем краткую цитату из рассказа, чтобы показать, как автору удается переключать перспективу повествования:

The rain now definitely getting heavier. He walked as fast as he could along the peak of the bank without slipping on the fucking mud, arse over the elbow into the burn – probably he wouldnt have been able to save himself from drowning for Christ sake. Once upon a time aye, but no now [Kelman, 1991, p. 240].

Очевидно, что повествование, которое формально представляет собой рассказ от третьего лица, включает не только целые фразы (третье предложение в цитате), но и вкрапления внутри фраз, отражающие сознание безымянного героя (во втором предложении: *the fucking mud, for Christ sake*). Монологи Дж. Келмана – голоса людей, которыми литература традиционно не интересуется. За их неумением говорить стоят драмы повседневного существования и трагедии без внешних эффектов.

Сам писатель утверждает:

В разных культурах существуют разные предрассудки. Никто не существует вне того языка или языков, на которых он говорит. Как бы ни старались писатели, они, как и все остальные люди, остаются частью языка. Это не значит, что у них нет возможности освободиться от... предрассудков той культуры, в рамках которой они существуют по праву рождения, это значит, что им придется побороться, чтобы освободиться от предрассудков... Для писателя полем битвы является язык [Kelman, 1992a, p. 18].

Используя в своих произведениях язык улиц, автор вводит в литературу новых героев и новую философию, новый взгляд на мир и новое, конкретное пространство. Он отстаивает право писателя «творить изнутри собственного социально-культурного опыта» и заявляет: «Я хотел писать, как это делал бы близкий мне человек, я хотел писать и при этом оставаться в своей среде». Придя в литературу на рубеже 1970–1980-х гг., он обнаружил, что «в том обществе, которым является английская литература, около 80–85 % населения просто не существуют как обычные люди», и поставил для себя задачу разрешить эту проблему [Kelman, 1992b, p. 79–80, 82].

Иноязычному, в частности, русскому читателю сложно почувствовать своеобразие прозы Дж. Келмана: приходится констатировать, что шотландский акцент, а также городской говор Глазго, отчетливо узнаваемый и переданный в оригинале, невозможно сохранить при переводе. В современной теории и практике перевода выработан ряд приемов, призванных передавать разного рода отклонения от нормы в тексте языка оригинала при создании текста на языке перевода. Следовательно, тексты Дж. Келмана, как, впрочем, сказ любого рода, при переводе будут неизменно утрачивать одну из своих существенных особенностей – национальную окраску, выраженную в оригинале фонетическими, лексическими, синтаксическими средствами.

Многие исследователи творчества Дж. Келмана, в частности, Д. Бёнке и Макмиллан, отмечают, что в своем творчестве писатель выступает продолжателем двух влиятельных лите-

ратурных традиций, одной из которых является так называемый шотландский рабочий роман (*Glasgow novel*) 1930-х гг., его яркие примеры – «Серый гранит» Л. Г. Гиббона (третий роман его трилогии «Шотландский дневник»), «Кораблестроители» Дж. Блейка, «Бедный Том» Э. Мьюира и др. В этих произведениях складываются основные черты жанра: реализм в его классическом виде, изображение производственного процесса, описание семейной жизни персонажей как своеобразного соперничества или как оков, опутывающих мужчину. Тип героя шотландского рабочего романа – «крепкий парень» (*hard man*), над которым, однако, постоянно висит угроза безработицы. Его любовь к потасовкам и сквернословию рассматривается как внешнее проявление мужского начала и как социальный знак принадлежности к определенному классу. «Сексуальная вина и социалистические иллюзии – основные темы рабочего романа; авторы пытаются показать нам... ужасающую несправедливость, которой так много вокруг нас» [Bohnke, p. 45].

Б. Уитчи в статье под названием «Городская литература Глазго и постмодернизм» пишет: «Именно в романе о Глазго в 1930-е годы и позже экономическая депрессия, которая особенно сильно поразила промышленные районы Шотландии, отразилась наиболее отчетливо» [Witsci, p. 65]. Следует также отметить, что традиция шотландского рабочего романа, действие которого происходит в Глазго, была продолжена и в послевоенные десятилетия. Нет сомнений, что в прозе Дж. Келмана присутствует ряд характерных особенностей этого жанра, хотя многие его герои по своему социальному статусу – почти деклассированные элементы (так, герой самого известного произведения писателя «До чего же все оно запоздало» Сэмми – мелкий жулик). Несмотря на это, герои Дж. Келмана генетически связаны с рабочим Глазго, исповедуют этику, мораль и нормы поведения «крепких парней», в его прозе женские персонажи находятся на периферии повествования. Автор детально описывает каждодневную жизнь самых обычных людей с ее монотонными отупляющими делами и заботами: их работу, быт, отношения с друзьями и официальными структурами – жестокость полиции и черствость социальных служб («До чего же все оно запоздало»), коррупцию внутри тред-юнионов («Кондуктор Хайнс»), жилищные проблемы и многое другое. Описание драм и трагедий его героев – э то вызов, который писатель бросает сложившейся в британской литературе системе ценностей среднего класса: «В целом он литературный террорист, поскольку утверждает, что важнейшим аспектом терроризма в некотором роде является ниспровержение в искусстве» [Bohnke, p. 46]. Одним из аспектов данного ниспровержения и важной частью его терроризма является осознанное усилие осмыслить и «приподнять» обычную жизнь, создать искусство на материале отупляющих будней простых людей.

Глазго – м есто, пространство, топос, мифологема, символ всей прозы Дж. Келмана. В книге «Три писателя из Глазго» он провозглашает:

Я родился и вырос в Глазго
Я прожил большую часть жизни в Глазго
Это место, которое я знаю лучше всего
Мой язык английский
Я пишу
В моих произведениях акцент Глазго
Я всегда из Глазго и я всегда говорю по-английски
И это правда [Kelman, 1976, p. 83] (перевод наш. – О. С.).

Исследователи творчества Дж. Келмана отмечают, что топография города воспроизводится в прозе писателя с детальной точностью, она реальна и узнаваема (например, путь ослепшего Сэмми из полицейского участка домой в романе «До чего же все оно запоздало» описан с

точностью до каждого поворота и фонарного столба). Но, что не менее важно, его герои привязаны к Глазго и ощущают эмоциональную связь с городом:

How d'you fancy a potted history of this grey but gold city, a once mighty bastion of the Imperial Mejisteth son a centre of Worldly Enterprise. The auld man can tell you all about it. Into the libraries you shall go. And he'll dig out the stuff the real mccoys but son the real mccoys, then the art galleries and museums son the palacies of the people, the subways and the graveyards and the fucking necropolies, the football parks then the barrows on Sunday morning you'll be digging out the old books and clothes and that... [Kelman, 1984, p. 90].

