

Научный рецензируемый журнал  
Мировая литература в контексте культуры

2020 (1). Выпуск 10 (16)  
Основан в 2006 году  
Выходит 2 раза в год

**Учредитель и издатель:**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Пермский государственный  
национальный исследовательский университет»**

---

### *Редакционная коллегия*

**Авраменко И. А.**, к. филол. н. (Россия, Пермь, НИУ ВШЭ)  
**Бочкарева Н. С.**, д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)  
**Братухин А. Ю.**, д. филол. н., доцент (Россия, Пермь, ПГНИУ)  
**Братухина Л. В.**, к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)  
**Бячкова В. А.**, к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ) – *гл. редактор*  
**Кашлявик К. Ю.**, д. филол. н. (Россия, Нижний Новгород, НИУ ВШЭ)  
**Новокрещенных И. А.**, к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)  
**Петрусева Н. А.**, д. искусств., проф. (Россия, Пермь, ПГИИК)  
**Поршнева А. С.**, д. филол. н., доцент (Россия, Екатеринбург, УрФУ)  
**Проскурнин Б. М.**, д. филол. н., проф. (Россия, Пермь, ПГНИУ)  
**Сулова И. В.**, к. филол. н. (Россия, Пермь, ПГНИУ)

Адрес учредителя, издателя и редакции:  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15.  
E-mail: worldlit@mail.ru

---

**Founder: Perm State University**

---

## ***Editorial Board***

**Ivan Avramenko** (Russia, Perm, Higher School of Economics)  
**Nina Bochkareva** (Russia, Perm, Perm State University)  
**Alexandr Bratukhin** (Russia, Perm, Perm State University)  
**Liudmila Bratukhina** (Russia, Perm, Perm State University)  
**Varvara Byachkova** (Russia, Perm, Perm State University)  
**Kira Kashlyavik** (Russia, Nizhniy Novgorod, Higher School of Economics)  
**Irina Novokreshchennykh** (Russia, Perm, Perm State University)  
**Nadezhda Petruseva** (Russia, Perm, Institute of Culture and Arts)  
**Alisa Porshneva** (Russia, Ekaterinburg, Ural Federal University)  
**Boris Proskurnin** (Russia, Perm, Perm State University)  
**Inga Suslova** (Russia, Perm, Perm State University)

Address: 614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15.  
E-mail: worldlit@mail.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

<b><u>Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы</u></b>	5
<i>Братухина Л. В.</i> Мифотворчество в поэме Э. Паунда «The Cantos»	5
<i>Бячкова В.А.</i> Дэвид Копперфильд, Пип и Джейн Эйр в «восточной» и «западной» литературе XX века (сравнительный анализ романов Ш. Бронте и Р.Н. Гюнтекина)	12
<i>Grafova O.V., Senchuk A.V.</i> A.S. Byatt's <i>The July Ghost</i> as a Ghost Story	22
<i>Золотарева Н. В., Бочкарева Н. С.</i> Образ матери в романе П. Фицджеральд «Голубой цветок»	30
<i>Манжула О.В.</i> Развитие конфликта Ахилла и Агамемнона в романе К.Маккалоу «Песнь о Трое» и «Троянском цикле» Д. Геммела	42
<i>Поршнева А. С.</i> Сюжетный комплекс посвящения в романе Лиона Фейхтвангера «Успех»	53
<i>Фирстова М.Ю.</i> Игра с литературной традицией в романе Э.Гаскелл «Чудо, если правда»	62
<i>Чагина А.П.</i> Образ кинодивы в романах М. Пуига (постановка проблемы)	70
<b><u>Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации в мировой литературе и культуре</u></b>	76
<i>Барина Е. В.</i> Экфрасис в стихотворении Сильвии Платт «Разговор среди руин»	76
<i>Бочкарева Н.С., Вишневская В.Н.</i> Экфрасис картины Корреджо «Поклонение младенцу Христу» в романе Генри Джеймса «Женский портрет»	82
<i>Новокрещенных И.А.</i> Мотив галереи в романах Дж. Голсуорси «Сдается внаем» и «Белая обезьяна»	88
<i>Проскурнин Б. М.</i> Преодолеть национальные стереотипы: о статье Джордж Элиот «В защиту немцев»	99
<b><u>Раздел 3. Проблемы изучения и преподавания мировой литературы и культуры</u></b>	108
<i>Шуплецова Ю.А., Ястремская Ю.А.</i> Опыт изучения европейского романтизма со студентами заочного отделения в педагогическом ВУЗе	108
<i>Бячкова В.А.</i> Традиция изучения романа Ш. Бронте “Джейн Эйр” в Пермском университете в аспекте динамики английской реалистической традиции	114

## TABLE OF CONTENTS

<b><u>Chapter 1. Problematics and Poetics of World Literature</u></b>	5
<b><i>Bratukhina L.V.</i></b> The Myth Creation in “The Cantos” by Ezra Pound	5
<b><i>Byachkova V.A.</i></b> David Copperfield, Pip and Jane Eyre in Western and Eastern Literature of the XXth Century ( <i>Jane Eyre</i> by Ch. Bronte and <i>Çalıkuşu</i> by R. N. Güntekin)	12
<b><i>Grafova O.V., Senchuk A.V.</i></b> A.S. Byatt’s <i>The July Ghost</i> as a Ghost Story	22
<b><i>Zolotareva N.V., Bochkareva N.S.</i></b> The Image of the Mother in Penelope Fitzgerald’s Novel “The Blue Flower”	30
<b><i>Manzhula O.V.</i></b> The Development of Achilles and Agamemnon’s Conflict in the Novel “The Song of Troy” by C. MacCollough and “The Trojan Cycle” by D. Gemmel	42
<b><i>Porshneva A.S.</i></b> Puberty Rites in Lion Feuchtwanger’s “Success”	53
<b><i>Firstova M. Yu.</i></b> The Game with Literature Tradition in “Curious, if True” by Elizabeth Gaskell	62
<b><i>Chagina A.P.</i></b> Starlets in Manuel Puig’s Novels (Statements of Problem)	70
<b><u>Chapter 2. The Problems of Reception and Interpretation in World Literature and Culture</u></b>	76
<b><i>Barinova E.V.</i></b> Ekphrasis in Sylvia Plath’s Poem “Conversation among the Ruins”	76
<b><i>Bochkareva N.S., Vishnevskaya</i></b> Ekphrasis of Corregio’s Picture “Worship of the Baby Christ” in the Novel of Henry James “The Portrait of a Lady”	82
<b><i>Novokreshchennykh I.A.</i></b> The Motive of Gallery in the Novels <i>To Let</i> and <i>the White Monkey</i> by John Galsworthy	88
<b><i>Proskurnin B.M.</i></b> Breaking National Stereotypes: on George Eliot’s Essay <i>A Word for the Germans</i>	99
<b><u>Chapter 3. The Problems of World Literature and Cultures Studies and Teaching</u></b>	108
<b><i>Shupletsova Yu.A., Yastremskaya Yu. A.</i></b> The Study of European Romantisism with Students of Correspondence Department at the Pedagogical University	108
<b><i>Byachkova V.A.</i></b> Tradition of Charlotte Bronte’s <i>Jane Eyre</i> Studies at Perm State University	114

## Раздел 1. Проблематика и поэтика мировой литературы

УДК 821.111

### МИФОТВОРЧЕСТВО В ПОЭМЕ Э. ПАУНДА «THE CANTOS»

**Людмила Викторовна Братухина**

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. Loli28@yandex.ru

В статье рассматривается такая особенность мифопоэтики ключевого произведения Э. Паунда «The Cantos», как мифотворчество. Анализ сосредоточен на изменениях, вносимых автором поэмы в мифологические сюжеты, появляющиеся в тексте Canto XX: встреча Одиссея и его спутников с лотофагами, а позже – с сиренами. Специфика паундовской интерпретации мифа определяется как использование приема изложения известных из античных источников событий и их оценки с иной точки зрения. В заключении делается вывод о переосмыслении мифа, достигаемого подобными художественными средствами.

**Ключевые слова:** Паунд, «The Cantos», Canto XX, Гомер, «Одиссея», мифологизм, трансформация мифа, лотофаги, сирены.

Мифологизм поэмы Э. Паунда «The Cantos» (1915-1968) так или иначе рассматривается практически каждым исследователем, обращающимся к творчеству этого автора. Дж. Деккер усматривает в начальных (I–XXX) песнях поэмы авторское признание силы мифов по крайней мере как «образцовых историй», помогающих «утвердить чистые ценности», а в более поздних – обретение мифом «независимого статуса как инструмента коммуникации» [Dekker 1969: 281]. В. М. Толмачев определяет синкретизм «паундовской мифопоэтики» как особый интерес поэта к ситуации, когда «прамиф становится многоцветной радугой мифа» (сравнивая этот феномен с ассимиляцией римской мифологией II–III вв. элементов иных верований) [Толмачев 2013: 120].

Я. Пробштейн специфику мифологизма «зрелого Паунда» находит в таком феномене, как «трансформация, метаморфоза или даже транспонирование мифа, то есть как бы разыгрывание мифа в другом месте и времени, или деконструкция мифа», что «выявляет неизменное в вечно меняющемся, утверждает неделимость времени и культуры, облакает

плотью символ и архетип» [Пробштейн 2016]. Упоминаемый выше Дж. Деккер называет это несколько иначе: «трансляцией знания – идеи, образа, архетипического персонажа или божества – через различные языки и культурные ситуации» [Dekker 1969: 292]. К. К. Чухрукидзе, в принципе высказывая согласное мнение, делает важный акцент: «В поэме “Кантос” избран несколько иной [по сравнению с интерпретацией мифа в упомянутых Кетеван Карловной выше “Потерянном рае” Мильтона, “Каине” Байрона, “Адонисе” Китса – Л. Б.] путь изменения: вместо воспроизведения истории посредством вновь сочиненного высказывания, готовая история помещается рядом с другой, третьей и т.д. При этом... весьма трудно найти то главное событие, ради которого “повторщик” историй вынужден копить и пересказывать их. Ни одна из историй, данных в поэме, не рассказывается от начала и до конца, и процесс ее фабульного осуществления не представлен» [Чухрукидзе 1999: 78–79].

Таким образом, большинство исследователей подчеркивают характерную для Паунда интерпретацию мифа посредством введения его в контекст иных эпох и историй, через соположение мифологических, исторических, литературных источников, связанных логикой одного сюжета, персонажа (например, красной нитью через всю поэму проходит история Одиссея). Целью настоящей статьи является рассмотрение отдельных примеров обращения Э. Паунда к мифологии, показывающих, что автор «The Cantos» меняет содержание античных источников. Т. е. его «трансформация» не ограничивается «разыгрыванием мифа в другом месте и времени», а включает в себя и подлинное «мифотворчество»<sup>1</sup>.

Так, в *Santo XX* Паунд вновь<sup>2</sup> обращается к сюжетам «Одиссеи», но здесь ключевая роль отводится одному из тех персонажей, которые лишь упоминаются в поэме Гомера. Некий лотофаг раскрывает смысл существования своего племени «изнутри», так как сами лотофаги его понимают: «Feared neither death nor pain for this beauty; // If harm, harm to ourselves...» [Pound 1990: 93].

В комментариях к данному *Santo* А. В. Бронников интерпретирует слова лотофага, раскрывая их смысл, актуальный не для античного мифа, а для современной создателю «The Cantos» эпохи: «Паунд расширяет этот образ [лотофага – Л. Б.] до самопожертвенного забвения в красоте, возвращаясь к теме искусства и предназначения художника» [Бронников 2018: 714].

С. Сикари усматривает в интерпретации образа этого персонажа отсыл к стихотворению А. Теннисона «The Lotos-Eaters», находя, что оба автора, обращаясь к данному эпизоду «Одиссеи», оттеняют контрастом

легкости и комфортности бытия лотофагов «смелости и целеустремленности Улисса» [Sicari 1991: 40]. Особенностью же паундовской интерпретации античного образа исследователь называет включение его в сложный контекст литературных и мифологических аллюзий, логика которых разворачивается от любовной лирики Катулла и Бернарда де Вентадорна к пению сирен, увлекающих моряков на смерть. Эта гибельность, по мнению С. Сикари, является глубоко скрытой сущностью путешествия Одиссея для Паунда [там же].

Другой исследователь, С. Приор, также упоминает сентенцию лотофага и пение сирен в общем ряду различных голосов, смешивающихся в данном *Canto*, отмечая их диссонанс с аллюзиями на произведения Проперция и Овидия, а также провансальского поэта Бернара де Вентадорна [Prior 2016: 76]. Для ученого в этом «смешении» голосов важна идея ложного рая, заключающаяся в словах лотофага и поддерживаемая страшным продолжением – пением сирен [там же].

Со своей стороны отметим, что в *Canto XX* можно усмотреть интересный прием: изложение мифологического сюжета с новой точки зрения, т.е. от лица персонажа, не высказывавшего ее в мифе. Автор «дает слово» самим любителям вкусить лотосы, но придает им особое звучание. Слова одного из ценителей лотосов о вреде ложного рая забвения лишь для них самих – «If harm, harm to ourselves» – не только контрастируют с опасностями, поджидающими спутников Одиссея впоследствии, но и в определенном смысле подразумевают, что говорящий их знает об этих опасностях, о бессмысленной гибельности путешествия хитроумного скитальца. Действительно, это высказывание можно расценить как упрек Одиссею, который погубил людей не ради великой ценности – красоты, – а ради иллюзорной недостижимой цели – возвращении на родину, и оказался «вреден» для своих спутников, сам, однако, вернувшись домой невредимым. Оказывается, что лотофаг не столь уж погружен в иллюзии, ему доступно некое глубинное подлинное понимание истинной цели бытия, он может оценить ситуацию вернее главного героя гомеровской поэмы.

Усиливает это впечатление следующий после слов лотофага фрагмент *Canto XX*, в котором автор воспроизводит иной эпизод «Одиссеи»: проследование мимо острова сирен. Исследователи, упоминая о пении морских дев как одном из элементов «многоголосия» данного *canto*, обычно имеют ввиду аллюзию на текст гомеровской поэмы: «Ligur' aoidē» – так характеризуется их звонкоголосие в «Одиссее» (Ср. λιγυρήν δ' ἔντυνον ἀοιδήν – «громко запели сирены» Od. XII, 183). При этом не анализируется содержание высказывания, которое вплетается в текст *Canto XX* как один из многих голосов, образующих в нем некое

«попурри», предшествующее греческому вкраплению «Ligur' aoidē». Высказывание можно интерпретировать<sup>3</sup> как пение сирен, которые, обращаясь к спутникам Одиссея, спрашивают у последних, что же они получили от странствий прославленного скитальца, перечисляя события гомеровской поэмы, как случившиеся до прохождения мимо их острова (посещение Кирки), во время (хитрость с воском в ушах) и после (прохождение между Сциллой и Харибдой, истребление стада Гелиоса, пребывание у Калипсо).

Речи лотофага и сирен звучат как своеобразный диалог в тексте *Canto XX*, по-новому раскрывающих содержание мифологического источника. Что касается лотофага, то Паунд по сути придумывает этого персонажа, ведь представители этого племени, известные из «Одиссеи»<sup>4</sup> (IX.91–97), не персонифицируются, о них сообщается как о целом народе аборигенов, особенность которого состоит в том, что они «мирные» и «дружелюбные», а также употребляют в пищу лотосы, вызывающие забвение и желание остаться в стране этих любезных жителей. Образ этого «придуманного» персонажа радикальностью «пересоздания мифологического сюжета» [Сарухания 2002: 286] и модернизацией его смысла можно сравнить с подобными пересозданиями мифа в «Божественной комедии» (посмертная судьба Одиссея и его путешествие к горе Чистилища) Данте и в произведениях современника Паунда У. Б. Йейтса.

А. И. Винокурова замечает, что Паунд в *Canto XX* имеет в виду «лотофагов скорее не гомеровских <...>, а джойсовских («Улисс») – курьезиков опиума, чье сознание блуждает за пределами реального мира» [Винокурова 2014: 162]. С. Н. Степура, анализируя русский перевод соответствующего фрагмента романа Джойса (эпизод пятый «Lotus Eaters»), резюмирует: «Весь эпизод говорит о желании Блума убежать от действительности, уйти в себя, в свое собственное сознание от внешнего мира, который ему противопоставлен...задача этой главы – подчеркнуть значимость праздности и состояния «вкушения лотоса». Последнее равнозначно забвению и эскапизму, т. е. уходу от действительности» [Степура 2020].

Мотив иллюзорности (как ухода от реальной действительности) счастья пребывания в забвении у лотофагов и сладких песен сирен сближает эти два эпизода заимствованные из поэмы Гомера. Паунд же изменяет ракурс видения изображаемых событий: не с точки зрения Одиссея, о восприятии которого повествуется у Гомера, а с точки зрения тех, кто так или иначе причастен к созданию иллюзии.

Сближая лотофагов и сирен как предлагающих спутникам Одиссея или ему самому иллюзию, уводящую от реальности, Паунд



противопоставляет их в плане пагубности воздействия. Лотофаг прямо говорит о возможном вреде для вкушающих плоды лотоса только для них самих, что по контрасту заставляет задуматься о реальной гибельности пения сирен. Они же пытаются дезавуировать эту опасность, перенеся ответственность на Одиссея, который оказался не менее опасен для своих спутников, нежели сирены, и гораздо более – чем лотофаги. Слова сирен у Паунда показывают бессмысленность спасения спутников Одиссея от их пения: «What were they given? // Ear-wax. // "Poison and ear-wax, and a salt grave by the bull-field, // "neson amumona, their heads like sea crows in the foam, // "Black splotches, sea-weed under lighting; // "Canned beef of Apollo, ten cans for a boat load"» [Pound 1990: 93-94]. Более того, сирены у Паунда, так же, как и лотофаг, показывают, что их пение не уведит от действительности, а наоборот они лучше многих осведомлены о ней. Так, в «Одиссее» сирены среди прочего утверждают: «Знаем мы все, что на лоне земли многодарной творится» (Od. XII. 191). В *Santo XX* сирены действительно знают обо всем, что произошло с Одиссеем и его спутниками, так что Паунд словно реализует одно из возможных прочтений гомеровской строки.