Вторая литературная традиция, реализующаяся в прозе Дж. Келмана, – его связь с исканиями авторов так называемого второго шотландского Возрождения – проявляется прежде всего в его отношении к языку. Напомним, что литературные деятели «нового Возрождения» первой половины XX в. выступили с лозунгом *No Traditions – Precedences*, «что означало отказ от свободного сочетания английского литературного языка с элементами скотс, предприняли попытку возродить шотландский язык путем синтеза скотс (отбиралась лексика из разных диалектов, а также из этимологического словаря шотландского языка Дж. Джемисона), оживления архаичной лексики... а также непосредственного обращения к гэльскому языку» [Бубеникова, с. 13].

Дж. Келман не просто избегает использования нормативного британского английского, который он в многочисленных интервью и статьях провозглашает языком-колонизатором, – в своих произведениях он уходит от него и лишь в редких случаях вводит реплики отдельных персонажей, как правило, представителей власти, на стандартном английском, сопоставляя его с языком персонажей и подчас добиваясь комического эффекта. Черта, которая бросается в глаза каждому читателю прозы Дж. Келмана, – в опиющая, вызывающая неграмотность повествования (то есть свобода от принятой литературной нормы), его сниженный регистр, а также обилие нецензурных элементов, которые постоянно используются по крайней мере в двух функциях: как слова-заместители и как выразители эмоций. Очевидно, что это свойство текста способно отпугнуть многих читателей. Анализируя один из отрывков прозы Дж. Келмана, Д. Бёнке пишет: «Он содержит... шесть “fucks” или его дериватов, два “cunts” и одно “bastard”, что, по стандартам Келмана (добавим: прежде всего по стандартам его героев. – О. С.), ниже среднего употребления. Для него эти слова не являются ни ругательствами, ни даже “плохим языком”. В действительности, заявляет он, не существует “плохого языка”. Если жизнь и проблемы обездоленных представляют такую же ценность, как жизнь любого другого человека, это же можно отнести к их языку» [Bohnke, p. 69]. Немаловажным свойством прозы Дж. Келмана является ее ритмичность, которая придает тексту характер устного повествования, что сближает творчество автора с устной народной традицией, столь ярко и сильно звучащей в шотландской литературе. Автор, безусловно, виртуозно владеет умением придавать повествованию разговорный характер не только за счет лексических средств, но и за счет создания особого ритма рассказа, многочисленных повторов, эмфатических восклицаний, сбалансированности предложений и абзацев.

Конечно, Дж. Келман – писатель, творчество которого не может не вызывать споры, поскольку «кажется, что значительная часть его прозы – бессмысленное повторение “fuck” и “fucking”, а между ними – надоевшее “I did this”. И многие писатели, особенно “крутые” молодые, пытаются писать именно так – результат ужасен», – отмечает К. Хьюитт [Hewitt]. Приведем ее мнение по поводу прозы Дж. Келмана подробнее, поскольку представляется, что ей удалось отметить важные особенности творчества писателя: «Келман не таков (как “крутая” молодежь. – О. С.). Его ранние работы, особенно “Кондуктор автобуса Хайнс”, дают очень яркое, детальное описание того, что значит жить в беспросветной бедности, выполнять отуп-

ляющую работу и погружаться в быт – и все же быть в состоянии жить внутренней жизнью. Повторы [в тексте] неизбежны: частично – чтобы передать ужасающую ограниченность жизни, частично – чтобы передать нескончаемую рутину, а частично – и это особенно важно – чтобы показать внутреннее стремление человека, его навязчивую идею, которая делает его личностью и позволяет ему избежать отупляющей рутины. Нечто подобное пытался [в своих произведениях] делать Лоуренс. То же сделал Беккет в пьесе “В ожидании Годо”...

Келман продолжает работать в этом направлении. Частично это связано с сознанием [его героев], частично – с ритмом повествования. Язык придает героям достоинство – с о всеми его мельчайшими деталями. И как-то ты начинаешь мириться с присутствием “fucks”. В более поздних произведениях их стало меньше... И очень трудно для читателя, который не является носителем языка, понять, как он [автор] играет против стандартного английского» [Hewitt].

Д. Бёнке задается вопросом, как можно классифицировать язык Дж. Келмана, то есть является ли он шотландским языком или представляет собой местный вариант английского языка. Опираясь на лингвистическое исследование К. Макафи [Macafee] и проведя собственный анализ, он приходит к выводу, что «его язык представляет собой вариант шотландского языка», который в реальности сохранился в речи городских низов Глазго и его окрестностей и нашел выход в литературу в творчестве Дж. Келмана [Bohnke, p. 72]. Шотландский язык его прозы осложнен особенностями рабочих говоров, то есть с точки зрения лингвистики проза писателя отражает и использует не только и не столько диалект с определенной географической основой, но и социолект. Таким образом, языковой фактор прозы писателя смыкается с культурно-социальным, язык, в котором каждый элемент несет ряд смыслов, становится проводником расширенного по сравнению с прозой других авторов спектра значений.

Яркой особенностью прозы Дж. Келмана, как ни парадоксально это может казаться, является то, что в ней присутствует теплота человеческих отношений, разрушающая ощущение тотальной безысходности, а также своеобразный юмор, основанный, как правило, на контрасте языковых и социокультурных норм, которые постоянно противопоставляются в прозе писателя (рабочие низы Глазго – английский средний класс). Писатель создает характеры своих героев, используя стереотипы, сложившиеся в английской литературе, формально сохраняя его атрибуты, но наполняя их новым содержанием. Вот как он оценивает современное положение:

Как можно узнать жителя Глазго в английской литературе? Он – следует помнить, что в английской литературе нет жителя Глазго, просто нет женщин – представляет собой коренастого типа, который пользуется опасной бритвой, постоянно пьян и которого за всю жизнь не посещала ни одна мысль. Он бьет жену, лупит детей и дерется с соседом. И еще одна поразительная особенность: каждый житель Глазго рабочего происхождения, вообще каждый житель британской провинции, не умеет говорить! Удивительно! Каждый раз, когда он открывает рот, он произносит нечто совершенно невразумительное. Прекрасно! Язык этих людей – не что среднее между кодом семафора и азбукой Морзе; постоянные апострофы; страшная смесь плохого произношения и жуткой грамматики – совсем не похоже на речь английского (изредка шотландского, но без языковых вариаций) героя из высших классов, чьи речи на странице всегда отличаются правильностью, чистотой, точностью... А какая грамматика! Двоеточия и точки с запятыми! Прямо изо рта! Непостижимое владение языком. И для меня как для писателя самым интересным было то, что нарратив принадлежал им, и только им. Они его присвоили. Это то пространство, где существуют мысли и духовная культура. Никто за пределами этого социально-культурного пространства не обладал духовной жизнью [The Importance of Glasgo, p. 82].