Отметим, что относительно античных любителей лotosовой диеты Л. Б. Поплавская показывает связь, усматриваемую народной этимологией между названием *λωτός* и глаголом *λανθάνομαι* — «забывать». Не менее важно отмечаемое исследовательницей происхождение от этого глагола имени богини Леты, являющейся у Гесиода «персонификацией забвения (Hes. Theog., 226sq.)» [Поплавская 2010: 59], а также реки забвения в царстве Аида – Леты. Таким образом, мотив забвения в мифе оказывается связан с миром умерших.

Паунд по-своему использует эту логику мифа. Представленный в *Santo XX* «диалог» мог состояться, предположительно после смерти одного из тех спутников Одиссея, кто был отправлен в качестве разведчика к лотофагам и, отведав их угощения, ощутил блаженство их существования, затем был насильно вырван из него и увезен Одиссеем. После смерти он ощущает схожее состояние, контрастирующее с теми опасностями и невзгодами, что пришлось испытать, следуя за Одиссеем. Сирены же которых он не слышал (а потому не был ими очарован, и следственно мог увидеть то, что происходило у их острова объективно), но опасность которых реально видел (кости рядом с их островом), воспринимаются как голос жестокой реальности, возвращение к которой и предстает бессмысленным при осознании, что, оставшись у лотофагов, они могли бы избежать всего этого.

Мифотворчество в данном *Santo*, связано пересозданием с известных из античных источников образов – лотофага и сирен. Новым

становится изображение событий мифа с непривычной точки зрения, раскрывающее некие обстоятельства (всеведение сирен, глубинное понимание сути бытия лотофагами), не выходящие за пределы мифологического сюжета. При этом автор поэмы «The Cantos» в подтексте раскрывает содержание, ранее не свойственное мифу: те, кто представлял создателями иллюзорного наваждения, оказываются более прочно связанными с реальностью, нежели главный герой гомеровской поэмы. В этом переосмыслении отдельных элементов мифа отражается и его глобальное переосмысление: меняются акценты в восприятии всего мифологического сюжета – осмысленность и результат странствий Одиссея. Таким образом, прием смены точки зрения привносит в миф новое содержание и приводит к его переосмыслению, что составляет особенности мифотворческой поэтики Э. Паунда.

### **Примечание**

<sup>1</sup> Этот термин использует А. П. Саруханян, для характеристики мифологизма У. Б. Йейтса и Дж. Джойса, подразумевая под этим «радикальное пересоздание мифологического сюжета» [Саруханян 2002: 286] первого и «фундаментальную разработку мифологии в качестве структурного принципа и антропоморфного моделирования» [Саруханян 2002: 303] второго. В отношении произведения их современника, Э. Паунда, более актуально первое значение.

<sup>2</sup> Вновь после Cantos I, VI, XVIII.

<sup>3</sup> А. И. Винокурова относит эти слова к лирическому герою песни [Винокурова 20014: 162].

<sup>4</sup> Лотофаги также упоминаются в «Истории» Геродота (IV, 177), однако «отец истории» более уделяет внимание описанию плодов лотоса, чем самим их поедателям.

### **Список литературы**

*Бронников А. В.* Комментарии к тексту // Эзра Паунд. Кантос / пер., вступ. ст. и комм А. В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018. С. 702–775.

*Винокурова А. И.* «Песнь XX» Э. Паунда и некоторые черты ее поэтики // Дискуссия. Филологические науки. 2014. № 10 (51). С. 160–164.

*Поплавская Л. Б. О.* Лотофагах. Гомера И. Флейте-Лотос. В древнегреческой поэзии // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2010. Вып. 4. С. 59–70.

*Пробштейн Я.* Трудная красота Эзры Паунда // Sensus Novus. 2016. URL: <https://www.sensusnovus.ru/culture/2016/06/26/23521.html> (дата обращения: 10.01.2020).

*Саруханян А. П.* Новое мифотворчество: У. Б. Йейтс и Дж. Джойс // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М: ИМЛИ РАН, 2002. С. 284–304.

*Степура С. Н.* Пятый эпизод романа Джеймса Джойса «Улисс» в русском переводе 1930-х гг. // Джеймс Джойс. 2020. URL: [www.james-](http://www.james-)

joyce.ru/articles/pyatij-epizod-romana-jeimsa-joysa-uliss-v-russkom-perevode-1930-h-godov.htm (дата обращения 23.03.2020).

Толмачев В. М. Эзра Паунд // История литературы США. Т. VI, книга 2. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН. 2013. С. 78–125.

Чухрукидзе К. К. Pound & £. Модели утопии XX века. М.: Издательство «Логос», 1999. 176 с.

Dekker G. Myth and Metamorphosis. Two Aspects of Myth in *The Cantos* // *New Approaches to Ezra Pound. A Co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969. P. 280–302.

Pound E. A Draft of XXX Cantos by Ezra Pound. New York: A New Directions Book, 1990. 149 p.

Pryor S. W. B. Yeats, Ezra Pound, and the Poetry of Paradise. London and New York: Routledge, 2016. 240 p.

Sicari S. Pound's Epic Ambition: Dante and the Modern World. Albany: State University of New York Press, 1991. 249 p.

## THE MYTH CREATION IN «THE CANTOS» BY EZRA POUND

### Ludmila V. Bratukhina

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. Loli28@yandex.ru

The article considers the myth-creation as one of the features of Pound's mythopoetics, that realised in his key work "The Cantos". The analysis focuses on the changes that author of the poem bring into the mythological plots that appear in the text of Canto XX: the meeting of Odysseus and his companions with lotophages, and later with sirens. The specificity of the Pound's interpretation of the myth is defined as the use of the method of exposition of events known from antique sources and their assessment from a different point of view. In summary, a conclusion is made about the rethinking of the myth achieved by such artistic means.

**Key words:** E. Pound, Homer, *Cantos*, *Canto XX*, *Odyssey*, mythologism, transformation of myth, lotophages, sirens.

**ДЭВИД КОППЕРФИЛЬД, ПИП И ДЖЕЙН ЭЙР  
В "ВОСТОЧНОЙ" И «ЗАПАДНОЙ» ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА  
(СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНОВ Ш.БРОНТЕ И  
Р.Н.ГЮНТЕКИНА)**

**Варвара Андреевна Бячкова**

к.филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры; кафедры английского языка профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. bvarvara@yandex.ru

В статье проводится сопоставительный анализ романа «Джейн Эйр» Ш. Бронте и «Чалыкушу» Р.Н. Гюнтекина. Анализируются сходные черты в сюжетной, композиционной, повествовательной организации двух произведений, а также различия между ними, вызванные в основном историческими и культурными особенностями стран и эпох создания двух произведений.

**Ключевые слова:** «Джейн Эйр», Ш. Бронте, Р.Н. Гюнтекин, «Чалыкушу».

Как и многие классические произведения мировой литературы, роман Ш. Бронте «Джейн Эйр», помимо своей художественной ценности (подробнее об этом см. например, [Проскурнин 2009]) интересен и своей способностью на протяжении уже около 200 лет быть источником вдохновения, «отправной точкой» для создания новых литературных произведений. Как мы уже отмечали, многочисленные аллюзии, трансформации и заимствования образов, элементов сюжета, жанровых характеристик романа «Джейн Эйр» в художественных произведениях разных стран представляются более чем обширной темой для исследования. В одной из предыдущих работ мы рассматривали «эхо» романа Ш. Бронте в романе английской писательницы П. Никсон «Но я буду это помнить» (*But I'll Remember This. A Comedy*, 2014) [Бячкова 2019]. Разумеется, на примере одного произведения ни в коем случае нельзя делать вывод об основных принципах «работы» английских писателей с романом «Джейн Эйр». Однако произведение П. Никсон демонстрирует одну из возможных «стратегий», которая включает аллюзии на оригинальный текст, обыгрывание (часто – ироничное, поскольку в

«первоисточнике» речь идет о давно ушедших временах, нравах, реалиях и пр.) разных элементов поэтики романа «Джейн Эйр», а также – акцент на потенциально возможные современные решения поставленных в романе проблем, которые актуальны до сих пор. Прежде всего, это вопросы, связанные со становлением и взрослением молодой независимой и незаурядной героини, поиском ею места в жизни и пр. (подробнее см. [Бячкова 2019]).

Нам интересно посмотреть другие примеры произведений, которые либо отсылают к роману Ш. Бронте напрямую, либо отличаются большим сходством с ним, а также как героиня Ш. Бронте связывается и сопоставляется с героями классических произведений Ч. Диккенса. Вдвойне интересным представляется проанализировать, как традиции романа «Джейн Эйр» видоизменяются в произведениях других стран и даже других частей света. В качестве примера мы выбрали два очень разных романа («западный» и «восточный», относительно Англии – родной страны Ш. Бронте и места создания «Джейн Эйр»), которые демонстрируют другие «стратегии работы» с романом Ш. Бронте, так или иначе отличные от тех, что использует П. Никсон. Эти отличия во многом обусловили наш выбор материала для исследования, демонстрируя, с одной стороны, богатый «потенциал» оригинального текста. С другой стороны, «стратегия» во многом определяется литературной традицией, историческими и культурными особенностями страны, в которой они были созданы.

В этой статье мы анализируем «восточную» версию «Джейн Эйр» – роман турецкого писателя Решата Нури Гюнтекина (*Reşat Nuri Güntekin, 1889–1956*) «Чалыкушу» (*Çalikuşu, 1922*) (другие варианты перевода: «Птичка певчая», «Королек – птичка певчая и т.д., о переводах романа на русский язык см., например [Грубич 2019: 158]). Р.Н. Гюнтекин – автор примерно 100 литературных произведений разных жанров и достаточно важная фигура в истории турецкой литературы. Писатель определенно внес свой вклад в формирование турецкой литературной традиции, его влияние ощущается в творчестве и ряда современных турецких писателей [Репнекова 2008], [Репнекова 2013], [Меликов 2013]. «Чалыкушу» – самый известный роман Р.Н.Гюнтекина в России (а, возможно, и в других странах тоже).

Попытки сравнить роман «Чалыкушу» с «Джейн Эйр» Ш. Бронте периодически предпринимаются как читателями, так и литературоведами [Мирзоева 2009], [Răducanu 2007], сходство между двумя произведениями действительно велико. Но примечательно, что сопоставляя два романа, как правило, не говорят о непосредственном влиянии Ш. Бронте на Р.Н. Гюнтекина. Профессиональная и исследовательская

деятельность писателя (журналиста, педагога и переводчика) была связана, прежде всего, с французским языком и литературой. Англию в связи с Р.Н. Гюнтекином вспоминают лишь потому, что в Лондоне писатель ушел из жизни в 1956 г. после продолжительной болезни. В основном говорят о сходстве между викторианской Англией и Турцией первых десятилетий XX в.: в обоих случаях это время стремительных перемен (или, по крайней мере, обсуждения, дискуссии, споры о необходимости таковых), переоценки социальных и культурных ценностей, в случае Турции – время активного освоения заграничного (европейского) опыта [Адыгёзалова 2019: 440]. На этом фоне формируется новый тип человека, героя романа – Новая женщина (сильная, независимая, самостоятельная и самодостаточная). Сама жизнь вдохновила Ш. Бронте и Р.Н. Гюнтекина (каждого – в свое время) воплотить этот тип в литературе, и сама жизнь создала предпосылки создания двух очень похожих произведений. Однако, с другой стороны, мы не можем с уверенностью утверждать, что Р.Н. Гюнтекин не был знаком с романом «Джейн Эйр». Сходство произведений проявляется не только в ключевых характеристиках персонажей и сюжетной канве, но и в деталях разного уровня. Поэтому мы не будем полностью исключать возможность влияния одного произведения на процесс создания другого.

У Джейн Эйр и Феридэ, главной героини романа «Чалыкушу», как справедливо отмечает А.М. Мирзоева, общая судьба [Мирзоева 2009: 143], они обе в раннем детстве лишились родителей, не имеют постоянного «своего» дома, странствуют, сами зарабатывают себе на жизнь, их первая попытка обрести дом и семью оборачивается неудачей и открывает новый виток скитаний. Они обе – сильные, смелые, независимые девушки. Их также роднит особая, внутренняя свобода, которая также проявляется в умении видеть и говорить правду (как про себя, так и вслух) и чувство юмора и иронии. Важным образом, который сопровождает обеих героинь с детства – образ птицы. В самом начале романа Джейн читает «Историю птиц Британии» Бьюика [Bronte 2005: 5], в день визита мистера Брокльхерста девочка видит за окном на дереве голодную малиновку и насыпает на подоконник крошки хлеба для птички [там же: 26]. Рочестер также сравнивает Джейн с птичкой в силках, на что героиня отвечает: «Я не птичка и меня не поймать в сети, я свободный человек с независимой волей...» [там же: 239]. Феридэ еще в детские годы получает прозвище, вынесенное Р.Н. Гюнтекином в название романа – «Чалыкушу». Впоследствии у героини появляются и другие «имена» (Тутовый Шелкопряд, Гюльбешекер («варенье из розовых лепестков»), в финале романа Феридэ говорит о «смерти» Чалыкушу, маленькой птички, странствующей «словно осенний листок»,

подхваченный порывом ветра» [Гюнтекин 1992: 257]. Однако этот образ остается с читателем на протяжении всего произведения, вплоть до последней строчки («Рядом на ветке заливалась чалыкушу» [там же: 397]). Образ птицы в обоих произведениях выполняет в двух романах одинаковые функции: подчеркиваются как хрупкость и незащищенность девушек при огромной внутренней силе и выносливости, так и их желание отыскать свое «гнездо», дом, место в жизни.

Р.Н. Гюнтекин словно «переписывает» ключевые моменты и обстоятельства жизни Джейн в связи с особенностями эпохи, иной культуры и чуть видоизмененного характера героини. Так, Феридэ, потеряв родителей, воспитывается родственниками (бабушкой и, после ее смерти, тетками) (о детстве главной героини подробнее см. [Капидинова, Бекиров 2017]). Непосредственная, своевольная, острая на язык шалунья «вписывается» в семью тети Бессимэ, пожалуй, даже еще хуже, чем Джейн Эйр в семействе Ридов. Кузину Неджмие Феридэ называет «глупой ленивой кошкой», еще больше ее раздражает брат Неджмие Кямран, всеобщий любимец, по мнению Феридэ больше похожий на девушку, чем на взрослого мужчину [Гюнтекин 1992: 27–28]. Однако в отличие от Джейн, Феридэ принимают в семье такой, какая она есть. «У нас считалось грехом поднимать руку на сироту», – вспоминает Феридэ, словно вступая в диалог с миссис Рид, а драматичный эпизод с Красной комнатой в романе «Чалыкушу» перерождается в совершенно проходное: «меня наказывали: брали за руку, отводили в комнату и запирали там» [там же: 19]. Без всякой душевной травмы Феридэ вспоминает и свое «заточение» на одноместной угловой парте в пансионе и своего рода «двойника» Красной комнаты – деревянный столб («мой серьезный, безмолвный, деревянный сосед» [там же: 7]). Однако как и в романе Ш. Бронте, все эти детали подчеркивают исключительность героини, непохожесть ее на других людей, ее богатый потенциал, независимость и способность к дальнейшей борьбе с судьбой и обстоятельствами.

Как отмечают исследователи, ссылаясь на самого писателя, Р.Н.Гюнтекину было важно, чтобы его Феридэ всегда оставалась «большим ребенком», именно такие люди способны видеть мир таким, каков он есть [Мирзоева 2009: 146]. Этим он отличается от Ш. Бронте: как мы помним, она достаточно большой акцент делает на взрослении героини, Джейн становится рассудительнее, более сдержанной. (Вспомним, например, как маленькая Джейн объявляет миссис Рид, что никогда больше не назовет ее тетей и не придет к ней [Bronte 2005: 32], но когда это необходимо, взрослая Джейн способна «отложить» свои обиды и приехать повидаться с умирающей миссис Рид [там же: 217]). Однако

интересно, что в критические моменты обе героини обнаруживают черты, диаметрально противоположны их характерам. Самый яркий пример – когда несостоявшаяся свадьба заставляет девушек бежать в «большой мир». «Рассудительная» Джейн бежит сама не зная куда, оказываясь в результате буквально на краю гибели, от которой ее спасают обитатели Мурхауса [Bronte 2005: XXVIII]. Феридэ же напротив, узнав о романе жениха с другой женщиной и приняв решение немедленно покинуть дом тети, тщательно продумывает все практические детали своего «побега», разрабатывая не только «подробный план, в котором основное место отводилось моему диплому, перевязанному красной ленточкой» [Гюнтекин 1992: 112], но и размышляя о том, где она будет жить, пока не найдет работу, как доберется ночью до дома бывшей кормилицы матери, как будет вести домашнее хозяйство и пр.

Различия между образами главных героинь двух романов возникают, прежде всего, из-за временных и культурных (а также религиозных) различий между двумя эпохами и странами. Джейн, например, не знакома война с бюрократией, которую не раз вынуждена вести Феридэ. Очень важным для сравнения романов представляется тот факт, что оба они были созданы на автобиографическом материале. Несмотря на то, что Р.Н. Гюнтекин избирает в качестве центрального персонаж противоположного пола, биография его Феридэ не меньше (а возможно, даже больше) схожа на его собственной, чем история Джейн Эйр схожа с жизненным опытом Ш. Бронте.

Как и его героиня, Р.Н. Гюнтекин получил образование во французском миссионерском колледже (вспомним существенное место французского языка и культуры в жизни Джейн Эйр и самой Шарлотты Бронте!), долгие годы занимался преподаванием в разных учебных заведениях Турции. «Поделившись» с героиней собственным опытом, Р.Н. Гюнтекин создал в своем романе картину педагогического опыта Феридэ куда более обширную, чем педагогический опыт Джейн. Помимо судьбы героини, читатель постигает проблемы сферы образования в Турции тех времен: столкновение старого и нового (согласимся с исследователями, например А. Радукану [Răducanu 2007], которые полагают, что именно ради этого контраста Р.Н. Гюнтекин «отсылает» свою героиню, воспитанную в «европеизированном» Стамбуле в патриархальную Анатолию), материальные сложности (в том числе – вызванные Первой мировой войной), уже упомянутая нами бюрократия. Есть и общие проблемы, которые героини Ш. Бронте и Р.Н. Гюнтекина решают «вместе». Как в викторианской Англии приветствуются простота и внешняя непривлекательность женщины, чей смысл в жизни «быть полезной» (Еще мистер Брокльхерст с гордостью описывает



воспитанниц Лоувуда как “quite and plain” [Bronte 2005: 30]). В Турции 1920-х гг. красавица Феридэ тоже вынуждена несколько раз сменить место работы именно из-за своей чересчур яркой внешности.

Другой пример: мечты о карьерном росте обеих героинь. Феридэ, в отличие от Джейн, предпочитает место школьной учительницы работе гувернантки («Возможно, это более спокойная, более выгодная работа... Но,...По-моему, это то же самое, что быть прислугой») [Гюнтекин 1992:33]. Однако в то же время «высшая ступень», к которой стремятся обе героини, у них общая – своя, частная школа. Финал романов, когда обе героини обретают семейное счастье, некоторые исследователи трактуют как неспособность обоих авторов отыскать для героинь компромисс между карьерой и семьей и, как следствие, отказ от самореализации в профессии в пользу самореализации в счастливом браке. Как пишет А. Радукану, Феридэ и Джейн перестают быть учительницами многих и становятся наставницами одного (имеются в виду, вероятно, сын Джейн и пасынок Феридэ) [Răducanu 2007: 45]. Это, в общем и целом, верно, однако с формулой «один взамен многих» можно поспорить.

Во-первых, в обоих случаях нет никаких оснований полагать, что дело ограничиться только одним ребенком и других детей в обеих семьях не будет. Во-вторых, даже у Джейн, помимо сына, по-прежнему «на руках» остается Адель, в чьей судьбе героиня по-прежнему принимает живейшее участие, а выздоравливающий муж все еще нуждается в помощи и поддержке. Феридэ же в финале своих странствий – владелица частного сиротского приюта. Она, как и Джейн, воссоединяется с любимым человеком, быстро завоевывает любовь его маленького сына, но зная ее характер, мы не можем сомневаться в том, что замужество не станет для нее поводом отказываться от своих воспитанников. Таким образом, героиня Р.Н. Гюнтекина, вероятнее всего, хотя и вынуждена была перестать работать учительницей, все-таки состоялась и как женщина, и как наставник.

Скажем также несколько слов и о воздействии на героинь романов «Чалькушу» и «Джейн Эйр» окружающего мира и о том, как героини его воспринимают. Роман «Джейн Эйр», как известно, написан от первого лица в форме воспоминаний героини, фиксирует ее впечатления и жизненных опыт, наглядно демонстрирует ее взросление и становление. Р.Н. Гюнтекин идет чуть дальше, повествование в его произведении организовано более разнообразно и с чуть большим психологическим реализмом. Полностью соответствует по организации запискам Джейн только первая часть романа «Чалькушу» (Феридэ, покинув жениха и родных, ожидая отбытия к первому месту работы, в гостинице

записывает историю своей жизни от рождения до расставания с Кямраном). В последней части романа повествование ведется от третьего лица, читатель получает возможность узнать точку зрения других персонажей на произошедшие в романе события, а также взглянуть на героиню со стороны. Части со второй по четвертую представлены в виде дневника (с фиксацией дат и места, где происходят события). В отличие от записей Джейн, этот дневник дает более полный психологический портрет героини, более точно и «своевременно» фиксируя ее внутреннее состояние.

Так, одна из самых больших в жизни Феридэ трагедий – смерть удочеренной ею девочки Муниэ – описывается следующим образом. В записи от 2 апреля Феридэ серьезно, по-матерински, описывает, как расцветает 14-летняя Муниэ, одерживая свои первые победы над противоположным полом. Считая, что разрыв с Кямраном перечеркнул все ее планы на материнство и замужество, Феридэ, удочерив Муниэ, ведет себя как вдова с дочерью подростком и понемногу примеряет на себя роль «тещи». Запись от 5 мая сообщает о болезни девочки, но полна надежд на скорое выздоровление ребенка. Далее записи «возобновляются» только 18 июля фразой «Сегодня утром я подсчитала: прошло ровно семьдесят три дня с тех пор, как я предала земле свою девочку» [Гюнтекин 1992: 330] и последующим рассказом о последних днях жизни Муниэ. Феридэ должна собраться с силами, прежде чем описать произошедшее несчастье, а читатель в полной мере ощущает глубину постигшего ее горя и трагическое завершение еще одной грустной, но типичной истории жизни.

Б. М. Проскурнин отмечает такую особенность романа «Джейн Эйр» как «социально насыщенное повествование», в котором каждый из персонажей представляет собой «обобщение определенного мироотношения» [Проскурнин 2009: 53, 56]. Литературоведы С. Гилберт и С. Губар высказывают в чем-то похожую мысль, трактуя многие женские персонажи «Джейн Эйр» как определенные варианты женской судьбы, модели женского поведения [Gilbert, Gubar 1979: 350]. История Муниэ, точнее – ее матери, образованной барышни, утративший свой социальный статус после рождения внебрачного ребенка и не сумевшей в новых условиях удержаться от дальнейшей деградации, становится еще одним из таких «тупиковых» вариантов женской биографии, встретившихся на пути Феридэ. Исследователи ([Мирзоева 2019], [Răducanu 2007]) называют разные причины смерти Муниэ: «освобождение» Феридэ, демонстрация женкой ранимости и бесправия и т.д., но возможно, причина еще и в том, что грустная история матери девочки не должна иметь продолжения. Муниэ, ощутив на себе последствия материнского позора,

имеет очень строгие моральные установки (например, девочка остро реагирует на попытку офицеров провинциального гарнизона скомпрометировать Феридэ), однако судьба матери все равно накладывает свой отпечаток на душу ребенка и только смерть может избавить девочку от психологических травм.

Джейн в своих записках и Феридэ в своем дневнике в равной степени обнаруживают качества, помогающие им, взрослея, сохранить свое «я» постигая все противоречия и сложности окружающего мира. Прежде всего, это умение размышлять и наблюдать, а также чувство юмора. Обоим многое в современном им обществе ставит в тупик. Мы помним знаменитые слова Джейн о том, что и женщины, вопреки общепринятому мнению, нуждаются подчас в деятельности, активности, «непокое» [Bronte 2005: 102]. Феридэ с детства удивляет окружающих своей непосредственностью, стремлением говорить правду в глаза, открыто проявлять свои чувства. Она с детства знает, как строго в обществе оценивают поведение женщины, сколько требований к ней предъявляется. Потом взрослая Феридэ убедится в этом на собственном опыте: общество окажется не в состоянии понять ее дружбы с пожилым военным врачом Хайруллахом-беём. Доктору и его «дочке» (как он всегда зовет Феридэ) даже придется заключить фиктивный брак, чтобы не разлучаться и защитить репутацию девушки. Но при этом Феридэ не раз наблюдает за тем, что, оказывается, при всей строгости правил этикета, культурные традиции иногда позволяют женщине не скрывать свои чувства, выражать их очень бурно (устраивая унижительные и отвратительные сцены с криками, слезами, истерикой, обмороками «на публику») ради того, чтобы удержать мужчину или даже рабочее место [Гюнтекин 1992: 149–150], напрочь забывая о скромности и достоинстве.

Сама же Феридэ в подобные моменты нередко оборачивает все трудное и непонятное для себя в шутку (на что, как мы помним, способна и Джейн). Вот, например, как она описывает свой первый класс в глухой анатолийской деревне: «Сколько в этой деревне девочек по имени Зехра и Айше!... Например, придет инспектор и захочет познакомиться с ученицами. Я моментально ему доложу: «В классе девять Айше и двенадцать Зехра». А можно сделать так: всех Айше посадить по одну сторону класса, а Зехра – по другую. Или вот еще... Когда будем играть в мячик..., можно быстро разделить класс на две группы, стоит только крикнуть: «Все Айше – направо, все Зехра – налево!» [Гюнтекин 1992: 234].

Именно благодаря своему интеллекту, чувству юмора и нравственной цельности обе героини в финале романа достигают гармонии и

обретают счастье. Таким образом, перед нами два произведения, в которых молодая девушка, странствуя, взрослеет, познает себя и мир вокруг. Обе героини – сильные, независимые личности. В отличие от Джейн, Феридэ Р.Н. Гюнтекина более эмоциональна и непосредственна, она менее рассудительна, но так происходит потому, что ее разум и сердце не вступают в конфликт, как это бывает с героиней Бронте, а, будучи неотделимы друг от друга, вместе помогают выйти из сложных жизненных ситуаций. Но при этом обе героини способны подмечать недостатки и противоречия окружающей действительности, размышлять над ними, смеяться, но при этом не отступая ни на шаг от своих идеалов. Джейн и Феридэ живут во время, диктующие женщине строгие правила поведения и ограничивающие ее средства для самореализации. Феридэ в этом отношении приходится еще сложнее, чем Джейн: Турция 1920-х гг. – страна разительных контрастов многолетних культурных традиций и стремительно входящей в жизнь людей еврейской культуры и ее ценностей. Возможно, именно поэтому, Р.Н. Гюнтекин дает более широкую, по сравнению с романом Ш. Бронте, панораму жизни родной страны, Феридэ гораздо больше путешествует, встречает больше людей, проходит больше испытаний. Героине приходится не просто зарабатывать себе на хлеб, переживая личную драму, а вести борьбу с бюрократией, интригами, сплетнями, косностью и недоверием к новому и непохожему. Однако общим остается то, что Р.Н. Гюнтекин, вслед за Ш. Бронте создает свою «Новую», сильную героиню, которая хоть и в другие времена и на другом конце света, но тоже, как и Джейн Эйр, ищет свой путь в непростое время реформ, резких контрастов и перемен, оставаясь при этом сама собой и совершенствуя умение делать мир вокруг лучше.

### **Список литературы**

*Адыгёзалова М.Н. гызы* Образ волевой женщины в произведении Решата Нури Гюнтекина «Королек – птичка певчая» // Символ науки. 2019. № 7. С. 44–46.

*Грубич М.В.* Социальная проблематика творчества Решата Нури Гюнтекина // Лучшая студенческая статья 2019: сб. ст. XXVI междунар. науч.-иссл. конкурса: в 2-х ч. Пенза: Наука и Просвещение, 2019. С. 157–159.

*Гюнтекин Р.Н* Птичка певчая (Чалыкушу). М.: Культура и традиции, 1992. 400 с.

*Бячкова В.А.* «Эхо» романа «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте в произведении «Но я буду это помнить» Пэм Никсон // Мировая литература в контексте культуры. 2019. № 8(14). С. 32–40.

*Капидинова С.Б., Бакиров Э.У.* Детство как зеркало общества в английских и турецких литературных произведениях XX в. // Гражданское общество: проблемы и перспективы: сб. науч. ст. по м-лам круглого стола. 2017. С. 139–141.

*Меликов Т.Д.* Современная турецкая литература в переводе на русский язык // Вестник моск. гос. лингв. ун-та. 2013. № 22 (682). С. 86–94.

*Мирзоева А.М.* Общность женских судеб в литературном изображении: Джейн Эйр, Фэриде, Алмас // Вопросы гуманитарных наук. М.: Спутник. 2009. № 2(40). 139–140.

*Проскурнин Б. М.* Новый человек и новое время в романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 4. С. 51–62.

*Репенкова М.М.* Женщины Турции в литературе и обществе // Вестник Московского ун-та. Серия 13: Востоковедение. 2008. № 2. С. 69–84.

*Репенкова М.М.* Трансформация национально-культурного компонента в романе Элиф Шалан «Отец и выродец» // Российская тюркология. 2013. № 1(8). С. 49–56.

*Brontë Ch.* Jane Eyre. Moscow: Jupiter-Inter, 2005. 431 p.

*Gilbert S. M., Gubar S.* The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the 19<sup>th</sup> Century Literary Imagination. New Haven and London: Yale University Press, 1979. 719 p.

*Răducanu A.* Outer Mobility, Inner Becoming in *Jane Eyre* and *The Autobiography of A Turkish Girl* // Gender Studies. 2007. Issue 06. P. 37–47.

## **DAVID COPPERFIELD, PIP AND JANE EYRE IN WESTERN AND EASTERN LITERATURE OF THE XXTH CENTURY (JANE EYRE CH. BRONTE AND ÇALIKUŞU BY R.N. GÜNTEKIN**

**Varvara A. Byachkova**

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture and the Department of English Language of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bvarvara@yandex.ru

The article analyses and compares such novels as *Jane Eyre* by Ch. Bronte and *Çalikuşu* by Reşat Nuri Güntekin. The novels have much in common, for example, the plot, composition, narrative structure, the central images of strong independent young women. But the authors emphasize the peculiarities of their epochs and their countries as well and these aspects is the main reason of differences between the novels.

**Key words:** *Jane Eyre*, Ch. Bronte, R.N. Güntekin, *Çalikuşu*.

**A.S. BYATT'S *THE JULY GHOST* AS A GHOST STORY**

**Olga I. Grafova**

Candidate of Philology, Senior Lecturer in the Department of Linguistics and Translation

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev Str., 15. grafova.olly@gmail.com

**Anna V. Senchuk**

Bachelor of Translation and Translation Studies ,

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev Str., 15. anna.senchuk25@gmail.com

The article centers upon a short story *The July Ghost* written by a contemporary British writer A.S. Byatt. The short story is analyzed in terms of the genre of a ghost story. The theoretical framework is Jacques Derrida's theory of hauntings as well as Lacanian and Freudian theories. The authors investigate the features of the ghost story genre and some peculiar features of the story that appear to be deviations from the genre. Philosophical approach and psychoanalysis help to understand the idea of the story and to go deep into the poetics of it.

**Key words:** Byatt, ghost story, short story, character, genre, hauntology.

It has been pointed out by some critics that whether *The July Ghost* could be placed in the ghost story genre is a debatable question [Campbell 2004]; however, according to conventional definitions of the genre, the short story in question possesses most, if not all, of the formal qualities that characterize a ghost story as being such. Without delving too deep into the question whether genres are things that exist in the *real* world or if they are a mere invention of critics (and publishers?), the formal criteria that constitute a ghost story are usually agreed to be as follows: the dead have to return to the world of the living, more often than not in a terrifying manner. This act is intimately connected with the notion of haunting, widely understood as an instance of the ghost's boundness to a particular place, person or even an object [Brewster, Thurston 2017]. It is very important to highlight that the short story was not so much investigated abroad [Rossen 2003; Campbell 2004]; in Russia it was analyzed as a fairy tale in terms of the image of a child

[Торгашова, Бочкарева 2006]. The theoretical framework that seems appropriate to turn to when dealing with hauntings is, without a doubt, that of Jacques Derrida's hauntology, on which the critical approach of this essay is going to be based; that will allow for a detailed discussion of several important aspects of ghost stories in general, and *The July Ghost* in particular, namely the ontological status of the ghost, the meaning of time and the function of memory in the context of a haunting. In addition to the mentioned areas of interest, we will also attempt to tie in Derrida's notion of the work of mourning, a reworking of the Freudian term, bringing psychoanalysis into the discussion, which will perhaps warrant a brief examination of Lacanian mechanisms of desire and their dependence on linguistic structures. There will also be a focus on the instances when A.S. Byatt strays away from the narrative conventions of the ghost story, and what those deviations accomplish in her iteration of the genre.

The titular apparition is that of Imogen's, the protagonist's landlady, beloved son who has died in a traffic accident. Although the situation when a revenant appears not to the person with whom they share personal history but to an outsider is not so unusual, it is the relative benevolence of the ghost that makes it so, as well as Imogen's fervent wish to see the ghost: not out of some masochistic desire to be frightened or insatiable curiosity that sometimes predicate the characters' encounters with the uncanny, but rather out of a profound feeling of loss, out of inability to grieve the death of her child and out of an enduring desire to see him one more time. This is not a common affect of a person experiencing a haunting, quite the opposite: conventionally, the ghostly apparition is a symbol of some hidden horror of the past, of injustices and unpunished crimes, and upon encountering the ghost, characters usually express terror, revulsion as well as a distinct impulse to exorcise the revenant [Zieger 2001: 378–81]. Both Imogen and the protagonist, however, demonstrate warm feelings towards the ghost: Imogen longs to see him, and the protagonist enjoys his company and likes the boy; there is no evil associated with him. It has been pointed out that contemporary ghosts, unlike their Victorian predecessors, are strangely normal. They do not try to pull the characters into the world of terrors; rather, they paradoxically become a part of the everyday [Buse, Stott 1999]. It is precisely this strange sense of displaced normalcy that characterizes the titular ghost: he climbs the trees, lays on the grass and keeps to himself, which is the oddest part. He does not really intervene with the other characters' lives, except for the final scene where he tries to convince the protagonist to stay, quite non-threateningly, in a childlike manner. He remains enigmatic, his intentions impossible to decipher (although the protagonist tries to do just that, it is unclear whether he just projects

his own desires onto the otherworldly entity), however, in his own uncanny way he is normal, whatever the word might mean in reference to a ghost.