Сохраняя внешние стереотипные характеристики речи своих персонажей, Дж. Келман неожиданным образом вскрывает их содержание и показывает, как в процессе общения может функционировать социально маркированный языковой регистр. Более того, оказывается, что часто речь образованного героя служит ширмой, скрывающей отсутствие смысла, тогда как речь героя из низов более точна и конкретна. Замечательными примерами подобного рода являются диалоги ослепшего героя романа «До чего ж оно все запоздало» Сэмми с медиками и социальными работниками. Подчеркнем, что в оригинале Сэмми говорит на скотс, чего не может передать перевод:

Вы заявляете об утрате зрения на обоих глазах, мистер Самюэлс?
Правильно...
Что именно включает в себя утрата зрения?
Ну, я просто ничего не вижу...
Что в точности вы подразумеваете, все вообще?
Да.
Вы совсем ничего не видите?
Нет...
И вы говорите, что это произошло совершенно неожиданно?
Да [Келман, 2003, с. 93].

Таким образом, в своих художественных произведениях Дж. Келман старается освободиться от существующих языковых, национальных, социальных традиций, доминирующих в литературе Великобритании, и утверждает каждым из них своеобразие новейшей литературы Шотландии.

2005

Бубенникова О. К вопросу о культурно-лингвистической ситуации в Шотландии // Вестн. МГУ. Сер. 19. М. : Изд-во МГУ, 2000. № 3. С. 7–17.

Келман Дж. До чего ж оно все запоздало / пер. С. Ильина. М. : ЭКСМО, 2003. 334 с.

Böhne D. Kelman Writes Back : Literary Politics in the Work of a Scottish Writer. Berlin ; Cambridge ; Mass. Galda, 1999. 108 p.

Hewitt K. Письмо О. С. Сидоровой от 18 января 2005 г. // Личный архив автора.

Kelman J. English Literature and the Small Coterie // Kelman J. Some Recent Attacks : Essays Cultural and Political. Stirling : AK Press, 1992a. P. 16–26.

Kelman J. The Burn. Edinburgh : Polygon, 2009. 248 p.

Kelman J. The Busconductor Hines, L. : Dent, 1985. 237 p.

Kelman J. The Importance of Glasgo in my Work. // Kelman J. Some Recent Attacks : Essays Cultural and Political. Stirling : AK Press, 1992b. P. 78–84.

Kelman J., Leonard T., Kelman J. Three Glasgo Writers. Glasgo : Molendinar Press, 1976. 82 p.

Macafee C. Traditional Dialect in the Modern World : A Glasgow Case Study. Frankfurt a/M : Peterland, 1994. 284 p.

McDonald G. The horrors, the horrors : Лекция, прочитанная в Эдинбургском университете 13.08.1999 // Личный архив автора.

McMillan D. Constructed out of bewilderment: stories of Scotland // Peripheral Visions. Images of Nationalhood in Contemporary British Fiction / ed. by I. A. Bell. Cardiff : University of Wales Press. P. 80–99.

Pitchford N. How late it was for England : James Kelman's Scottish Booker Prize // Contemporary Literature. Winter, 2000. Vol. 41, no 4. P. 639–725.

Toremans T. An Interview with Alasdair Gray and James Kellman // Contemporary Literature. 2003. Dec., 1. Vol. 44, no 4. P. 565–586.

Witchi B. Glasgo Urban Writing and Postmodernism. Frankfurt a/M : Peterland, 1991. 254 p.

§ 7. Память и история в романе К. Исигуро «Когда мы были сиротами»

Масштабные исторические события XX в. привели к целому ряду существенных для человечества последствий, одним из которых явилось появление эмиграции как всемирного явления. Эмиграция в XX в. стала столь обширной и значимой, что возникла потребность в ее изучении. «Покинутое пространство обретает свойства времени – оно необратимо, невосвратно, ибо, возвращаясь, эмигрант попадает в изменившееся отечество. Эмиграция состоит в особом отъезде на постоянное место жительства в чужую страну. Не всякий человек, покинувший родные края, эмигрант. Эмиграцию творят несчастье и надежда... Уехавший из счастливой страны не становится эмигрантом» [Теория литературы, с. 465]. Одним из глобальных последствий эмиграции становится то, что во многих странах в XX в. возникают два течения в рамках одной литературы (шире – культуры): собственно отечественная и эмигрантская. Связанные рядом общих факторов, такими, например, как традиции и язык, они по ряду параметров отличаются друг от друга. Одним из ярких примеров существования двух течений, обусловленных эмиграцией, в рамках одной литературы является русская литература XX в. Эмиграция, однако, по-разному влияла на развитие национальных литератур.

В Великобританию волна эмигрантов из бывших колоний и других неевропейских стран хлынула во второй половине века, после окончания Второй мировой войны и распада Британской империи. В 1980-е гг. в стране впервые появились представители небелого среднего класса. Как правило, они являются детьми эмигрантов первого поколения, получившими британское гражданство. Все они также получили традиционное британское образование, английский является для них родным языком. Вот как идентифицирует себя Кадзуо Исигуро (*Kazuo Ishiguro*, 1954 г. рожд.), один из ведущих современных прозаиков Великобритании, автор пяти романов, ставших международными бестселлерами, который был привезен в Англию пятилетним ребенком:

Со своими родителями я все еще общаюсь по-японски. Я начинаю говорить на этом языке, как только вхожу в их дом. Но японский я знаю плохо. Мой японский – э то язык пятилетнего ребенка, пересыпанный английскими словами, и я делаю много грамматических ошибок. Кроме того, я получил обычное английское образование. Я вырос на юге Англии и закончил там обычную школу. В Университете Кента я изучал философию и английский, а в Университете Восточной Англии получил степень магистра по специальности «Писательское мастерство».

Я думаю, что принадлежу к западной литературной традиции. Меня удивляет, когда критики много пишут о том, что я японец, и стараются упомянуть двух-трех японских авторов, о которых они что-то слышали. Мне это кажется неуместным. Я рос, читая западную прозу: Достоевский, Чехов, Шарлотта Бронте, Диккенс [An Interview, p. 338].

Насколько самоидентификация К. Исигуро с западной литературной традицией соотносима с его творчеством? Действие его первых двух романов «Неясный вид холмов» (1982) и «Художник меняющегося мира» (1986) частично или полностью происходит в Японии, где сам автор не был с 1960 г. Следующие два произведения К. Исигуро «Остаток дня» (1989) и «Безутешные» (1995) – европейские романы по месту действия и по тематике, а также по использованным жанровым формам интроспективного и плутовского романа. В «Остатке дня» исследуется феномен английскости, стереотипический образ Англии, сложившийся в сознании англичан и иностранцев, который получился объемным и узнаваемым именно за счет «двой-

ного видения» автора, его принадлежности к двум культурным традициям, возможности взглянуть на явление одновременно изнутри и со стороны. Принадлежность К. Исигуро к направлению мультикультуралистов – «западных писателей восточного происхождения» (С. Толкачев) – играет в данном случае конструктивно-деструктивную роль: английскость как норма и как ритуал одновременно утверждается и разоблачается. Малькольм Бредбери так характеризует его творчество: «Кадзуо Исигуро – один из тех молодых авторов, кого мы предпочитаем называть британскими, но они, создавая свои произведения в Британии и по-английски, принадлежат культуре гораздо более широкой, чем та, что мы обычно считаем своей» [Bradbury, p. 363].

Очевидно, что творчество К. Исигуро, рожденное самим фактом эмиграции, не принадлежит к тому разряду литературных явлений, которые называют литературой в изгнании. Ориентируясь на западную традицию, он пишет по-английски и для английских читателей, но одной из главных категорий его прозы является память, и роман «Когда мы были сиротами» (2000) вновь подтверждает это.

Повествователь и главный герой романа – Кристофер Бэнкс, известный всей Англии частный детектив, чьи расследования постоянно становятся предметом восхищенных разговоров публики. Кристофер богат и знаменит: он получил образование в престижных учебных заведениях, допущен в лондонский высший свет, получает наследство дальней родственницы. Детективная составляющая романа – не астойчиво звучащий на протяжении всего произведения, но не разворачивающийся мотив: его поддерживает сам повествователь, упоминая названия громких дел и связанные с ними детали. Читатель находится в постоянной ситуации обманутого ожидания, ибо детективный аспект текста оборачивается постоянной провокацией: читатель вынужден поверить, что Кристофер – великий сыщик, заслуживший уважение и популярность, которые, по сюжету, нужны ему, чтобы получить доступ к людям и к информации, не связанным напрямую с его профессиональной деятельностью.

Кроме упоминаний громких расследований, в тексте существует еще одна детективная «приманка» – о браз лучшего в Шанхае полицейского детектива инспектора Кунга. Кунг – любимец журналистов, его имя постоянно появляется в прессе, и после таинственного исчезновения отца героя мистера Бэнкса маленький Кристофер и его друг Акира играют в «спасение отца», а героем игр становится великий Кунг. Детская вера Кристофера приводит его к Кунгу 20 лет спустя, и бывший детектив вспоминает (или убеждает в этом себя и других?) детали давнего дела и даже указывает Кристоферу дом, в котором якобы содержались его родители. Путешествие к дому через линию фронта не приводит героя к родителям, но на какое-то время реконструирует его детство: снова вместе с Акирой они ищут отца. Детективная линия отступает на задний план, а на передний план выходит мотив памяти, поисков утраченной гармонии детства.

Вторая «ловушка» текста связана с авторской трактовкой истории. Действие романа происходит в период с 1910-х до конца 1950-х гг., и повествователь становится свидетелем, а подчас и участником ряда исторических событий, но его самого занимает прежде всего история его родителей, которые бесследно исчезли в Шанхае, где прошло его раннее детство. Действие романа, таким образом, происходит в нескольких пространственно-временных измерениях: начинаясь в Англии 1930-х, оно в воспоминаниях героя перемещается в Шанхай 1910-х, потом – в Шанхай 1937 г., куда Кристофер приезжает в поисках родителей и где он становится свидетелем военных столкновений между японцами и китайцами, а также встречается со своим детством, попадая в дом родителей и общаясь с другом детства Акирой. И, наконец, Англия и Гонконг 1958 г. – время подведения итогов.

Впервые в прозе К. Исигуро в романе «Когда мы были сиротами» появляется прямое изображение военных действий – правда, не событий Второй мировой войны, главной исторической вехи середины века, а локального конфликта кануна большой войны. Проза К. Исигуро – это, как правило, описание канунов и последствий исторических событий через судьбы

отдельных людей. Большинство его романов описывают период 30-х и 50-х гг. XX в., не становится исключением и последнее произведение писателя. В тексте нет указаний на то, как складывалась жизнь героя в 1940-е гг., читателю остается только домысливать и представлять картины жизни Лондона и его жителей: блокада, бомбежки, пожары, мобилизация, скудное питание по карточкам, отправка детей (может быть, и воспитанницы Кристофера Дженни) в эвакуацию на север страны и многое другое.

Даже в тех сценах романа, где описываются военные действия, герой занят решением собственных проблем: ему нужно добраться до дома, где могли содержаться его родители, а для этого необходимо пересечь линию фронта. Сначала он обращается к китайским военным, и ему дают провожатого. После этого он путешествует один по нейтральной территории, освобождает из китайского плена Акиру, они путешествуют вдвоем. Заканчивается эпопея тем, что Кристофер попадает к японцам, а оттуда, пользуясь статусом англичанина, выезжает в британское консульство. Фактически Кристофер пользуется помощью обеих воюющих сторон, не принимая ничьей позиции. Увлеченный своей целью, он констатирует картины смертей и разрушений вокруг, но считает, что его миссия является первостепенной задачей:

– Мои люди сражались с достойной похвалы отвагой, мистер Бэнкс. Едва ли это их вина, что ваша миссия в данный момент невыполнима.

– Что вы имеете в виду, лейтенант? На что вы намекаете?

– Мистер Бэнкс, успокойтесь, пожалуйста, я только говорю, что это не вина моих людей, что...

– А чья же это вина, сэр? Я понял ваши намеки! Конечно! Я знаю, вы уже давно думаете об этом! Я все ждал, когда же вы скажете это.

– Сэр, но я не знаю, что...

– Я-то знаю. О чем вы думаете, лейтенант! Я вижу это по вашим глазам. Вы считаете, что это все моя вина, все это, эти все ужасные страдания, все разрушения, я видел это по вашему лицу, когда мы шли сюда. Но это только потому, что вы ничего не знаете, совсем ничего, о моем деле. Может быть, вы что-то знаете про войну, но распутать такое сложное дело, как это, – с овсем другое. У вас нет ни малейшего понятия, что для этого требуется. Такие дела, сэр, быстро не делаются. Такие дела требуют точности. Кажется, вы считаете, что все можно решить, если взять винтовку со штыком наперевес, ведь так? Да, я признаю, я потратил много времени, но иначе такие дела не делаются. Не знаю только, зачем я все это вам рассказываю. Что вы, простой солдат, понимаете в этом? [Ishiguro, p. 288] (перевод наш. – О. С.).