Sometimes, such apparitions tend to illustrate and symbolize not only specific horrible events, but the order of things of the past [Brewster, Thurston 2017]. And that interpretation seems to fit the story in question quite well: the ghost of the boy appears to want to reinstate the familial situation that his death had destroyed, and the situation in the present seems to start following some of the principles of his old family life; that can be noticed through lines of dialogue where the protagonist repeats the words of Noel, Imogen's husband, starting to fill his role as partner and father. In doing so, in wanting to be reborn (at least, according to the protagonist's understanding of the ghost's needs), he disturbs the linear progression of time, an ability characteristic to such apparitions. By being the *ghost of the past*, he preemptively makes it impossible to restore any past order of things, since the past can never be fully present (accounting for the uncanny being and non-being of the ghost); and, as Derrida puts it, "age already in the past is in fact constituted in every respect as a text ... such the age conserves the values of legibility and the efficacy of a model and thus disturbs the time (tense) of the line or the line of time" [Derrida 1967: lxxxix–xc] The narrative structure of the story itself has a circularity to it, the events almost forming a time loop; we also encounter an interesting instance of employing a literary device of including a story within the plot, however, instead of the usual functioning of this device where we hear the events narrated by one of the characters, in this particular case the entirety of the story is described by an omnipotent extradiegetic narrator, who on several occasions questions the reliability of the protagonist's account: we are told explicitly what parts of the story he chooses to omit, and the version of the events he is telling is described as being "bowdlerized". It is noteworthy that he chooses to give a rational interpretation of what has been happening, completely ridding the story of the otherworldly apparition, and instead reading it as a symbol for Imogen's lingering sense of loss, her inability to move on as well as her need to "complete" her mourning process which is, of course, impossible without the protagonist's help. Because of this account that he chooses to give paired with the fact of him being the only one able to see the ghost, some critics have asserted that it is an example of a person needing narrative structure to make sense of the events in their life, and thus creating stories of which they are at the center [Campbell 2004].

There are a lot of variety in what stories we choose to tell ourselves to cope with traumatic events, particularly with loss of a loved one, be it death or "voluntary absence". We see the protagonist engage in constructing such a narrative in regards to losing his girlfriend, whose sudden departure had struck him worse than if she were to have died. He thinks about how she had



planned to leave him, how she always thought him incapable of decisive action, and out of spite he decides to do just that, setting in motion the events of the story. Imogen, on the other hand, refuses to structure her tragedy into a story, instead trying her hardest to let go of the past without meaningfully engaging with it, having caged herself in this liminal space of unfinished grieving, rendering herself unable to move on. Her desire to see the ghost could be interpreted as the desire for closure, and her inability to do so as her repressed emotions impeding her grieving process. This would be a Freudian reading of the story, where the subject is unable to complete the process of mourning in order to move on, instead being stuck in the state of melancholia or depression: experiencing numbness, unwillingness and inability to open up and recover from the traumatic event, which would explain Imogen's detachment from her husband, who reminds her of their son's death and with whom it is painful for her to communicate in any meaningful way. The protagonist, due to his own feeling of loss and his arguably healthier coping strategies, is able to perceive Imogen's block and emotional repression, and his impulse is to organize all of that into a coherent narrative, thus creating a ghostly apparition that symbolizes his own need for acceptance and companionship, his own attraction to Imogen and desire to stay with her. This leads to a breakthrough in Imogen that is illustrated by her increasing emotion instability and expressiveness, meaning that she is finally addressing her trauma. The protagonist here fulfills the role of a psychotherapist, and the semi-romantic scenario unfolding between them is a very frequent one, namely that of transference, albeit an incomplete one [Freud 2006: 310-326].

A complementary Lacanian reading would help better understand the mechanisms guiding the particular process of grief and mourning that lies at the heart of this story. If we turn to Lacan's terminology, what the boy's ghost is to Imogen is *The Thing*, the unforgettable Other, the shadow of it in her consciousness. She is left to circle around it, never able to attain it; instead, the desire is transferred to what is called *objet petit à*, that which does not grant the ultimate fulfillment which the subject is seeking, but that relieves some of the tension accumulated by desire. In her inability to see the ghost herself, to resolve her inner conflict, Imogen transfers that desire to the protagonist, who serves as a type of conduit between her and the ghost. Present here is the Lacanian motif of absence as being the driving force of desire; the experience of loss and the painful absence of the Other are the essential characteristics of both main characters. As Imogen desperately desires to see the ghost, the protagonist is filled with longing for his ex-girlfriend, and in the same manner, he transfers these feelings to someone more present, less removed from him. The relationship that unfolds between them is primarily of a discursive nature: their interactions mostly consist of having conversations,

more precisely of the protagonist reporting what he has seen to Imogen, feeding her desire for discursive pleasure. Here we can see the working of metonymy: Imogen, unable to see her son, derives comfort from his clothes, hearing about his clothes, hearing the protagonist talk describing his clothes: this chain of signification and her movement along it is the source of her pleasure. The situation in which Imogen identifies herself with her trauma, saying that her inability to engage in a sexual act is due to the fact that “sex and death don’t go”, can also be analyzed as a case of metonymy: the meaning of her son’s death is transferred to her along the signifying chain, she herself takes on some of the qualities of a walking corpse. She has to live with the ghost in two senses of the word: there is an apparition in her house, and there is an aspect of herself that has died with her son, a ghost inside of her.

Derrida provides us with a different framework for understanding mourning, however, insisting that, opposite to the Freudian assertion, it is impossible to complete this process: “a mourning in fact and by right interminable, without possible normality, without reliable limit, in its reality or in its concept, between introjection and incorporation” [Derrida 1994: 121]. He posits that the exorcism can never solve the issue with lingering ghosts; the ghost, much like the trauma associated with it, must always be lived with. Were the process of mourning to complete, that would constitute a second death to the already dead, dissolving them in the subject’s memory; the work of mourning, however, is carried out by a continuous act of interpretation without ever achieving epistemological completion. I believe that distinction to be of utmost importance to understanding the ghost in this story as well as the characters’ relationship with it; unlike the majority of the ghost stories, the apparition is never banished in the end, the order of things is not restored to the status quo [Ricciardi 2003]. The ghost persists, it lingers, it demands attention and work from the ones interacting with it; once more, the ghost must be lived with in a literal sense: it persuades the protagonist to stay, although whether successfully or not remains an open question.

This approach to mourning is precisely what helps us understand why the attempted sexual act between Imogen and the protagonist that was supposed to remedy the situation as well as pacify the ghost had failed: there is no clean completion to the work of mourning, no end point where we can finally rid ourselves of the ghostly presence and turn it into a content memory.

Another concept intimately connected with the work of mourning is Derrida’s hauntology, which refers to the manner in which the past haunts the present, creating intrusions in the order of things, disrupting the linear progression of time, questioning that which is established as certain and possessing a ghostly quality to itself: the past is always between presence and absence, life and death. In this manner, ghosts can be read as hauntological

beings, neither dead or alive and fundamentally unknowable, defying epistemological conventions. The ghost or, in Derridean terms, the spectre occupies a paradoxical space between being and non-being; it is neither a body nor a soul, yet somehow it is both [Derrida 1994]. In the story in question, the characters ponder what kind of being the apparition is, trying to classify it within the conventional structures of knowledge and failing. The protagonist even admits the fact that the boy's semi-existence eludes any hypotheses Imogen and he might suggest to make sense of the situation. Byatt's ghost is characterized primarily by the clothes he is wearing and his smile; there is an eerie corporeality to him, and the protagonist is tempted to try and touch him on several occasions: however, he cannot even attempt such an action because of the inherent impossibility of it. The protagonist, it seems, understands the otherworldliness of the boy, his occupying a liminal space between the living and the dead and being, perhaps, empirically as well as theoretically unknowable. He wonders if the apparition corresponds to any kind of essence, yet that can never be proven or disproven; there is no knowing the ghost. Imogen, on the other hand, turns to esoteric literature in her desire to know, to understand the apparition, to rationalize what has happened with her son and what is happening between her, the protagonist and the ghost now. For Imogen, there is a sense of shame associated with turning to occultism to understand the strange events; she berates herself for every expression of such weakness. Instead, it appears, she thinks it necessary to bury her dead son twice, to let go of his memory. She even went so far as to get rid of all the photographs of her son, effectively trying to erase his memory after the erasure of his body; coincidentally, what she talks about longing is his presence, his corporeality, even an uncanny and liminal one as that of a ghost.

An interesting characteristic of the boy is that he never speaks, communicating instead with movements, gestures and facial expressions; it is unclear whether that reveals something about what the boy was like when he was alive, or if the absence of speech is an aspect that has to do with the loss that is inherent to a revenant. However, even though the boy himself does not communicate through speech, it seems that with his apparition, words and narratives start form an uncanny echo chamber in the story, where characters start repeating each other's words and sentiments, where events begin to tie into loops with no clear beginnings or ends. The boy's apparition causes a disjunction of time that makes its linear progression impossible: the story starts with a situation almost identical to the one that set in motion the events of the story within the plot. It sometimes seems like the characters are possessed by each other: the protagonist repeating the words of Imogen's absent husband, the friendly American girl occupying the same symbolic and narrative role as Imogen once did, the protagonist thinking about his ex-girlfriend

while attempting to have sex with Imogen. Interacting with the ghost leads to a rupture of temporality: time closes in on itself and gains features that liken it to eternity.

What we see in *The July Ghost* is a preoccupation with death, with its articulation, temporal effects and lingering psychological traumas. As Paul de Man once stated, “death is a displaced name for a linguistic predicament” [De Man 1984: 67-81] – that seems to be how on one level Imogen understands the death of her son, pondering the linguistic structure of the phrase “he *is dead*”. The ghost, it seems, can also be seen as a linguistic predicament: Imogen stumbles, saying “he is – was – a most likeable boy”, the revenant disrupting the linearity of time as well as tense [Davis 2005: 373-379]. The spectral returning of the ghost that highlights the need to engage in the work of mourning lets us see that death does not always lead to a permanent demise in ontological and existential terms, and that following the logic of haunting, one can discover that the simple binary of life and death can be no less of an illusion than a grief-induced ghostly apparition. The disturbances of times and tenses caused by a revenant from an always already happened past make comings and returnings an irrelevant and meaningless concept; the anachrony of the ghost is what helps us understand that the work of mourning one’s dead can never truly be complete.

### *Literature used*

*Торгашева Е., Бочкарева Н. С.* Образ ребенка в рассказе А. С. Байетт «Июльский призрак»: традиция литературной сказки // *Мировая литература в контексте культуры*. Пермь, 2006. С. 188–193.

*Brewster S., Thurston L.* *The Routledge Handbook to the Ghost Story*. New York: Taylor & Francis, 2017. 488 p.

*Byatt A.S.* *Sugar and Other Stories*. London: Vintage, 1995. 248 p.

*Buse P., Stott A.* *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. New York: St. Martin's Press, 1999. 268 p.

*Campbell J. A. S.* *Byatt and the Heliotropic Imagination*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2004. 320 p.

*Davis C.* *Hauntology, Spectres and Phantoms* // *French Studies*, Volume 59, Issue 3, 2005, p. 373–379.

*De Man P.* *Autobiography as De-Facement* // *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. P. 67-81.

*Derrida J.* *Of Grammatology* / trans. G.C.Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967. 560 p.

*Derrida J.* *Specters of Marx: The State of Debt, The Work of Mourning, and the New International* / trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994. 258 p.

*Freud S.* Mourning and Melancholia // The Penguin Freud Reader (ed. by Adam Phillips). London: Penguin Books, 2006. p. 310–326

*Ricciardi A.* The Ends of Mourning: Psychoanalysis, Literature, Film. Stanford: Stanford University Press, 2003. 280 p.

*Rossen J.* Women Writing Modern Fiction: A Passion for Ideas. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2003. 192 p.

*Zieger S.* Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past // Victorian Studies, № 53, no. 2, 2011. P. 378-81.

## « ИЮЛЬСКИЙ ПРИЗРАК» А.С. БАЙЕТТ КАК ИСТОРИЯ О ПРИВЕДЕНИИ

### **Ольга Игоревна Графова**

к. филол. н., старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода  
Пермский государственный университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. grafova.olly@gmail.com

### **Анна Владиславовна Сенчук**

студент факультета современных иностранных языков и литератур («Перевод и переводоведение»)  
Пермский государственный университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. anna.senchuk25@gmail.com

Статья посвящена рассказу «The July Ghost» современной английской писательницы Антонии Сьюзен Байетт. Рассказ исследуется с точки зрения жанра рассказа о привидении. Теоретической базой статьи является хонтология Жака Деррида, а также теории Зигмунда Фрейда и Жака Лакана. Авторы исследуют жанр рассказа о привидении и некоторые особенности сюжета, которые во многом отклоняются от изучаемого жанра. Философский подход и психоанализ помогают понять идею рассказа и углубиться в его поэтику.

**Ключевые слова:** Байетт, рассказ о привидении, сюжет, герой, жанр, Деррида, хонтология.

**ОБРАЗ МАТЕРИ В РОМАНЕ  
П. ФИЦДЖЕРАЛЬД «ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК»**

**Наталья Васильевна Золотарева**

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. nzolot4@gmail.com

**Нина Станиславна Бочкарева**

д. филол. наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье исследован образ матери немецкого романтика Новалиса в романе английской писательницы Пенелопы Фицджеральд «Голубой цветок». Противостояние сердца и разума лежит в основе зарождающегося после Французской революции романтического движения, обусловившего несогласие молодого поэта с взглядами его родителей. Образ робкой и нежной матери, любящей своих детей, но покорной авторитарному мужу, рассматривается в контексте «женского вопроса», актуального в творчестве писательниц XX в.

**Ключевые слова:** женский образ, образ матери, Новалис, Пенелопа Фицджеральд, патриархат.

Как известно, семья, в которой воспитывается человек, оказывает большое влияние на его будущую жизнь. Из семьи мы наследуем множество моделей поведения и взглядов. Даже если в дальнейшем мы не соглашаемся с ними и хотим их изменить, воздействие семейного воспитания на характер сложно отрицать. В этой статье мы рассмотрим образ матери будущего классика раннего немецкого романтизма Новалиса (Фридрих фон Харденберг, 1772–1801), созданный английской писательницей Пенелопой Фицджеральд (1916–2000) в романе «Голубой цветок» (“The Blue Flower”, 1995).

Хотя Пенелопа Фицджеральд творила во второй половине XX в., она не относила себя к феминистскому движению. Тем не менее, на страницах своих произведений писательница изображает судьбы женщин и поднимает много проблем, которые традиционно относят к так называемому «женскому вопросу». Лиана Лу, автор диссертации «Проза и

литературная карьера Пенелопы Фицджеральд: форма и контекст», утверждает, что в своих произведениях женщины-литераторы часто исследуют межполовые отношения, и их мнение представляет больший интерес, чем мужское: «Мир в прозе Фицджеральд предлагает женщинам ограниченные возможности... В этом свете обеспокоенность автора вопросом подчиненной позиции женщин в обществе ярко выражена, и ее произведения можно рассматривать в соотнесении с феминистским замыслом по разоблачению патриархата» [Lu 1999]. В нашей стране творчество П. Фицджеральд и ее роман «Голубой цветок» не были предметом пристального анализа, не считая отдельных статей [Бочкарева 2000].

Фридрих фон Харденберг родился 2 мая 1772 г. в небольшом городе Обервидерштедт в Саксонии. «Он происходил из старинного дворянского рода, идущего из XII века, который имел три линии: две графские и одну баронскую, к которой Новалис и принадлежал» [Вольский 2014: 7]. Когда Фридриху исполнилось тринадцать, семья переехала в Вейсенфельс – городок, находившийся между Лейпцигом, Йеной и Веймаром. Мать будущего поэта и философа звали «Августа Бернардина, урожденная фон Бельциг» [там же: 8]. В романе она носит имена “Freifrau von Hardenberg”, “Auguste” и “Mother”. Во время событий, описываемых в романе, ей сорок пять лет.

За свою жизнь эта женщина родила одиннадцать детей, десять из которых умерли при ее жизни [Fitzgerald 1995: 19] (в дальнейшем ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц). Н.Я. Берковский замечает: «Дети как рождались, так и умирали, один за другим. В многодетных домах они не имели гарантии на прочность, присмотр был недостаточен, болезни и несчастные случаи их уносили. Когда мать Новалиса находилась при смерти, то к тому времени из всего ее потомства жив был только один, он-то и сидел у ее одра» [Берковский 1973: 167]. История брака родителей Новалиса является обычной для представителей европейской аристократии XVIII в. Это, согласно традиции, был брак по договоренности, а не по любви: “A little over a year after his wife’s death the Freiherr married his young cousin Bernadine von Boltzig” (17). Способность к деторождению считалась очень важным качеством хорошей супруги: “Auguste, though timorous proved fertile” (17). П. Фицджеральд не уделяет большого внимания внешности Августы, упоминая, что мать Фрица была непримечательна: “his mother was no more than a shred (5), “she had never been much to look at herself “ (177). Однако писательница создает в романе яркий психологический портрет матери Новалиса.