Итак, история в романе К. Исигуро отодвигается на второй план. «Объективно-исторически в центре романа – предвоенный Китай, шире – Китай как центр опиумной политики Британской империи... Вместе с тем История здесь чрезвычайно персонализирована и “потоплена” в воссоздаваемом потоке ностальгических воспоминаний о детстве» [Проскурнин, с. 290]. Реконструкция героем детства как самого светлого и гармоничного состояния человека, когда его окружают и защищают близкие люди, и его стремление воссоздать подобную атмосферу находятся в центре повествования. Злоключения ребенка-сироты – одна из сквозных тем английской прозы XIX в., но всем страданиям, как правило, приходил конец, когда сирота обретал друзей, семейный очаг, спокойствие и материальное благополучие (часто, подобно Оливеру Твисту, не среди людей, близких по крови). Сиротство, по мысли автора, это неестественное состояние даже в том случае, когда ребенок окружен заботой других людей и не испытывает материальных трудностей. Сиротство – э то утрата духовной опоры, душевный надлом, который едва ли можно излечить. Все герои романа (Кристофер, его воспитанница Дженни, любимая женщина Сара, друг Акира) испытывают тоску по детству и пытаются избе-

жать отчаяния и одиночества. Сиротство для героев Исигуры – категория прежде всего моральная, не связанная напрямую с материальными трудностями. В реальности, как выясняется в финале романа, мать героя, красавица-англичанка, попала в рабство к китайскому наркобарону, но сумела обеспечить сыну достойное существование. Благополучие Кристофера было, таким образом, оплачено ценой страданий его матери и деньгами наркомафии. В определенном смысле, не осознавая того, Кристофер никогда не был сиротой – миссис Бэнкс до конца выполнила свой материнский долг. Сиротство в романе становится синонимом душевного одиночества, ностальгии по человечности, не случайно К. Исигуро говорил в интервью журналу «Современная литература» весной 2001 г. о ностальгии как о главной категории романа (цит. по: [Проскурнин]).

Ностальгия – результат эмиграции, продукт памяти, а память, которой человечество одержимо сегодня, отличается селективностью и субъективностью. На существование оппозиции «память – история» указывает французский историк Пьер Нора. «Первая спонтанна, конкретна, сакральна, активна, уязвима, деформируема, манипулируема, специфична для отдельных групп и индивидов. Вторая стремится подчинить себе память, отстраненна, абстрактна, прозаична, сконцентрирована на прошлом, аналитична, критична, претендует на универсальность и потому ничья». Первая «укоренена в конкретном, в пространствах, в местах, образах и объектах», вторая строго связана с «временными непрерывностями, последовательностями и отношениями» (цит. по: [Трубина, с. 175]).

Проза К. Исигуро – прежде всего проза памяти, текст-палимпсест (по знаменитому определению С. Рушди), в котором одинаково важным становится и то, что изображается, и то, что опускается. История человечества XX в., утверждает писатель, порождает сирот – мы все сироты, пытающиеся укрыться в ностальгических воспоминаниях, даже если стараемся отойти от круга эмиграции и приобщиться к новой для себя культуре.

2004

Теория литературы : в 4 т. М. : ИМЛИ РАН ; Наследие, 2001. Т. 4. Литературный процесс / под ред. Ю. Борева. 624 с.

Трубина Е. Рассказанное Я: отпечатки голоса. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. 280 с.

An Interview with Kazuo Ishiguro conducted by Gregory Mason // Contemporary Literature. 1989. № 30. P. 334–347.

Bradbury M. No, Not Bloomsbury. L. : A. Dentsch Ltd, 1987. 340 p.

Ishiguro K. When We Were Orphans. L. : Faber & Faber, 2000. 368 p.

Проскурнин Б. М. Синтагматика романа К. Ишигуро «Когда мы были сиротами» // Всемирная литература в контексте культуры : сб. материалов XIV Пуришевских чтений. М. : Изд-во МПГУ, 2000. С. 289–290.

§ 8. Филологическая трилогия Д. Лоджа: опыт интертекстуального прочтения

Проблемы, связанные с возникновением, развитием, изменением литературного канона, давно и оживленно обсуждаются в англоязычном литературоведении. «Канон, о котором идет речь, – иерархия западной литературы, до недавнего времени признававшаяся как читательской аудиторией – интуитивно, так и специалистами – рефлексивно... На практике отбор и иерархия всегда неизбежны, хотя бы потому, что существуют школьные и университетские программы, куда можно втиснуть лишь ограниченное число авторов, и этот список необходимо подкрепить каким-то принципом» [Цветков, с. 192].

Предысторию современных споров можно обнаружить еще у английских теоретиков XVII–XVIII вв. Так, Бен Джонсон объяснял включение произведения в канонический список двумя параметрами: эстетическими качествами самого произведения и выбором тех, кого он называл «простыми читателями» (*common readers*). По мнению Б. Джонсона, «простой», или «обычный» читатель – это человек, получивший образование и развивший свой вкус к литературе постоянным чтением, но он не является «профессионалом», то есть критиком, преподавателем или студентом-филологом. «Простой» читатель Б. Джонсона читает для собственного удовольствия, и именно его вкусы и предпочтения оказываются в конечном счете решающими при формировании литературного канона.

В понимании теоретиков и авторов постмодернизма фактор читателя играет особую роль: одно и то же произведение может быть прочитано читателями с разным уровнем проникновения в текст. У. Эко так пишет о своем романе «Имя розы»:

Книга начинается как детектив и разыгрывает наивного читателя до конца, так что наивный читатель может и вообще не заметить, что перед ним такой детектив, в котором мало что выясняется... Один семнадцатилетний юноша сказал, что почти ничего не понял в моих богословских рассуждениях, но воспринимал их как некое продолжение пространственного лабиринта... [Эко, с. 454–455].

О факторе читателя пишет и Дэвид Лодж:

Я считаю, что нельзя отрицать... того факта, что современное произведение, какому бы конкретно стилю или моде оно ни следовало, является ли оно реалистическим или нереалистическим, традиционным романом, романом документальным или романом-иносказанием или сочетает в себе элементы всех трех жанров, прежде всего обращено к читателю. Современный писатель заинтересован в общении [Lodge, 1992b, p. 209]

Дэвида Лоджа (*David Lodge*, 1935 г. рожд.) по праву можно считать одной из ключевых фигур британского литературного процесса последней трети XX в. Он является автором более десятка романов, хорошо известных читателям и неоднократно удостоенных престижных литературных премий. Два его романа – «Мир тесен» в 1984 г. и «Хорошая работа» в 1988 г. – становились финалистами премии Букера. Д. Лодж также является известным теоретиком литературы, написавшим несколько монографий и сборников статей, в которых он касается широкого спектра проблем, в частности, истории развития прозы Нового времени, основных литературных методов и направлений XX в. и др. Так, в 1990 г. вышла его книга «После Бахтина: статьи о литературе и литературной критике», а в 1992 г. – сборник «Искусство художественной прозы», «выросший» из статей рубрики, посвященной прозе, которую Лодж в течение года вел в воскресных выпусках газеты «Индепендент». Сборник включает в

себя 50 небольших по объему, но емких глав, каждая из которых посвящена тому или иному элементу художественной прозы, причем первая глава озаглавлена «Начала (с примерами из Джейн Остен и М. Форда)», а последняя – «Финалы (Джейн Остен и У. Голдинг)». Между ними находятся «Имена (Д. Лодж)», «Поток сознания (Вирджиния Вульф)», «Ирония (А. Беннет)», «Аллегория (С. Беккет)», «Повторы (Э. Хемингуэй)» и мн. др.

В сознании массового читателя Д. Лодж – прежде всего популярный автор комических романов. Среди его самых известных произведений – романы, написанные в жанре университетской прозы. С 1960 по 1987 г. Д. Лодж был преподавателем кафедры английской литературы Бирмингемского университета, и очевидно, что его преподавательский опыт и впечатления в той или иной степени нашли свое отражение в его прозе.

Университетский роман – один из традиционных жанров английской, позже – американской литературы. Возникновению и развитию этого жанра способствовала культурно-историческая ситуация, непрерывная традиция существования английских университетов, заложенная еще в Средние века. В университетах вырабатывались собственный кодекс поведения, своя культура, которая, тем не менее, не порывает окончательно с общенациональной культурой и постоянно ею подпитывается. Старейшие университеты Британии – Оксфорд, Кембридж, Сент-Эндрюс – были закрытыми корпоративными объединениями со своими правилами и требованиями, регламентировавшими всю жизнь преподавателей, сотрудников и студентов. Университет, таким образом, становился олицетворением иной жизни, отличной от жизни большинства, но постоянно с ней контактирующей и соперничающей. Очевидно, что даже такое замкнутое сообщество, как колледж (значимая единица университетской обособленности, где принципы корпоративной замкнутости нашли свое воплощение даже в архитектуре), представляло собой модель целого общества, своеобразный микрокосм. Подобная двойственность положения университетов в обществе, противостояние и одновременные контакты университетской и общенациональной культуры породили ряд направлений в рамках университетской прозы, что позволяет говорить о нескольких типологических группах университетских романов: университетский роман воспитания, нраво- и бытописательные, «производственные» университетские романы, сатирическая университетская проза и так называемые «пограничные явления».

Университетская трилогия Д. Лоджа представляется в этом контексте весьма репрезентативным явлением: все три произведения могут быть отнесены к университетским романам разных типов, хотя первоначально романы, объединенные в трилогию, – «Академический обмен» (1975), «Мир тесен» (1984), «Хорошая работа» (1987) – создавались как отдельные произведения с автономным сюжетом.

«Академический обмен» представляет собой сатирический университетский роман с замкнутой композицией, для него характерно «проследивание судеб... героев (а точнее, анти-героев) на фоне жизни кампуса, которые соотносятся с общественным фоном и приобретают черты исключительной типичности» [Люксембург, с. 168]. Сатирическому осмеянию предаются здесь сама система университетского образования, преподаватели университетов, национальные стереотипы (английское занудство и педантизм и американские наглость и высокомерие), воплощенные в образах главных героев, филологов Филиппа Своллоу и Мориса Заппа. Подзаголовок романа «Повесть о двух кампусах» (легко узнаваемый паравраза Диккенса), вариации повествовательных форм (одна из частей – подборка писем, выдержанная в традициях эпистолярной прозы, другая – подборка сообщений из прессы, финальная часть – с тилизованный киносценарий, еще одна часть текста – радиоинтервью в прямом эфире), монтажный принцип соединения эпизодов – вот те формальные маркеры, которые позволяют включить роман в литературную и, шире, культурную традицию, осуществляют его интертекстуальные связи.

Еще шире представляются нам связи текста второго романа трилогии «Мир тесен». Место действия этого произведения – без преувеличения весь мир: научные конференции, на которых в течение одного года встречаются одни и те же персонажи, проводятся в разных странах и даже на разных континентах. Пролог к произведению открывается прозаическим переложением Дж. Чосера:

Когда Апрель пронзает своими сладкими дождями засуху Марта до самого корня (и далее см. первые 16 строк Чосера по тексту. — О. С.) ... – тогда, как заметил поэт Джеффри Чосер много лет тому назад, люди устремляются в паломничества. В наши дни, однако, профессионалы называют их конференциями [Lodge, 1985, p. 4].

Сам заголовок романа восходит к восклицанию, приписываемому Христофору Колумбу: *It's a small world!* – дословно «Мир маленький!»

Сюжет романа представляет собой нагромождение архетипических мотивов мировой литературы: мотив дороги, поиск ускользающей возлюбленной, мотив двойничества, разоблачение соблазителя и установление отцовства, разрешение тайны рождения и чудесное обретение детей и т. д. Сам автор так пишет о своем романе:

Поскольку я почти 30 лет занимался преподаванием и одновременно писал художественные произведения, неудивительно, что мои книги становились все более интертекстуальными... Прорыв в этом смысле произошел при написании книги «Мир тесен», когда я рассматривал возможность создания сатирического романа об ученых, мотающих по всему миру с одной международной конференции на другую, соперничающих между собой профессионально и эротически, на основе сюжета о короле Артуре и его рыцарях Круглого стола, их участия в поисках Грааля, особенно в интерпретации Джесси Л. Уэстона в книге, которую использовал Т. С. Элиот при написании «Бесплодной земли»... Мне бы хотелось подчеркнуть, что интертекстуальность не является или не обязательно является простым украшением текста, но может стать важнейшим элементом его замысла и композиции [Lodge, 1992a, p. 102].

Авантюрный событийный ряд соседствует в романе Д. Лоджа с, казалось бы, несоединимыми с ним элементами – с литературной критикой и теорией, прямо входящими в текст. Поскольку по роду занятий герои романа являются филологами, неудивительно, что проблемы образования, организации научных сообществ, конференций, летних школ и т. д. неоднократно обсуждаются в нем, и это дает автору возможность, которую он использует неожиданно и максимально полно, а именно – вводит в текст панораму современных литературоведческих подходов и школ. Ряд персонажей представляют собой узнаваемые национальные типы, а также представителей различных теоретических направлений литературоведения – марксизма, деконструктивизма, феминизма, традиционного историко-социологического подхода и даже компьютерного литературоведения. Каждому из них в романе дается возможность высказать свои взгляды в виде доклада, изложения научных статей, дискуссий, наполненных терминами, ссылками, прямыми цитатами и рассуждениями, которые производят впечатление полной аутентичности и которые *a priori* трудно представить себе в художественном тексте, особенно в тексте комического романа. Отметим, что ряд положений, высказанных одним из героев, американским профессором Морисом Заппом, напрямую соотносится со статьей самого Д. Лоджа, помещенной им в сборник материалов по проблемам анализа текста. Нетрудно предположить, что для «наивного» читателя теоретические построения, высказанные героями Д. Лоджа, становятся своего рода лабиринтом, еще одним подтверждением чужаковатости героев.

«Мир тесен» можно с полным основанием назвать филологическим романом, поскольку это определение включает в себя обе его составляющие, теоретическую и любовно-авантюрную, прочитываемые сквозь традицию, сквозь призму канона. Одновременно традиция заново воссоздается, переосмысливается, творится. Обратим также внимание на авторское определение жанра произведения, в котором недвусмысленно подчеркивается подобная двойственность: *Academic romance*. «Прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее корректируется прошлым», – утверждал Т. С. Элиот [Элиот, с. 171]. Само творчество Т. С. Элиота обсуждается в романе Д. Лоджа в следующем контексте:

– Но моя диссертация не об этом, – о твистил Пирс. – О на о влиянии Т. С. Элиота на Шекспира.