Фрайхерр фон Харденберг, отец Новалиса, был директором соляного производства Саксонии и принадлежал к Моравской церкви, или «моравским братьям» (“the Moravian Brethren”) (16). Н.Я. Берковский пишет: «В семье Гарденбергов царила тяжелая скука, ибо отец был религиозным человеком – гернгутером, строго наблюдавшим, чтобы в доме не заводилось легкомыслие» [Берковский 1973: 167]. В первой главе романа («Большая стирка») Фриц так описывает свою семью другу Дитмахеру: “We are old-fashioned in Weissenfels... we lead a plain, God-fearing life” (4). Несмотря на принадлежность к знатному роду, семья фон Харденберг испытывает большие материальные трудности: “the shabby rooms and even shabbier corridors, full of plain old workmanlike furniture” (3), “on the plum-coloured walls were discoloured rectangles where pictures must once have hung (3), “he took a turn round the room, which was lined with book-cases, some with empty shelves” (6). Августа, поддерживая мужа во всем, не является сторонницей взглядов, пришедших вместе с Французской Революцией: “The king is the father, the nation is his family” (27). В доме творческие способности сына не поощряются, судьба каждого ребенка заранее предопределена. Как известно, до конца своей короткой жизни, а он скончался в двадцать восемь лет, Фридрих фон Харденберг работал инспектором в соляной шахте.

По словам Л. Лу, «в своих произведениях Фицджеральд, смеясь над узаконенным патриархатом, осуждает давнюю принятую в обществе традицию мизогинии» [Лу 1999]. Писательница «называет вещи своими именами», характеризуя домоустройство в Вайсенфельсе как «патриархальное»: “In the warmth of the great curtained patriarchal goose-featherbed at Weissenfels Nature’s provisions continued, so that last year Amelie had been conceived and born, and this year Christoph” (7). Фрайхерр фон Харденберг советуется с «Братьями» по всем вопросам. Августа постоянно молится и боится согрешить даже в мыслях: “she was afraid this might be a sin of thought” (177), “praying that her tears were not those of ingratitude” (21), “she prayed for forgiveness” (163).

В Библии молчаливость и самопожертвование считаются главными женскими добродетелями: «Женщины, повинуйтесь своим мужьям, как Господу...» (Еф 5: 22). В «Первом послании к Тимофею» сказано: «...а учить жене не позволяю, ни властвовать над мужем, но быть в безмолвии» (1 Тим 2: 12). В основе брака Августы лежат неравные, иерархические отношения. Она часто разговаривает с мужем с позиции подчинения: “go to your father, beg him, pray him, to let my Bernhard continue a little longer in his frocks” (8), “the mother, poor Auguste, who soon become sickly ... begged to be allowed to teach Fritz herself” (19), “I have to obey him this is natural” (162). Модальный глагол “have to” используется для



выражения необходимости что-то сделать из-за определенных обстоятельств, а не из добровольного стремления. Фицджеральд использует глаголы с семантикой подчинения: “to beg”, “to let”, “to be allowed”, “to obey”. Описывая поведения Генриха фон Харденберга, писательница часто употребляет языковые единицы со значением приказа (“to tell sb do smth”, “to make sb do smth”, “permission”): “The Freiherr now told his wife to invite suitable guests ... to a soiree” (168), “but if your father wishes it ... she must be made to” (207), “without the Freiherr’s considered permission” (160).

Ироничный тон повествования является отличительной чертой литературного стиля Фицджеральд. Джулиан Барнс замечает: “Фицджеральд снисходительна к своим героям и их миру, непредсказуемо остроумна и временами удивительно афористична” [Барнс 2013]. К исследованию «женского вопроса» писательница тоже подходит с присущим ей остроумием, который позволяет смотреть на вещи проще и избежать уныния. Например, когда Каролина Юст спрашивает Фрица, рассказавшего ей о том, что в семье фон Харденберг все спорят с отцом: “Your mother also?”, Фриц изумленно отвечает: “No, no” (56).

Слово «страх» является ключевым в создании образа Августы. Фицджеральд использует соответствующую лексику (“feared”, “distressed”, “night fears”, “anxiety”, “terror”, “in dismay”). Фрайфрау фон Харденберг все время чего-то боится или о чем-то тревожится: “the Freifrau looked at him with what seemed to be a gleam of terror, a hare’s wild look” (3). Используя метафору “a hare’s wild look”, писательница сравнивает взгляд Августы с взглядом зайца, который находится в опасности и испытывает животный страх. Фриц знает, что чувство страха является разрушительным для любого человека: “Courage is the power to create your own life in the face of all that man or God can inflict, so that every day and every night is what you imagine it” (157), что указание «не бояться» в Библии встречается более сотни раз.

Больше всего Августа боится гнева супруга. Фрайфрау фон Харденберг не имеет своего мнения, во всем руководствуясь мнением мужа: “Your father doesn’t like new ideas (25), “but if your father wishes it” (207). Когда семья Фрица навещает больную Софи, Августа «собирает запасы мужества» (“summoning up all her reserve of courage”) и спрашивает мужа: “Should I not accompany you, Heinrich?” (201). Модальный глагол “should” используется для выражения значения рекомендации или совета.

Находясь в тени мужа, Августа чувствует себя незначительным, «маленьким» человеком: “she hardly ever if at all, asked anything for herself (207), “uncomplaining as always on her own account” (87).

Писательница сравнивает фрайфрау фон Харденберг с «тонко измельченной мукой между двух жерновов», описывая переживания Августы во время спора между мужем и старшим братом, капитаном Августом фон Бёльциг, о религии: “The Freifrau felt trapped between the two of them, like a powder of thinly-ground meal between the mill-stones” (24). Мать покидает пределы дома только по воскресеньям для посещения церковной службы и не имеет права распоряжаться деньгами: “the mother was always at home” (2), “although the Freifrau had no spending allowances of her own and had never been into a shop indeed rarely left the house except on Sundays, she received a faltering glow, like an uncertain hot of winter sunshine, from the idea of there being so many things and so many people quite close at hand” (21). Разговор с приятелем сына Дитмахером является для нее «мытарством», «тяжелым испытанием»: “relieved that the ordeal was over” (3).

Из-за эмоциональной несвободы, в которой живет Августа, у нее сформировались определенные черты характера, такие как тревожность, робость, отсутствие уверенности в себе: “timid and plaintive requests” (88), “Auguste said tentatively” (20). Она не умеет отстаивать свое мнение, а только умоляет: “she said, looking at him imploringly” (3), находится в постоянном волнении, никогда не чувствуя себя в безопасности: “an unfamiliar feeling of safety” (196). “I feel safe in it” (161), – отвечает Августа сыну на вопрос, почему она укутана летом в шаль. Во время торжественного вечера по случаю помолвки Фрица и Софи Августа «борется с демоном робости»: “struggled alone with the demon of timidity” (177). Метафора “demon of timidity” показывает, что чувство робости не является чем-то естественным для матери Фрица, а, наоборот, враждебным, мешающим естественным проявлениям ее души, данной ей Богом. Фрайфрау «борется» с этим «демоном», заставляющим ее пренебрегать своими желаниями ради желаний других и мешающим ей проявлять свою индивидуальность. О результатах этой «борьбы» Фицджеральд остроумно замечает: “The single glass of arrack which she had taken had not helped her at all” (177).

Августа испытывает постоянное чувство вины: “When Fritz had been born, sickly and stupid, she had been given the blame, and had accepted it. When after months of low fever he had become tall and thin and, as they all said, a genius, she had not been given any credit, and had not expected any” (161), “she seemed always to be looking for someone to whom to apologise” (19). Детали, оформленные скобками как комментарий «всезнающего рассказчика», от которого ведется повествование, помогают читателю понять психологическое состояние Августы: “one of her night fears (she

was a poor sleeper)” (24). Проблемы со сном, как говорят психологи, вызываются постоянной тревогой, которую испытывает человек.

Как все женщины своего времени, которым был ограничен доступ к образованию, мать поэта не обладает большими знаниями. Ее мышление узко: “narrowness of mind” (25). С самого детства ее готовили к роли хорошей жены, так называемого «ангела в доме», обучая лишь музыке: “What could she have taught him? A little music perhaps” (19). Арфа, которую по случаю свадьбы Фрица меняют на новое фортепиано, вызывает у нее воспоминания о девичестве: “The harpsichord, which had now been moved out of the house, was in fact the one she had brought with her to Oberwiederstadt on the occasion of her marriage” (167). Даже события Французской революции фрайфрау фон Харденберг воспринимает не более, чем как «средство, способное взбесить ее супруга»: “The disturbances in France seemed to her no more than a device to infuriate her husband” (25).

Л. Лу пишет, размышляя о женских образах в романах Фицджеральд: «В своих произведениях Пенелопа Фицджеральд изображает женщин, манипулируемых и запугиваемых, которые, являясь тихими, безропотными по характеру, в случае невозможности избежать своей участи просто терпят и ждут дня Великого суда... Фицджеральд не только открыто не протестует против патриархального общества, но и от лица своих героинь не протестует против мужчин, причиняющих им вред» [Lu 1999]. Писательница лишь сочувствует своей героине, называя ее от лица всезнающего рассказчика “бедная Августа” (“poor Auguste”) (19, 27).

Образ, противоположный фрайфрау фон Харденберг, – фрау Рокентин, мать Софи, невесты Фрица. В отличие от тревожной и робкой Августы, фрау Рокентин спокойная и уверенная в себе: “her mother’s assurance, her mother’s calm” (102), “Frau Rockenthien said peaceably” (118), “the tranquil Frau Rockenthien (who, like the Freifrau von Hardenberg, had a new baby to nurse)” (79). Женщины в одно и то же время рожают детей. В отличие от болезненной (“sickly”) Августы, ребенок которой рождается слабым, фрау Рокентин легко переносит роды. Фриц сравнивает поведение своего младшего брата Бернарда, который часто убегает из дома, с братом Софи Джорджем: “With pain Fritz compared the Demon George, easy-going and noisy, with the strangeness of the Bernhard” (79). По мнению психологов, ребенок тонко чувствует эмоциональную обстановку в доме и бессознательно транслирует ее через свое поведение.

Фрицу намного ближе по духу семья Софи, их жизнелюбие простота, любовь к людям. Их поведение выражает больше христианских ценностей, чем поведение отца и других представителей его круга, религиозность которых во многом «внешняя», «парадная». Узнав о

желании сына жениться на Софи, отец с осуждением произносит: “Is it true that my eldest son, Friedrich, has entangled himself with a young woman of the middle classes?” (5). Друзья семьи фон Харденберг, пришедшие на свадьбу Фрица и Софи, задаются вопросом: “How much money would she bring with her?” (177). Даже Августа, в страхе допустить греховную мысль, расстраивается из-за внешности Софи: “Auguste attached great importance to dignity, to height and to regal beauty” (177).

«Разум превыше чувств» – принцип, которым руководствуются родители Новалиса. “She knew, with the insight of long habit, so much more reliable than love” (27), – афоризм, с помощью которого Фицджеральд формулирует жизненное кредо Августы. Рационализм, консерватизм родителей Фрица лишает их состояния покоя и радости. В отличие от добродушного отца Софи, Генрих фон Харденберг находится в состоянии «постоянного гневливого нетерпения»: “usual state of furious impatience” (98). Отдаться естественным порывам души, а не быть под контролем разума, который может ошибаться, – вот что было важным для Фрица. Н.Я. Берковский отмечает: «Новалис нашел в Софи Кюн столь ценимую им поэзию “утреннего часа”, поэзию младенствующего и первичного» [Берковский 1973: 171].

Несмотря на вынужденную необходимость сдерживать истинные желания, порывы души, Августа является эмоциональным, тонко чувствующим человеком. Свои эмоции она обычно выражает только через слезы, часто «рыдая» (“weeping”): “Auguste wept with relief” (21). Боясь гнева мужа, она иногда дает волю эмоциям: “cried the Freifrau openly weeping” (26), “with quite unaccustomed energy she cried, “No, in heaven’s name, whatever it is, don’t do that!” (128), “cried the mother with an authority of anguish” (174). Внутри этой тихой, незаметной женщины скрывается огромный поток жизненной энергии, тщательно сдерживаемый ею.

Единственный раз в романе Августа подчиняется душевному порыву, когда, получив письмо Фрица, она ночью в тайне от мужа отправляется на встречу с сыном. Материнский, природный инстинкт заставляет ее сделать то, что для нее было совершенно не свойственным. Повторяющийся союз “never” указывает на беспрецедентность ее поступка: “Auguste nowadays scarcely ever went out at all, never alone, never at night, and certainly never without the Freiherr’s considered permission” (160). Описывая действия Августы, Фицджеральд подчеркивает, что героиня в этот момент перестает слушать голос разума и подчиняется голосу сердца: “mindless tenderness for him”, “she had no key and had given no thought to how she should get in” (160). Письмо сына позволяет ей, наконец, ощутить чувство собственной значимости: “She was absorbed not so much in anxiety for Fritz as in gratification at being wanted and needed

and told to meet him in the garden” (161). В этот момент у нее в первый раз возникает желание обратить внимание сына на себя, поговорить о своей жизни: “An extraordinary notion came to the Freifrau Auguste, that she might take advantage of this moment, which in its hard-darkness and fragrance seemed to her almost sacred, to talk to her eldest son about herself. All that she had to say could be put quite shortly: she was forty-five, and she did not see how she was going to get through the rest of her life” (161).

Дихотомия дня и ночи является характерной для романтиков: По словам Л.Н. Болтовской, «романтизм был эпохой преимущественно поэтической и лирической, устремленной к тому, чтобы, как и музыка, воспроизводить самые тонкие переливы чувств, вглядываясь в потаенные глубины души, открывая “ночные”, мистические стороны человеческого сознания» [Болтовская 2018: 159]. «День деловит, прозаичен... Ночь – время тихих самосозерцаний... Она есть царство “священного сна”, самозабвения» [Берковский 1973: 199]. В «Гимнах ночи», посвященных безвременно ушедшей возлюбленной, Новалис пишет: «Ты, вдохновенье ночное, небесной дремой меня осенило» [Новалис 1996].

В романе П. Фицджеральд слова “sacred”, “fragrance”, “hard-darkness” помогают читателю представить атмосферу католического храма (полутьма, запах свечей), когда в момент молитвы человек остается один на один с Богом. К Августе приходит «необычайная идея» (“extraordinary notion”) «открыть» свою душу, дать волю эмоциям, рассказать сыну о своих переживаниях. Момент нахождения в храме природы ночью рядом с сыном становится для нее священным. Л.Н. Болтовская замечает, что в статье «Христианство и Европа» Новалис, анализируя причины распада единого христианства, которое объединяло Европу в эпоху Средневековья, называет дух протестантизма главным источником разделения европейского человечества на расколотых «сектантской непримиримостью» католиков и реформаторов. По его мнению, католическая религия с множеством церковных таинств «куда более зрима, тонка, интимна, нежели протестантская». Он пишет о том, «какую радость доставляли людям прекрасные собрания в таинственных церквях, украшенных благодетельными образами, наполненных сладостными ароматами, оживленных святой восхищающей музыкой» [Болтовская 2018: 156].

Во время тайной ночной встречи с сыном в саду Августа в первый раз разрешает себе чувствовать. Н. Я. Берковский утверждает, что тема единства человека и природы проходит через все романтическое творчество и носит «домашний, интимный характер» [Берковский 1973: 25]. Он также замечает: «Ранние романтики возвращают чувственности ее права и делают это иной раз торжественно, как Новалис. Она всего лишь

легкая оболочка внутри нее творимой жизни, которая светится сквозь нее, будучи главным, тем, ради чего существует искусство [та же: 29].

Обращаясь к проблеме брака, Фицджеральд подчеркивает важность роли жены и матери. Успех брака зависит от умения женщины приспособиться к этим ролям [Lu 1999]. Фрайфрау фон Харденберг обладает всеми качествами, свойственными хорошей матери. Она испытывает безусловную любовь к своим детям, называя их «мой дорогой» или «моя дорогая» (“my dear”). Августа часто волнуется за них, расспрашивает о здоровье и самочувствии: “Are you well, Fritz? Is there anything you want? Are you happy?” (127). Когда Фрица отчисляют из церковной школы «Братьев», фрайфрау фон Харденберг умоляет мужа позволить ей обучать сына, а каждое Рождество она боится, что маленькому Бернару расскажут правду о Кнехте Рупрехте. Она сочувствует тяжелобольной Софи и Фридриху: “Poor Fritz, poor sick Sophgen. But it will cheer her to see our Angel” (201). После тайной встречи с сыном в саду Августа мечтает об одном: “If only Fritz could always be at home, even with a new wife, she would want no further earthly happiness” (161). Отношения матери и сына наполнены нежностью и любовью. Обращаясь к матери в письме, Фриц ласково пишет: “Dear little Mother... I know your tender heart” (156).

Л.Н. Болтовская замечает, что в отличие от других представителей романтизма, например Ж. Санд, Новалис высоко ценил семейные ценности: «Священная традиция мила сердцу Новалиса, он сам мечтал о семье и очень любил свою мать» [Болтовская 2018: 159]. Августа не осуждает желание сына слушать голос сердца: “I am following my heart and my soul, you cannot be against me. She cried: “No! No!” (162). Благоговая Фрица, Августа дарит ему золотой браслет, который ей подарила крестная по случаю таинства миропомазания. “Thoughtfulness can be much more painful than neglect” (161), – такой вывод, напоминающий афоризм, делает всезнающий рассказчик после того, как Фриц не принимает подарок матери и просит отложить его для сестры.