– Ну, извините, это уж слишком по-ирландски, – сказал Демси, громко захохотав...

– Нет, мне просто хотелось показать... что, читая Шекспира, мы не можем не воспринимать его сквозь призму поэзии Т. С. Элиота. Я хочу сказать, кто сегодня читает «Гамлета», не думая о «Пруфроке»? Кто может слушать монологи Фердинанда из «Бури», не вспоминая... «Выжженной земли»? [Lodge, 1985, p. 52].

Принципиальная неразделимость культурной традиции и окружающей реальности является для автора и его героев неопровержимым фактом. «В постмодернистской поэтике реальности как таковой нет. Текст не отображает реальность, а творит новую реальность, вернее, даже много реальностей, виртуальную реальность» [Кузьмина, с. 52]. Представляется, что при чтении постмодернистского произведения от читателя не обязательно требуется опознание всех культурных текстовых кодов, как и при рассмотрении коллажа, с которым часто сравнивают постмодернистский текст, не обязательно видеть каждый кусочек в составе мозаики, хотя среди них могут быть реально значимые элементы – и тогда достаточно оценить эффект целого. По-видимому, это в полной мере можно отнести к произведениям Д. Лоджа: они по-настоящему популярны у широких читательских масс благодаря своей внешней занимательности и редкому комическому дару автора (среди способов создания комического эффекта находим широкий спектр языкового и ситуационного юмора, столкновение культурных норм и др.), но одновременно автор пользуется признанием и уважением у более подготовленной аудитории как творец интеллектуальной прозы. Отметим, в частности, что известный английский литературовед, профессор Оксфордского университета Кейт Флинт называет его роман «Хорошая работа» образцовым произведением постмодернизма наряду с «Женщиной французского лейтенанта» Дж. Фаулза и «Обладанием» А. С. Байетт.

В «Хорошей работе» соединяются две жанровые формы: университетский и индустриальный роман. В качестве прототекста одной из них выступает викторианский индустриальный роман. Выявлению диалогической модальности текста способствуют эпиграфы, предвещающие каждую из шести глав произведения: по два эпиграфа из романов Э. Гаскелл «Север и Юг» (сюжетная схема которого частично повторяется у Д. Лоджа), «Сибил» Б. Дизраэли и «Ширли» Ш. Бронте. Каждый из героев произведения – п реподаватель университета филолог Робин Пенроуз и исполнительный директор крупной промышленной корпорации Виктор Вилкоккс – представляют в тексте «свой» жанр. Кроме того, в романе появляются Филипп Своллоу и Мори Запп, достигшие примерно через 20 лет после начала действия первой части трилогии не только академических, но и административных высот.

Викторианский индустриальный роман входит в текст произведения Д. Лоджа различными путями. Выше были упомянуты прямые отсылки к прототипическим текстам. Описания промышленного Раммиджа (художественного воплощения реального и узнаваемого Бирмингема в ряде романов Лоджа) и его заводов, «двух наций», безусловно сопоставимы с картинами,

созданными авторами XIX в. Второй путь вхождения – через университетский роман, героиня которого Робин Пенроуз профессионально занимается как раз викторианской университетской прозой. Читателю предоставляется возможность познакомиться с ее феминистской трактовкой английской классики, поскольку в текст произведения включена лекция, которую Робин читает студентам. Таким образом, индустриальный роман присутствует в романе «Хорошая работа» в дважды отраженном виде. Любопытно, что и университетский роман представлен в тексте в своем «производственном» варианте. Нематериальный характер описываемого «производства» придает известную условность самому термину применительно к университетской среде, но описание процесса научной, педагогической и административной работы, отношения преподавателей со студентами и с коллегами – э те элементы, присутствующие в произведении, напрямую сопоставляются с процессом производства материальных ценностей. «Две нации» Б. Дизраэли получают у Д. Лоджа новое воплощение. Повторяя парадоксы героев Д. Лоджа, рискуем предположить: кто из читателей, познакомившись с романом «Хорошая работа» или посмотрев поставленный на его основе телесериал, в котором писатель выступил автором сценария, сможет интерпретировать индустриальные романы викторианцев, не вспомнив Робин Пенроуз и Вика Вилкокса (отметим также, что английское Vic одинаково возводится и к Victor, и к Victoria)?

Итак, три романа Д. Лоджа объединяются в трилогию на основании ряда признаков. Во-первых, это несколько сквозных героев, которые действуют во всех трех произведениях (прежде всего Филипп Своллоу, Морис Запп и их жены), которые существуют не только в замкнутом пространстве университета, но и за его пределами – в большом мире. Так или иначе, в каждый роман трилогии входит политика – черта, появившаяся в университетской прозе только в середине XX в.: это студенческие волнения 1960-х гг. в «Академическом обмене», терроризм 1970-х гг. в романе «Мир тесен», политика и экономика тэтчеризма 1980-х гг. в «Хорошей работе». В целом же романы Д. Лоджа создают панораму жизни университетов на протяжении почти трех десятилетий. Единым прототекстом для всех трех произведений служит английская университетская проза в своих разнообразных воплощениях: роман-бытописание, сатирический и «производственный» университетский роман. Встречаются в романах Д. Лоджа также и традиционные для университетской прозы типы.

Интертекстуальные связи трилогии осуществляются, таким образом, в рамках канона университетской прозы, но автор одновременно расширяет жанровое и культурное пространство своих текстов, соединяя университетский роман с рыцарским романом, с викторианским индустриальным романом, с современной литературной теорией, которая приобретает статус сюжетобразующего элемента. Три произведения Д. Лоджа объединяются в единый гипертекст, поскольку принципы кодирования, лежащие в их основании, едины. В основе текста Дэвида Лоджа заложены тщательно и целенаправленно отобранные элементы филологического знания. «Обычный» читатель Бена Джонсона должен быть основательно оснащен знаниями в области теории и истории литературы, чтобы суметь глубоко проникнуть в текст Д. Лоджа, декодировать его. Если же он этого не сумеет сделать, особой беды нет – он сможет получить удовольствие от чтения ярких, смешных, интересных романов автора.

2000

Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессе эволюции поэтического языка. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та ; Омск : Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. 268 р.

Люксембург А. Англо-американская университетская проза. Ростов н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 1988. 288 с.

Цветков А. Огонь на себя // Иностр. лит. 1998. № 12. С. 191–194.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М. : Книж. палата, 1989. С. 426–467.

Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков : трактаты, ст., эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М. : Изд-во МГУ, 1987. 512 с.

Lodge D. Small World. L. : Penguin Books, 1985. 339 p.

Lodge D. The Art of Fiction. L. : Penguin Books, 1992a. 240 p.

Lodge D. The novelist today : Still at the Crossroads // New Writing / ed. M. Bradbury and J. Cooke. L. : Minerva, 1992b. P. 15–52.

§ 9. Повествование на излете века: роман Д. Лоджа «Терапия»

Последнее десятилетие века – это время подведения итогов.