По мнению Дж. Барнса, для манеры письма П. Фицджеральд «характерно незаметное включение в сюжет мудрых мыслей, которые органично прорастают в плоть романа, как в природе мох или кораллы» [Барнс 2013]. Когда Фриц задает матери важный вопрос: “Why don’t you tell what you feel?”, она отвечает: “I have to obey him this is natural” (162). Фриц возмущенно заявляет: “Nonsense in the world of Nature the female is stronger than the male” (162). В отличие от своего отца, Фриц видит огромный потенциал в женщинах: “women are children of nature so that nature is a sense in their art” (57), “I think, indeed, that women have a better

grasp on the whole business of life than we men have”, “we are morally better than they are, but they can reach perfection, we can’t” (100).

Н.Я. Берковский пишет: «Культ женщины и женского начала, установившийся в романтическом кругу как явление быта и обихода, стал со временем одним из романтических принципов мирозозерцания» [Берковский 1973: 177]. Он замечает, что «в творчестве Новалиса “Душа мира”, по поводу которой философствовал Шеллинг, трактуется как девичья, как женская душа, доброта и любовь заложены в мировую основу» [там же]. Голубой цветок (нем. “die blaue Blume”), который в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» ищет герой, является центральным символом романтизма и, как писал сам Новалис, «символом тайны нашего духа» [Болтовская 2018: 157]. Не случайно слово “die Blume” в немецком языке женского рода. По мнению Н.Я. Берковского, свобода у романтиков состоит в «самосуществовании, в следовании своим задаткам и возможностям» [Берковский 1973: 181]. Именно этого были лишены женщины, подобные Августе.

Фриц сожалеет о том, что женская душа не имеет возможности быть проявленной в том мире, в котором он живет: “Furthermore, I believe that all women have what Shlegel finds lacking in so many men, a beautiful soul. But so often it is concealed” (101). Н.Я. Берковский замечает: «Женщины, подобные матери Новалиса, безгласные и вечно запуганные служанки собственных мужей да и всего своего семейства, едва ли могли подсказать будущему романтику его идеальных героинь, его женопочитание» [Берковский 1973: 168]. Английская писательница трактует образ Августы не столь односторонне.

Судьба самой П. Фицджеральд, дебютировавшей в литературе только в 58 лет, была непростой. После окончания Соммервилл-колледжа Оксфордского университета во время войны она работала на «Би-би-си». Но после рождения троих детей, в связи с болезнью и алкогольной зависимостью мужа, Фицджеральд была вынуждена взять обеспечение семьи на себя, работая учительницей в театральной школе. В свойственной ей манере она иронизирует над бесправием Августы, но при этом видит в ней борца, стремившегося преодолевать собственные страхи (“demon of timidity”), прекрасную хозяйку, организатора всех семейных праздников, нежную и чуткую мать, успевавшую уделять время и внимание каждому из своих детей.

Таким образом, Пенелопа Фицджеральд создает в лице фрайфрау фон Харденберг образ прекрасной матери и жены, представительницы аристократии XVIII в., любящей своих детей, но вынужденной подстраиваться под взгляды мужа и жертвовать своими желаниями и интересами. Читая роман «Голубой цветок», мы совершаем историко-

культурный экскурс в эпоху рубежа XVIII–XIX вв., узнаем нравы и обычаи этого времени. Для женщин этого исторического периода замужество и наличие детей были критерием социального успеха. В эссе «Своя комната» Вирджиния Вулф замечает, что до XIX в. у женщин не было возможности для профессиональной самореализации [Вулф 1992]. Образование и другие возможности для развития творческих и интеллектуальных способностей большинству женщин были недоступны. П. Фицджеральд защищает право каждой личности на свободу выбора, самовыражения, не приемлет как физического, так и психологического насилия. В этом отношении ее гуманистические взгляды схожи с взглядами ее героя Новалиса и других представителей немецкого романтизма.

### *Список литературы*

*Барнс Дж.* За окном / пер. с англ. Е. Петровой. М.: Эксмо, 2013. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=186225&p=1> (дата обращения: 12.01.2020)

*Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. М.: Худож. лит., 1973. 568 с.

*Болтовская Л.Н.* Новалис как христианский поэт и мыслитель // Христианское чтение. 2018. № 2. С.152–165. DOI: 10.24411/1814-5574-2018-10039.

*Бочкарева Н.С.* Анализ образной системы романа П.Фицджеральд «Голубой цветок»// Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста. Соликамск, 2000.С. 73–75.

*Вольский А.Л.* «Фрагменты» Новалиса. Поэтическое познание универсума // Новалис. Фрагменты. СПб.: «Владимир Даль», 2014. С. 5-53.

*Вулф В.* Своя комната // Эти загадочные англичанки. пер. с англ. Н. Бушмановой. М.: Прогресс, 1992. С. 78–152.

*Новалис.* Гимны к ночи / пер. с нем. В. Б. Микушевича. М.: Энигма, 1996. URL: <http://lib.ru/INOOLD/WORLD/nowalis.txt> (дата обращения: 12.04.20).

*Фицджеральд П.* Голубой цветок / пер. с англ. Е. Суриц // Иностранная литература. 2016. № 9. С.3–149.

*Fitzgerald P.* The Blue Flower. N.Y.: Flamingo, 1995. 227 p.

*Lu L.* Penelope Fitzgerald's fiction and literary career: form and context. PHD thesis. Scotland: University of Glasgow, 1999. 333 p.



## THE IMAGE OF THE MOTHER IN PENELOPE FITZGERALD'S NOVEL "THE BLUE FLOWER"

### **Natalya V. Zolotareva**

Graduate of the Faculty of Modern Languages and Literatures («Translation and Translation studies»)

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. nzolot4@gmail.com

### **Nina S. Bochkareva**

Doctor of Philology, Professor in the Department of World Literature and Culture, Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. nsbochk@mail.ru

The article analyses the image of the German romanticist Novalis's mother in the Penelope's Fitzgerald's novel "The Blue Flower". The battle between heart and mind lies at the centre of emerging after the French Revolution Romantic movement caused young poet's disagreement with his parents' perspective. The image of timid and tender Mother who loves her children but is submissive to her authoritarian husband is researched within the context of "the women's issue" characteristic of the female literature of the XX century.

**Key words:** the female image, the image of a mother, Novalis, Penelope Fitzgerald, patriarchy.

**РАЗВИТИЕ КОНФЛИКТА АХИЛЛА И АГАМЕМНОНА  
В РОМАНЕ К. МАККАЛОУ «ПЕСНЬ О ТРОЕ»  
И «ТРОЯНСКОМ ЦИКЛЕ» Д. ГЕММЕЛА**

**Оксана Владимировна Манжула**

к. филол. н., доцент кафедры английского языка профессиональной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. achileon@mail.ru

В статье предпринята попытка проанализировать художественные особенности развития конфликта Ахилла и Агамемнона в романах К. Маккалоу и Д. Геммела. Отмечаются общие черты, характерные для классического сюжета развития ключевого конфликта по сюжету «Илиады», выявляются отличительные моменты, раскрывается их значимость и влияние на замысел произведения. Автор статьи анализирует особенности изображения сторон конфликта и то, как их характеристика влияет в целом на сюжет произведений.

**Ключевые слова:** исторический роман, историко-фэнтезийный роман, Дэвид Геммел, Колин Маккалоу, Троянская война, античность, Троя, зарубежная литература.

Основой поэмы Гомера (*Ὀμηρος*, VIII в. до н. э.) «Илиады» (*Ἰλιάς*, VIII в. до н. э.), является гнев царя мирмидонян Ахилла, возникший в результате его конфликта с верховным царем, возглавлявшим войско ахейцев в походе на Трою, Агамемноном. Этот конфликт, как может показаться, довольно незначительный, стал однако судьбоносным как для ахейцев, так и для троянцев и, в целом, полностью повернул ход Троянской войны. Об этой ссоре говорится с самого начала поэмы. Здесь же подробно рассказывается о причине конфликта, а затем повествуется о событиях, которые повлек этот конфликт за собой: «С оного дня, как воздвижные спор воспылали враждою Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный» [«Илиада», Песнь I, ст. 6,7].

Конфликт этот произошел из-за того, что Агамемнон потребовал от Ахиллеса отдать пленницу – Брисеиду, взамен пленницы самого Агамемнона, дочери жреца Хриса, которую по требованию Аполлона вернули отцу. Агамемнон силой отнял Брисеиду. Этим он нанес Ахиллу

огромную обиду. Ахилл отказался участвовать в войне. В результате отказа Ахилла участвовать в осаде, троянцы начали теснить ахейцев. Они отогнали их к самому берегу, к кораблям. Узнав об этом, Ахилл все же разрешил своему другу Патроклу возглавить войско мирмидонян и идти в атаку. При этом, Патрокл был одет в доспехи Ахилла, и все думали, что это Ахилл. В бою Патрокл погибает от руки Гектора, троянского царевича. Ахилл воспыпал гневом. Он решает отомстить Гектору. Ахилл снова вступает в битву. Он вызывает Гектора на поединок и убивает его. Тогда конфликт закончен. Агамемнон возвращает Ахиллу Бризеиду, предварительно раскаявшись в том, что это стало причиной их ссоры.

Таким предстает перед нами конфликт Ахиллеса и Агамемнона в классическом варианте изложения. Такого же развития сюжета придерживались большинство писателей, которые использовали данный сюжет в своих произведениях. Мы видим, что по этому сценарию развивается сюжет конфликта у первых последователей Гомера, писавших под именами Диктиса Критского (*Δίκτης ὁ Κρήσις*, IV в.) в «Дневнике Троянской войны» (*Ephemeris belli Troiani*, IV в.) и Дарета Фригийского (*Daretis Phrygii*, предп. V в) в «Истории о разрушении Трои» (*De excidio Trojae historia*, предп. V в.); у средневековых авторов, таких, как Бенуа де Сент-Мора (*Benoît de Sainte-Maure*, н. 1100–1173) в «Романе о Трое» (*Roman de Troie*, 1160), Гвидо ди Колумны (*Guido de Columna*, XIII в.) в «Истории разрушения Трои» (*Historia destructionis Trojae*, 1287); таков же сюжет в романах XX в. Оливии Кулидж (*Coolidge Margaret Olivia Ensor*, 1908–2006) «Троянская война» (*The Trojan War*, 1952) и Розмари Сатклиф (*Sutcliff Rosemary*, 1920 – 1992) в романе «Черные корабли у стен Трои» (*Black Ships Before Troy*, 1992)» в произведении современного автора Джо Грэм (*Graham Jo*, р. 1968) «Черные корабли» (*Black Ships*, 2008).

Однако, многие писатели выстраивают сюжет вокруг конфликта Ахиллеса и Агамемнона довольно своеобразно. В данной статье мы рассмотрим развитие данного сюжета в двух романах XX в.: произведении Колин Маккалоу (*Colleen McCullough*, 1937–2015) «Песнь о Трое» (*The Song of Troy*, 1998) и трилогии Дэвида Геммела (*David Andrew Gemmell*, 1948–2006) «Троя» (*Troy*, 2005–2007), состоящей из романов «Повелитель Серебряного лука» (*Lord of the Silver Bow*, 2005), «Грозовой щит» (*The Shield of Thunder*, 2006) и «Падение царей» (*Fall Of Kings*, 2007). Мы выбрали эти произведения, как два характерных примера, поскольку в романе Маккалоу сюжет конфликта развивается по классическому варианту, в трилогии Геммела он развивается альтернативно.

В произведении Маккалоу Ахилл и Агамемнон являются одними из центральных героев, что свойственно классической интерпретации сюжета о Троянской войне. Несмотря на обилие героев в романе, им отводятся явно центральные места.

Развитие конфликта в этом произведении, в принципе, довольно предсказуемо, т.к. Маккалоу в этом плане не отступала от сюжета Гомера. События в романе происходят строго в соответствии с традицией, герои действуют так, как им и положено. Однако, из сюжета убрано вмешательство богов. Маккалоу развивает сюжет исключительно в материалистической парадигме, не используя мифологический компонент. Любые мифологические события имеют реальное объяснение. Например, кентавр Хирон – один из последних представителей горного мийской народы. Фетида – жрица Посейдона, которая вообразила себя дочерью титана Нереея.

Писательница выбирает интересный метод повествования: она описывает самую известную войну в истории устами разных людей. У каждой главы свой рассказчик, благодаря этому, мы можем увидеть конфликт между Ахиллом и Агамемноном с разных сторон. Благодаря такому типу повествования становится ясным, что у Ахилла изначально героические и благородные помыслы, а Агамемнон настолько одержим желанием захватить Троию, что готов поступиться ради этого своими принципами. Благодаря этому приему, мы можем видеть скрытые мотивы поведения каждого из персонажей.

Наиболее объективным и справедливым изложение конфликта представляется нам в повествовании Одиссея как стороннего лица и посредника между конфликтующими. Одиссей принимает все же больше сторону Ахилла, но мы видим, что он справедлив и не допускает лжи и преувеличений в своем рассказе.

Описание событий в романе Маккалоу приближено к реальности, она адаптирует его к реальной жизни, к историческим событиям, известным на данный момент. Писательница убеждает в том, что реальность достаточно правдивая, при помощи известных исторических деталей, она показывает то, как миф возник, а не описывает легендарные события. Опираясь на классический сюжет, Маккалоу воссоздает цепь событий, которые предшествовали конфликту царей. Она излагает события настолько канонично, что развитие конфликта Ахилла и Агамемнона и его окончание практически заранее известны. Интрига заключается в том, что писательница считает ссору тактической хитростью. Так ахейцы заставили троянцев поверить в свое превосходство и решиться на решающее сражение. Маккалоу делает вывод, что ссора явилась умным и продуманным ходом. В то же время, показано, что Агамемнон не

остановится ни перед чем, чтобы добиться своей цели. Он амбициозен и жаден. Маккалоу мастерски выписывает политические интриги, недомолвки, лживость Агамемнона, попытки с его стороны подтасовать факты, которые искажают реальную историю, из которой возник миф.

Медиатором в конфликте является Одиссей. Он пытается помирить главных действующих лиц войны со стороны ахейцев. Автор явно симпатизирует Одиссею. Ее герой очень благороден и мудр. Она даже оставляет за кадром те хитрости и уловки, на которые идет Одиссей в классическом сюжете, оставляя его образ более возвышенным. Кроме того, этот герой является хорошим стратегом и талантливым политиком.

Таким образом, Маккалоу «сглаживает» острые углы конфликта, стараясь дать логическое объяснение ссоре двух вождей ахейцев в самый разгар войны.

В конфликте писательница явно на стороне Ахилла. Его описание исполнено романтики, писательница отчасти идеализирует своего персонажа. В «Илиаде» в конфликте он действует достаточно эгоистично. В романе Маккалоу у Ахилла только самые честные позывы, он лишен доли эгоизма, присущего ему в классическом сюжете. Можно сказать, что одна из сюжетных линий романа – героизация Ахиллеса – великого воина, что, собственно, идет параллельно с традицией классического сюжета «Илиады».

Агамемнон описывается как конфликтная личность. Гектор говорит о том, что Агамемнон не допустит, чтобы его брат прослыл рогоносцем, обвинит во всем троянцев и начнет войну. Он говорит: «Только не Агамемнон, с его-то гордыней!» [Маккалоу 2009: 72] Также он говорит о неуемной жажде войны Агамемнона: «Если будет война, ты думаешь, что Агамемнон ограничится Троей, Нет, война будет повсюду!» [там же]. Это говорит о том, что Агамемнон стремится воспользоваться ситуацией для того, чтобы приступить к завоеваниям, для своей выгоды.

Агамемнон очень практичен. Вотличие от Менелая, у которого истеричные настроения после пропажи жены, Агамемнон мыслит трезво и рационально. Суждение Гектора о том, что он мгновенно воспользуется ситуацией, было ошибочно. Агамемнон заявляет: «Менелай, это твое личное дело. Я не могу дать тебе армию, чтобы покарать шлюху! Признаюсь, у каждого ахейца есть повод ненавидеть Трою и троянцев, но ни один из царей не сочтет добровольный побег Елены достаточной причиной, чтобы начать войну» [Маккалоу 2009: 76]. Он трезво оценивает возможности своей армии. Однако затем, подумав, он понимает, что может воспользоваться ситуацией и привлечь к кампании царей-союзников, давших ему клятву. К тому же, все они желают получить

выход в Геллеспонт. Кроме того, микенскому царю необходимы металлы для борьбы с варварскими племенами, а металлы эти можно получить в Трое. Пораздумав, как выгоднее начать военную кампанию против Трои, Агамемнон заставляет брата сказать, что Елену похитили.

Агамемнон довольно тщеславен. Он хвалит себя: «Я был в рассвете сил и успел повоевать, заслужив славу» [Маккалоу 2009: 77]. Тщеславие его еще больше проявляется, когда он говорит: «Чтобы имя мое пережило мою смерть, я должен был совершить великий подвиг» [Маккалоу 2009: 77].

Агамемнон высказывается о северных царях в контексте упоминания имени Ахиллеса: «Владыки севера никогда не платили Микенам дань уважения. Они считают, будто Фессалия достаточно сильна, чтобы сохранять независимость» [Маккалоу 2009: 91]. Агамемнон знает, чем заинтересовать царей. Елена им не нужна. Их впечатляют будущие богатства и власть над Ойкуменой. Он говорит: «Алчность лучший помощник в делах, чем страх» [Маккалоу 2009: 92]. В то же время Агамемнон не надеется на приезд Пелея.

Агамемнон – умелый манипулятор людьми и хороший психолог. Он очень проницательный. Он сразу понимает, что Одиссей его обманывает. Агамемнон знает подход к каждому из своих союзников.

Однако, Ахилл – тоже участник конфликта. Даже верный друг Патрокл обвиняет Ахилла в развязывании конфликта: «Ты пожертвовал Элладой ради страсти к презренной женщине! Нет. Я разочарован, Ахилл. Ты просто не тот человек, которым я тебя считал. Дело не в любви. Дело в гордости» [Маккалоу 2009: 177].

Но Ахилл не может поступиться своей ущемленной гордостью. Понимая безысходность ситуации, он сам отправляет Патрокла в бой: «Я сурово кивнул: – Хорошо, веди их. Я понимаю тебя, Патрокл. Принимай командование» [Маккалоу 2009: 177].

Однако, смерть Патрокла заставляет Ахилла забыть о гордыне. Он идет на битву с Гектором.

Когда Ахилл решает убить Гектора, он даже идет на сделку с Агамемноном: «План был отличный, Агамемнон сразу это понял. <...> Я предупредил: Только если ты не дашь Гектору удрать в город. – Согласен, — тут же сказал Агамемнон» [Маккалоу 2009: 178].

Как начинается конфликт между Ахиллом и Агамемноном? Одной из предпосылок конфликта является то, что Агамемнон оклеветал Ахилла, обманом выманив Ифигению в Авлиду. Этот факт оставил глубокий след в мыслях Ахилла, поскольку он очень тепло относился к Ифигении, и ничего не знал об обмане. Несомненно, Ахилл затаил обиду на Агамемнона после этого события.

Агамемнона раздражает слава Ахилла. Он считает его юнцом. Однако, он просит рассказать ему про Ахилла.

Напряжение между Агамемноном и Ахиллом появляется с первых эпизодов их знакомства. Так, Ахилл интересуется количеством боеприпасов и воинов, а «Агамемнон стоял, твердо сжав губы, на обеих щеках горело по красному пятну» [Маккалоу 2009: 106]. Он считает Ахилла неопытным юнцом. Однако, юноша проявляет осведомленность и практичность. Ахиллу кажется малым количество провизии, он распоряжается увеличить его для своих воинов. Примеру Ахилла следуют многие пари. «Агамемнон ревновал» [Маккалоу 2009: 107].

Одиссей даже подозревает, что Ахилл собирает союзников в ущерб Агамемнону. При этом отмечается, что Ахилл что не хочет смешать Агамемнона со своей позиции: «Мое лицо окаменело, но я сумел ответить ровным голосом: Я не собираюсь занимать трон Агамемнона» [Маккалоу 2009: 177].

Маккалоу показывает, что Ахиллом и Агамемноном манипулируют. Маккалоу незначительно изменяет часть сюжета, чтобы использовать ее в своих интересах. Ахилл, в частности, рисуется достаточно идеализированно, а Агамемнон предстает практически отрицательным персонажем.

Смерть Ахилла является финалом, той точкой, к которой он стремился в своей жизни ради чести, тем более, что он все время говорит о своей гибели как о чем-то закономерном.

Трилогия «Троя» – самый известный цикл романов Дэвида Геммела. Сюжет конфликта царей проходит через все три романа трилогии «Троя», поэтому мы будем говорить о всех произведениях, хотя сам конфликт достигает кульминации и практически разрешается во втором романе трилогии «Грозовой щит». В развитии сюжета конфликта Дэвид Геммел не стремится пересказывать «Илиаду», в своем повествовании он порой значительно отходит от оригинального сюжета. Автор сводит к минимуму включение элементов фэнтези в свои романы. Геммел умело интерпретирует миф, при этом, он позволяет себе изменять и расширять основные вехи античного сюжета.

Романы Дэвида Геммела определяются как историко-фантазийные. Так, исследователь А. И. Васильева пишет: «Именно из-за проблемы в неточности определения жанра фэнтези и неопределенности в степени художественного вымысла в жанре исторического романа, «Трою» Д. Геммела можно отнести в итоге к историко-фантастическому жанру» [Васильева 2016: 126]. Аппелирование к жанровым особенностям историко-фантазийного романа дает писателю больше возможностей в интерпретации сюжета и трактовке образов героев.

В конфликте Ахилла и Агамемнона оба действующие лица описываются с реалистичной точки зрения. Они показаны живыми людьми, которые могут принять сложные для себя решения, могут ошибаться. Опираясь на характерные черты мифологических героев, писатель придает им психологические особенности, свойственные современному человеку, что позволяет сделать повествование более реалистичным. В развитии сюжета конфликта также отражен ряд актуальных проблем современности, например, баланс между войной и миром. В центр внимания ставится внутренний мир обоих царей, их чувства и ценности.

Геммел производит деконструкцию сюжета Гомера, смещая внимание на начальный период войны. Автор описывает причины и подробности военных действий. Это описание служит для раскрытия психологии участников конфликта, раскрытия мотивов их поступков. Писатель исключает из повествования мифологичность, намеренно искажая сюжет. Развязкой предстает наиболее яркая битва между троянцами, осажденными во дворце, и греками, которые атакуют Троию в ночи, которая является кульминацией конфликта Ахилла и Агамемнона, поскольку Ахилл погибает, сраженный отравленным Агамемноном оружием.

Геммел разделяет героев на две категории: герои старого и нового типа. К героям старого типа относятся Агамемнон, Пелей, Приам. Они привыкли к войне, для них более естественно решать дела при помощи конфликтов, силой. Они не поступятся ничем ради достижения своей цели. Герои нового типа: Одиссей, Андромаха, Геликаон, Ахиллес, Гектор. Они не хотят решать дела по-прежнему, при помощи войны. Они видят, что военные конфликты разрушительны, что они не приносят никакой выгоды как в экономическом, так и в политическом плане. Таким образом, конфликт Ахилла и Агамемнона — это конфликт двух типов героев.

Одиссей в этом романе также является посредником между конфликтующими сторонами, он видит в Ахилле прежде всего человека, а не война.

Агамемнон в романе кичлив и отвратителен. Он убежден, как и все абсолютные правители старого типа, в своей непогрешимости. В целом, в романе Агамемнон выглядит очень неприятно. Он ценит людей, своих союзников, только по мере полезности.

Ахилл совсем не таков, поэтому мы относим его к новому типу героев. Он заботится о своих воинах, он использует свои знания врачевания в их лечении.

Интерпретация конфликта у Дэвида Геммела весьма своеобразна. Геммел описывает быт, нравы, исторические события, известных персонажей и психологическую основу их характеров. Он умело совмещает



неприкрытый натурализм военных действий, героизм и лиричность повествования. Автор стремится к реалистичности описания героев, он представляет их обычными людьми со своими слабостями и недостатками. В романах Геммела намеренно искажен мифологический сюжет. Автор логично выстраивает события, несмотря на неожиданные повороты сюжета и оригинальную трактовку Троянского эпоса.

Во втором романе трилогии, «Грозовой щит», когда нет еще прямого столкновения между государствами, Агамемнон и Ахилл приплывают в Троию на одном судне. Они так же мирно общаются по прибытии в Троию. Агамемнон уверен в силах Ахилла. Он не сомневается, что Ахилл победит Гектора в поединке. Однако, он сомневается в собственных силах.

В то же время, Агамемнон испытывает ненависть к отцу Ахилла, Пелею, царю Фессалии: «Его ненависть к Пелею была абсолютной, хотя он никогда не позволял себе показывать ее» [Геммел 2009: 123]. Микенский царь не показывает свои истинные чувства к Пелею, так как ему не справиться без него с противником в походе на Троию. Особенно ему не справиться без Ахилла. Пелей показан неким чудовищем: «Пелей был зверем, который убивал ради удовольствия» [Геммел 2009: 124]. Агамемнон планирует убить Пелея после взятия Трои. Как бы то ни было, Агамемнон создает видимость приятельства и дружбы с Пелеем и Ахиллом. Так, Агамемнон вступает с Ахиллом в сговор, чтобы разговорить троянца Антифона.

Явно в романе ничего из действий не указывает на неприязнь между Ахиллом и Агамемноном, но Гектор заявляет: «Ахилл ненавидит Агамемнона, как мне говорили» [Геммел 2009: 196].

Впоследствии в романе также не описывается история возникновения вражды между Ахиллом и Агамемноном. Мы можем только предположить, что вражда эта возникла из-за ревностного отношения в войсках, раздела власти. Внезапно говорится: «А Агамемнон и Ахилл теперь ненавидели друг друга и непрерывно из-за чего-нибудь ссорились» [Геммел: 2009: 162].

Сюжет о Брисеиде опущен, он почти полностью нивелирован. Говорится, что Ахилл и Агамемнон «ссорились даже из-за того, кому будет принадлежать рабыня, дочь жреца» [Геммел 2009: 164].

В неприязни к Ахиллу Агамемнон доходит даже того, что из-за своих амбиций он готов лишиться Ахилла у стен Трои: «Одиссей знал, что Агамемнона вполне устроит, если Ахилл погибнет у Трои» [Геммел 2009: 163].

Однако Одиссей догадывается, почему Агамемнон готов пожертвовать Ахиллом. В послевоенном микенском мире он боится

соперничества с ним как с героем нового типа, который изменит его старый мир: «Агамемнон не захочет иметь в соседях такого сильного царя и потенциального врага» [там же]. Одиссей говорит: «Отец Ахилла, царь Фессалии, Пелей, был хвастуном и трусом. Агамемнон крутил им, как хотел и считал его сносным северным соседом. Но Ахилл будет сильным царем и, если оба они вернутся в свои владения, станет устрашающей новой силой на границе страны Агамемнона» [Геммел 2009: 288]. Агамемнон терпел в соседях своего товарища, царя старого типа. С новым царем, который не согласится следовать сложившимся традициям старого мира, он боится иметь дело, заведомо зная, что проиграет ему.

Роман в этом плане лишен героизма, романтики. Все, что касается Агамемнона, достаточно прозаично, наполнено меркантилизмом.

Как и у Маккалоу, Агамемнон показан очень конфликтным: «У этого человека нет друзей» [Геммел 2009: 164]. Цари участвуют в военной кампании Агамемнона только из-за данной ему клятвы.

Большинство микенских вождей (героев старого типа) в романе даже внешне выглядят весьма неприглядно: «Микенский царь Агамемнон в длинном черном плаще на худых плечах, с выступающей, черной бородой, напоминающей лезвие меча, на лице застыло выражение, которое невозможно было понять» [Геммел 2009: 120]. Пелей описывается «толстым».

Только Ахилл и Одиссей как герои нового типа вызывают симпатию. Ахилл искренне привязан к Одиссею, он с грустью вспоминает о погибшей сестре. Когда микенское войско захватывает дворец Париса, Ахилл мысленно желает, чтобы Елены с детьми не оказалось во дворце. Когда Елена кидается с детьми из окна башни, Ахилл пытается остановить ее. Он сожалеет впоследствии о смерти Елены.

При осаде Трои, Ахилла не привлекают перспективы получить богатые трофеи, как многих других царей. Он прибыл в этот город, чтобы отомстить за убитого троянцами отца. Геммел показывает Ахилла с разных сторон: как жестокого воина, но и как обычного человека, не чуждого чувств. Исследователь А. Б. Анисимов отмечает, что «Геммел как никто умеет совмещать жестокий натурализм, героический пафос и проникновенный лиризм» [Анисимов 2019: 156].

Конфликт получает развитие, когда Агамемнон требует на совете, чтобы воины пошли на штурм стен, забираясь на них. Накануне он видел, как Патрокл на спор забрался на стену, и считает, что это возможно. Ахилл отказывается рисковать своими воинами и участвовать в штурме стен. Агамемнон надсмехается над ним. Ахилл приставляет к горлу Агамемнона меч. Агамемнон тогда, испугавшись, заявляет, что его

неправильно поняли. Затем Агамемнон объявляет, что если фессалийцы Ахилла не будут участвовать в штурме стен Трои, то они обойдутся и без них.

Кульминация происходит, когда Гектор убивает Патрокла, который возглавлял отряд мирмидонцев, сидевших в засаде. Ахилл вызывает Гектора на бой. Агамемнон ведет переговоры с Гектором. Он предлагает ему сразиться с Ахиллом. Взамен он обещает, вне зависимости от исхода поединка, позволить женщинам и детям Трои, кроме жены и сына Гектора, покинуть Трою. Одиссей догадался, что Агамемнон намеренно подстроил засаду, в которой погиб Патрокл.

Далее сюжет полностью переходит в альтернативную плоскость. Агамемнон подсылает жреца, который смазывает меч Гектора ядом. Гектор наносит Ахиллу небольшую рану, от которой царь мирмидонян умирает. Перед смертью Ахилл заявляет, что Гектор не виноват в его смерти. Ахилл встает в бою спиной к спине с Гектором против воинов Агамемнона.

Одиссей разоблачает отравителя и предъявляет фиал с ядом. Агамемнон убивает жреца, чтобы тот его не выдал. Кроме того, Агамемнон в своей безумной гордости не почитает смерть Ахилла коленопреклонением, как это сделали все воины с обеих сторон: «Остался стоять лишь Агамемнон. Он сердито повернулся и пошел прочь» [Геммел 2009: 314].

Одиссей становится преемником Ахилла, взяв на себя командование над мирмидонцами. Таким образом, он становится также преемником Ахилла в конфликте с Агамемноном, который замышляет убить и Одиссея. Одиссей открыто обвиняет Агамемнона перед царями. Однако, у него нет доказательств. Одиссей открыто отказывается от клятвы верности Агамемнону. Этим показан бунт против несправедливости, в стремлении к новому, более справедливому миру. Нестор поддерживает его, за что получает оскорбления и угрозы от Агамемнона. Мы видим, что три поколения: молодое (Ахилл), среднее (Одиссей) и старое (Нестор) выступают против несправедливого уклада старого мира, доказывая свою принадлежность к новому типу героев.

Таким образом, можно сделать вывод, что и Колин Маккалоу, и Дэвид Геммел сохраняют ключевые моменты античного сюжета конфликта Ахилла и Агамемнона, но интерпретирует его по-своему. В то время, как Маккалоу в основном придерживается классического сюжета, Геммел трактует его с реалистической точки зрения, но подводит к альтернативной, совершенно неожиданной развязке. Автор переосмысливает классические традиции, используя новые методы интеллектуальной деятельности, снимает ограничения на интерпретацию персонажей.

### *Список литературы*

*Анисимов А. Б.* Интерпретация античных образов в трилогии Дэвида Геммела «Троя» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. Владикавказ, 2019. С. 152–158.

*Васильева А. И.* Жанровый синтетизм трилогии Дэвида Геммела «Троя» // Новая наука: современное состояние и пути развития. Уфа, 2016. С. 124–126.

*Геммел Д.* Грозовой щит / пер. с англ. Е. Довженко. М.: АСТ, 2009. 576 с.

*Гомер.* Илиада / пер. с др. греч. В.В. Вересаева. М.: Верже, 2017. 552 с.

*Маккалоу К.* Песнь о Трое / пер. с англ. М. Яновской. М.: Эксмо, 2009. 544 с.

### **THE DEVELOPMENT OF THE ACHILLES AND AGAMEMNON'S CONFLICT IN THE NOVEL «THE SONG OF TROY» BY C. MACCULLOUGH AND «THE TROJAN CYCLE» BY D. GEMMEL**

#### **Oksana V. Manzhula**

Candidate of Philology, Assistant Professor in the Department of English Language for Professional Communication Perm State University  
614990, Perm, Bukirev str., 15. achilleon@mail.ru

In the article it is made an attempt to analyze the artistic features of the development of the conflict between Achilles and Agamemnon in the novels by C. MacCullough and D. Gemmel. The general features typical for a classical plot of development of the key conflict on a plot of «Iliad» are noted, the distinctive moments are revealed, their importance and influence on a work plan is revealed. The author of the article analyzes the features of the image of the parties to the conflict and how their characteristics affect the plot of the work as a whole.

**Key words:** the Trojan war, historical novel, fantasy historical fiction, antiquity, Achilles, foreign literature, David Gemmel, Colin McCullough, Troy.

## СЮЖЕТНЫЙ КОМПЛЕКС ПОСВЯЩЕНИЯ В РОМАНЕ ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА «УСПЕХ»

**Алиса Сергеевна Поршнева**

д.филол.н., профессор кафедры иностранных языков

Уральский федеральный университет им. первого Президента России

Б. Н. Ельцина

620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19. alice-porshneva@yandex.ru

Статья выполнена в рамках исследования репрезентации травмы Баварии в романе Лиона Фейхтвангера «Успех». В фокусе внимания находится Йоханна Крайн, которая является в романе одним из авторских alter ego. Фейхтвангер проводит свою героиню тем же путем разрыва с родной Баварией, который прошел он сам. В статье подробно анализируется пороговый эпизод этого пути – инициация Йоханны, в ходе которой она символически умирает, рождается заново и обретает новое знание. Посвящение героини анализируется с опорой на важнейшие работы по данной проблеме – исследования В.Я. Проппа и М. Элиаде.

**Ключевые слова:** Лион Фейхтвангер, «Успех», Бавария, инициация, символическая смерть, травма Баварии.

Роман «Успех» (1927–1930), созданный Лионом Фейхтвангером после переезда в Берлин в 1925 году, представляет собой опыт художественной рефлексии о его родной Баварии.