Об этом недвусмысленно говорят книги известных английских писателей и литературных критиков, монография Малькольма Бредбери «Современный британский роман» (первое издание – 1993 г., второе издание, дополненное «Послесловием из девяностых», – 1995 г.) и роман Дэвида Лоджа «Терапия» (1995). Возвращаясь в «Послесловии» к вопросам, поставленным им еще в монографии 1972 г. «Социальный контекст современной британской литературы», М. Бредбери отмечает, что прошедшие с того момента два с лишним десятилетия в определенной степени подтвердили его собственные весьма оптимистичные прогнозы: несмотря на все более суетливый темп жизни, на заметную смену приоритетов, на тот факт, что книга стала предметом потребления, несмотря на конкуренцию со стороны прессы и особенно телевидения, художественная литература жива. «Мы не испытываем недостатка в художественной литературе: магазины заполнены новыми произведениями, написанными по-новому новыми писателями. Может быть, только один аспект современного романа тревожит нас по-настоящему: это его феноменальный успех. Кажется, романы сейчас читают больше, чем когда-либо раньше, и его разновидности постоянно умножаются. Самым наглядным свидетельством состояния романа сегодня является его многообразие» [Bradbury, p. 456].

Итак, роман жив, но он живет и развивается в быстро меняющемся мире (а для М. Бредбери связь литературы с жизнью общества была очевидной с самого начала его творческого пути) столетие спустя после возникновения романа модернистского и даже, по мнению критика, фактически после романа постмодернистского: «Возможно, проблемой современного писателя, и не только в Британии, является то, что мы дожили до конца эпохи постмодернизма и входим в период, который еще не имеет ясной формы, отчетливых перспектив и четко сформулированного названия» [Bradbury, p. 458]. Общество, по мнению М. Бредбери, как и сто лет назад, продолжает ставить перед литературой задачи не только чисто эстетические: роман – это высшая форма знания, а не только и не столько форма развлечения.

Наряду с новыми писателями, в литературе Великобритании продолжают активно работать и хорошо известные читателям авторы. Среди тех, кто вошел в литературу в 1950–1960-е гг. и продолжает писать сейчас, М. Бредбери называет и Дэвида Лоджа.

Первый из трех эпиграфов, которым Д. Лодж предваряет роман «Терапия», это определение, взятое из толкового словаря Коллинза: «Терапия – лечение физических, умственных или социальных расстройств или заболеваний». Оно напрямую перекликается с «Послесловием» М. Бредбери. Хронологически произведение охватывает четко ограниченный период времени: с 15 февраля до 21 сентября 1993 г. Весь текст разделен на четыре части, и читатель входит в него медленно и нелегко: первая часть – это своего рода дневник, написанный, впрочем, по просьбе психоаналитика, дневник наблюдений главного героя Лоренса Пассмора, который чаще фигурирует в книге как Табби (англ. *tubby* – «толстяк, толстый коротышка»). По совету своего врача он перечисляет все положительные и отрицательные моменты в своей жизни. Если первая колонка получается длинной (Табби добился профессионального успеха, он богат и достаточно известен, он свободен и здоров, у него прекрасная жена, взрослые дети, хороший дом в престижном районе и роскошный автомобиль), то во вторую колонку попадают лишь два пункта: Табби постоянно и необъяснимо чувствует себя несчастным, и его мучают боли в коленке, которые не могут излечить многочисленные доктора и сложные процедуры.

Пытаясь проанализировать свое состояние, Табби внимательно всматривается в окружающее и детально описывает его: Раммидж, место действия почти всех романов Лоджа («воображаемый город с воображаемым университетами и фабриками, населенный воображаемыми

людьми, который занимает... то место, где на картах так называемого реального мира можно найти Бирмингем» [Lodge, 1998, p. 3]), свой дом и район, свою лондонскую квартиру, почти бесконечный процесс производства и съемок телевизионного сериала «Соседи» (Табби – и известный телесценарист), спортивный клуб, больницу, библиотеку, рестораны – благополучный, преуспевающий мир преуспевающих людей, в котором, однако, все чаще звучит слово «спад». Табби ведет речь не только о своем настроении, но о состоянии общества в целом: «Люди теряют надежду». Д. Лодж описывает Британию последних лет накануне выборов, которые привели к власти лейбористов. Знаковым событием становится для его героя смерть от рака знаменитого капитана национальной футбольной команды Бобби Мура в среду 24 февраля в 11.30 утра – команды, принесшей англичанам долгожданную победу.

История из детского комикса. Кто верил в начале турнира, что после стольких лет унижений от южноамериканцев и славян... мы станем чемпионами мира в игре, которую сами изобрели? [Lodge, 1996, p. 90].

Умирает Бобби Мур, и его смерть знаменует конец эпохи надежд и свершений,

...когда можно было быть патриотом, не боясь прослыть ярким приверженцем Тори. Позор Суэца был уже позади, и мы покоряли весь мир вещами, которые действительно были важны для обычных людей: спорт и поп-музыка, мода и телевидение. Британия – это были «Битлз», и мини-юбки, и... победоносная английская команда. Интересно, смотрела ли в этот вечер телевизор королева и что она чувствовала, глядя на саму себя, вручающую Кубок мира Бобби Муру? [Ibid., p. 91].

Столетие спустя после героев Голсуорси, скорбивших на похоронах королевы Виктории по великой эпохе, Табби отмечает в своем сознании других героев, а королеву Елизавету считает жертвой новых времен и по-человечески сочувствует ей.

Медленное, почти бессобытийное, полное описаний и рассуждений повествование первой части романа резко меняется во второй части, которая состоит из шести рассказов разных людей, так или иначе связанных с Табби: 1. Показания в полиции воображаемого любовника жены героя, тренера спортивного клуба, на которого оскорбленный муж совершает нападение и обнаруживает, что спортсмена вовсе не привлекают женские чары. 2. Рассказ платонической любовницы Табби Эми, из которого читатель узнает, что от героя ушла жена; чтобы утешиться, он пригласил Эми провести уик-энд в роскошном отеле на Тенерифе, и что из этого вышло. 3. Разговор с подругой по телефону Луизы, помощника режиссера из Беверли Хиллз, в объяснения которой Табби кинулся после приключения с Эми. 4. Рассказ Олли, продюсера сериала «Соседи», которым он развлекает своих приятелей в пабе, о том, что Табби задумал писать сценарий о жизни полусумасшедшего философа Кьеркегора, и объяснить эту безумную идею Олли может только сквозь призму личных неприятностей, преследующих Табби. 5. Рассказ помощницы Табби Саманты об их совместной поездке в Копенгаген, об изысканиях, посвященных Кьеркегору, о серии пикантных моментов, когда каждый из них пытался соблазнить другого, и все это представлено в форме болтовни с подругой во время посещения больницы. 6. И наконец, рассказ жены Табби Салли об их совместной жизни, который она записывает по просьбе врача.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.