Основное внимание авторов аналитических работ, посвященных роману «Успех», сосредоточено на трех группах проблем. Это, во-первых, эксперименты Фейхтвангера с повествовательной техникой [Dietschreit 1988; Hans, Winckler 1983; Szépe 1977; Modick 1983 etc.]. Во-вторых, в фокусе внимания исследователей находится изображение в «Успехе» национал-социализма и провала «пивного путча» 1923 года [Dietschreit 1988; Hans, Winckler 1983; Затонский 1988 etc.]. В-третьих, «Успех», что совершенно справедливо, рассматривается как роман о Баварии. Считается, что Бавария как «коллективный герой»<sup>1</sup> [Hans, Winckler 1983: 31] «Успеха» раскрывается прежде всего в «социальной иерархии действующих лиц» [Ibid.], что экспериментальная повествовательная техника и объединение различных уровней изображения в художественном целом

романа позволяют Фейхтвангеру создать «панораму общественных отношений в Баварии 1921–1924 годов» [Dietschreit 1988: 40].

При этом «Успех» – еще и эффективный травматический нарратив, в котором прорабатывается сложный авторский опыт жизни в Баварии. Как было показано в наших предыдущих работах, Фейхтвангер, работая с травмой Баварии, использует стратегию «избавления от части себя» [Липовецкий 2008: 101] – то есть создает персонажей, которые воплощают тот или иной аспект его личности и выступают как «свидетели и аккумуляторы травматического опыта» [там же: 78]. В романе таких героев три:

- Йоханна Крайн – alter ego баварца Лиона Фейхтвангера;
- Зигберт Гейер – alter ego мюнхенского интеллектуала и «чужака» Лиона Фейхтвангера;
- Жак Тюверлен – alter ego космополита Лиона Фейхтвангера.

\* \* \*

Посвящение, или инициация, – ритуальная практика родового общества, которая легла в основу фольклорного сюжета «путешествия туда и обратно», где «среднее звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или прохождением через смерть» [Бройтман 2004: 204]. Ритуал инициации – это «совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых – радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого. В терминах философских посвящение равнозначно онтологическому изменению экзистенциального состояния. К концу испытаний неопит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим» [Элиаде 1999: 12–13]. Превращение инициации из ритуала в сюжетобразующий элемент фольклорных текстов описано, в первую очередь, в монографии В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки».

Сюжет инициации оказался востребован не только в фольклоре, но и в литературе – в том числе в неклассической. В романе «Успех» тоже присутствует персонаж, проходящий инициацию, – Йоханна Крайн.

Аспект авторской личности, воплощенный в этой героине, – баварец, оторвавшийся от своей почвы. Подобно автору, баварка Йоханна интеллектуально перерастает свою родину, осознает ее отсталость, несостоятельность баварской юстиции, масштабы творящихся в Баварии беззаконий. Этот процесс обретает символическое выражение в том числе в изменении телесной образности (см.: [Поршнева 2019]). Фейхтвангер передает героине свой опыт взаимоотношений с родиной

и проводит ее тем же путем интеллектуальной эволюции, который прошел он сам.

Этот путь, который проходит Йоханна, включает в себя яркий пороговый эпизод. Он подготавливается «бесцветной жизнью» [Фейхтвангер 1992а: 364] героини в Париже с Гессрейтером, когда «она находилась в состоянии ожидания» [там же: 389]. Это «ожидание» заканчивается, когда, во-первых, за праздничным ужином в честь дня рождения Йоханны оба героя понимают, «что это конец» [там же]; во-вторых, когда Йоханна получает письмо от Гейера и узнает о новых возможностях, открывшихся в деле Крюгера. Возвращение в Мюнхен дает героине предчувствие нового начала и ощущение освобождения от неправильной жизни, которую она до этого вела: «Вся эта история со “светскими связями” была сплошной мерзостью. Не стоило ей в это впутываться. Начиналось это Гессрейтером и привело в конце концов к ветрогону. Нет, эта заплесневелая, тепловатая светская жизнь была не по ней, ей там нечем было дышать. Разве не ходила она все время в период своей связи с Гессрейтером словно скованная, словно в каком-то чаду? Сейчас она снова была окружена чистым, дневным воздухом» [там же: 405]. Гессрейтер в терминологии В.Я. Проппа может быть квалифицирован как «ложный герой» [Пропп 1928: 68, 70], поскольку предьявляет «необоснованные притязания» [там же: 68] на Йоханну. Позже, уже в своей новой, подлинной жизни, она получает от Гессрейтера приглашение на торжественный ужин, но – единственная из всех – игнорирует его [см.: Фейхтвангер 1992б: 131–132], поскольку ложный герой ее новой жизни не принадлежит.

С фигурой же «ветрогона» Эриха Борнгаака непосредственно связано переживаемое героиней пороговое событие. Основная доминанта в образе этого героя – «пустота и извращенность» [Фейхтвангер 1992а: 366]. «Эрих был ветренный человек, без чувства ответственности, паразитически лишенный внутреннего содержания» [там же: 387]; «Не было в нем ничего, он был пустышка, был ничто. Она обманывала себя, надеясь нащупать в нем твердую основу» [там же: 438]. С другой стороны, на Йоханну Эрих «действовал ...словно наркотическое средство» [Там же: 368], и она – что соответствует логике метафоры «наркотическое средство» – испытывает к нему влечение, никак не затрагивающее интеллект: «Ей просто хотелось быть вместе с этим человеком, лежать, спать с ним – вот в чем было дело. Тюверлен был далеко, Тюверлен не писал. Она глупо и скверно вела себя с ним. Было понятно, что он не пишет. И все же было жаль» [там же: 387]; «Она дала ему говорить, наслаждалась его голосом, хотя он и был искажен телефонным

аппаратом. Глаза ее ...были прикованы к газетному листу..., сердце и все чувственные инстинкты – к голосу в трубке» [там же: 438].

\* \* \*

Событиям того дня, когда Йоханна вступает в связь с Эрихом Борнгааком, и следующего за ним утра, посвящены 22-я и 24-я глава III части. Они образуют границу между «ожиданием» и подлинной жизнью героини, и их можно условно поделить на 4 этапа.

1) Звонок Эриха, который пробуждает «чувственные инстинкты» [там же] и отключает разум.

2) Йоханна идет к Эриху домой, где он и фон Дельмайер снимают с нее маску: «В нос ей вставили бумажные трубочки, попросили закрыть глаза. Быстро, опытными руками наложили на лицо холодную, сырую массу. Йоганна лежала под гипсом с неподвижным лицом, закрыв глаза и стиснув губы, какая-то оглушенная, подавленная. <...> Лежишь так, словно в могиле, над тобой сырая земляная масса, от удущья спасают только две крохотные бумажные трубочки» [там же: 440]. Из данного описания процесса снятия маски видно, что героиня переживает в этот момент символическую смерть – отсюда упоминания неподвижности, удущья, могилы. Причем Йоханна, «похороненная под гипсом» [там же: 441], и сама стремится к максимальному сходству с мертвым телом. Она ничего не видит, но слышит «отвратительную и жуткую историю» [там же: 440] о снятии маски с умершего актера в исполнении фон Дельмайера и понимает, что его цель – заставить ее пошевелиться: «Йоганна ...упрямо повторяла сама себе: “Лежать спокойно! Не подавать никакого знака свободной рукой! Этого ведь они только и добиваются”» [там же: 441]. В.Я. Пропп отмечает аналогичные явления в сюжете посвящения, когда герою волшебной сказки необходимо выдать себя за мертвеца: «...пришелец не должен зевать и не должен спать, так как это выдает в нем живого. Живые узнаются потому, что они пахнут, зевают, спят и смеются. Мертвецы всего этого не делают. Естественно поэтому, что страж, охраняющий царство мертвых от живых, пытается по запаху, смеху и сну узнать природу пришельца, а этим самым определить его право на дальнейшее следование» [Пропп 2000: 62]. Йоханна это испытание успешно проходит: она не делает ни одного движения, не поддается на провокации фон Дельмайера и в течение всей процедуры ведет себя как мертвая, а не как живая. Маска Йоханны, которую Эрих и фон Дельмайер в итоге изготавливают, – «*мертвая* белая штука» [Фейхтвангер 1992б: 157; курсив мой. – А.П.]: «может быть, когда она будет мертва, она будет такой» [там же: 156].

3) Возвращение героини в мир живых усиливает влечение героини к Эриху Борнгааку. «Со стоном облегчения отдалась она ему. <...> Она



наслаждалась им жадно и безрадостно. Ни на мгновение в его объятиях не забывала она о том, каким пустым и ветреным был ее любовник. <...> Она смеялась ...над всем тем бессмысленным и мучительным, что принимают люди и что, по-видимому, считают целесообразным и приятным... также над самой собой и над своим удовлетворенным сейчас вожделением» [Фейхтвангер 1992а: 442, 444]. В результате Эрих чувствует себя «обманутым» [там же: 444] и «разочарованным» [там же], а Йоханна – «освобожденной» [там же: 442]: «Она распахнула окно, чтобы выветривался запах сигареты и легкий запах кожи и свежего сена [запах, который неоднократно упоминается именно в связи с Эрихом. – А.Л.]. Теперь это было позади, изжито – и ладно. Она стала под душ, вытягиваясь, сжимаясь под брызгами холодной воды» [там же: 444]. Это понимает и Эрих, чувствующий, что Йоханна «смахнула его... как смахивают попавшую на платые грязь» [там же: 446]. Герой исчезает из ее жизни и не вызывает никаких эмоций: «Она не раскаивалась – просто забыла. Эрих Борнгаак? Кто это такой? <...> Словно где-то позади осталась тяжкая, наконец-то выполненная обязанность» [там же: 450]. Случайно оказавшись рядом с Эрихом во время премьеры обзора «Выше некуда!», Йоханна на обращенные к ней его реплики отвечает равнодушно и, когда он перестает привлекать ее внимание, тут же о нем забывает. Когда в конце IV части романа он напоминает Йоханне о себе, прислав ей снятую маску, она «давно и думать забыла о ветрогоне» [Фейхтвангер 1992б: 156].

4) Упоминание воды во фрагменте, завершающем 22-ю главу, не случайно. Вода на символическом языке «оживляет» [Бидерманн 1996: 42], это «источник всякой жизни, вышедшей из нее» [там же]. В некоторых обрядах посвящаемого обрызгивают водой [Элиаде 1999: 137], как обрызгивает себя душевой водой и Йоханна. И спустя сутки Йоханна погружается в воду – на этот раз это «символическое купание» [Szépe 1977: 162] в реке Изар, когда акцент снова делается на «очищающем воздействии» [Бидерманн 1996: 43] воды: «Йоганна ...выплыла на середину быстрой прохладной реки. Никогда в своей жизни не придавала она своим поступкам символического значения. Не задаваясь мыслью, зачем, к чему, она полностью смыла с себя сейчас в волнах Изара прежнюю Йоганну» [Фейхтвангер 1992а: 454].

\* \* \*

Так выглядят 4 стадии порогового эпизода, отделяющего настоящую жизнь героини от подлинной. И мы можем с уверенностью утверждать, что Йоханна в это время проходит посвящение, или инициацию.

Как известно, во время обряда инициации посвящаемый «шел на смерть и был убежден в том, что он умер и воскрес» [Пропп 2000: 40],

– именно это и происходит с героиней Фейхтвангера, когда изготавливают ее гипсовую маску. В рамках ритуальных практик для достижения такого эффекта нередко применялись наркотические напитки – у некоторых африканских племен такой напиток назывался «напитком смерти» [Элиаде 1999: 179]. В случае Йоханны эту функцию выполняет Эрих Борнгаак – он действует на нее как «наркотическое средство» и отключает ее разум. Она, подобно посвящаемому, принимает наркотик.

Новая жизнь, которая открывается героине после посвящения, связана не только с союзом с Жаком Тюверленом, который приносит «спокойную, счастливую близость» [Фейхтвангер 1992б: 84], но и с осознанием необходимости «работы, для которой она была бы рождена» [там же: 33]. Позже такой работой становится подготовка фильма «Мартин Крюгер», который критически заострен против преступной баварской юстиции. Йоханна, работая над фильмом, стремится сделать так, чтобы умерший в тюрьме Крюгер «заговорил», она стремится преодолеть императив «Мертвые должны помалкивать». Выступление в фильме становится для героини возможностью обнаружить те умозаключения, к которым она пришла, формируясь как не-баварка; фильм для нее – эффективный травматический нарратив [см.: Поршнева 2020а]. Инициация образует рубеж в процессе эволюции героини: именно после нее у Йоханны формируется полноценная не-баварская идентичность, окончательно оформляется позиция вменяемости по отношению к Баварии, которая и делает возможным критический и аналитический взгляд на происходящее в стране. Йоханна формируется как новый человек: она становится не-баваркой и усваивает космополитический тип мышления. А переломный в этом процессе момент – продлившаяся около суток цепочка пороговых событий: прием «наркотического средства», символическая смерть, новое рождение взрослым человеком.

\* \* \*

Смысл обряда инициации – это вступление во взрослый мир. В ходе аутентичного обряда посвящения мальчик становится взрослым мужчиной и полноправным членом родового объединения [Пропп 2000: 79]. «Чтобы получить право быть допущенным в сообщество взрослых, подросток должен был пройти через ряд обрядовых испытаний и получить знания, заключенные в них» [Элиаде 1999: 13]. Йоханна, пройдя посвящение, тоже вступает во взрослый мир: после символического нового рождения в водах Изара она возвращается домой «взрослой, знающей жизнь женщиной своего времени, не стремившейся к большему, чем она может свершить, не требующей большего, чем на ее долю приходится, бодрой и серьезной» [Фейхтвангер 1992а: 454]. Новая Йоханна «знает жизнь», и это знание, полученное ею в ходе инициации, отделяет

ее от непосвященных – но не от женщин и детей, как это было в родовом обществе, а от баварцев. Баварцы не могут считаться взрослыми и посвященными: они инфантильны, на «взрослую» роль они претендовать не могут [см.: Поршнева 2020] – не случайно «для Берлина Бавария ...была ...упрямым ребенком» [Фейхтвангер 1992б: 14].

Таким образом, чтобы у героини сформировался полноценный небаварский взгляд на мир, она должна символически умереть и родиться заново, выйти из «кокона», завершить «преддверие жизни» и начать подлинную жизнь. Йоханна проходит посвящение, обретает знание, становится взрослой – и ее инициация «перевернута» по отношению к аутентичной в том смысле, что ее субъект – не мужчина, а женщина. Мирча Элиаде обращает внимание на то, что женщины крайне редко были вовлечены в обряды посвящения, связанные с взрослением (в отличие от обрядов посвящения в тайные культы) [Элиаде 1999: 25, 36–38 etc.]. А инициация Йоханны восходит именно к обрядам взросления. Это связано, на наш взгляд, с тем, что Йоханна – проекция авторской (мужской) личности.

На протяжении романа автор проводит Йоханну тем же путем, через который прошел сам. В начале пути и автор, и его героиня – баварцы, ощущающие себя единым целым со своей родиной. Взросление, в случае Фейхтвангера связанное с обучением в университете и открытием в себе филологического и писательского дарования, женитьбой и двухлетним путешествием, в случае Йоханны оформлено как обряд инициации. Итогом этого и для автора, и для героини становится ментальный разрыв с Баварией: оба перестают чувствовать себя органической частью своей страны, обретают критический, остраненный взгляд на своих соотечественников, на баварскую политику и юстицию. Впоследствии и тот, и другая переживают событие-катализатор, которое усиливает травмирующее воздействие их предшествующего баварского опыта [см. об этом: Поршнева 2020а]. Результатом этого становится уже физический разрыв с Баварией – Йоханна, как и автор, покидает ее.

### **Примечания**

<sup>1</sup>Здесь и далее при цитировании немецкоязычных источников перевод наш. – А.П.

### ***Список литературы***

- Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 312 с.  
*Затонский Д.В.* «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера // Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. М., 1988. С. 272–312.  
*Липовецкий М.Н.* Аллегория истории: «Египетская марка» О. Мандельштама // Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации

(пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 73–114.

*Поршнева А. С.* Бавария Лиона Фейхтвангера: региональная идентичность в романе «Успех» // Имагология и компаративистика. 2020б. № 13. С. 141–172.

*Поршнева А. С.* Телесная образность в романе Лиона Фейхтвангера «Успех»: Йоханна Крайн и Пауль Гессрейтер // Мировая литература в контексте культуры. 2019. Вып. 8 (14). С. 69–78.

*Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

*Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.

*Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / Н. Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 360 с.*

*Фейхтвангер Л.* Избранные произведения: в 3 т. М.: ФИРМА АРТ, 1992а. Т. 2: Успех. Книги 1–3. 488 с.

*Фейхтвангер Л.* Успех. Книги 4–5 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения: в 3 т. Т. 3: Успех. Книги 4–5. Семья Опшерман. М., 1992б. С. 5–310.

*Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. Г. А. Гельфанд. М. ; СПб. : Университетская книга, 1999. 356 с.

*Dietschreit F.* Lion Feuchtwanger. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988. 211 S.

*Hans J., Winckler L.* Von der Selbstverständigung des Künstlers in Krisenzeiten. Lion Feuchtwangers „Wartesaal-Trilogie“ // Text + Kritik. 1983. Heft 79/80. S. 28–48.

*Modick K. L.F. als Produzent.* Über die kuriosen, eigentümlichen, ja wunderlichen Methoden des Dr. Feuchtwanger // Text + Kritik. 1983. Heft 79/80. S. 5–18.

*Szépe H.* Zwischen Heimatstil und Sozialkritik: Feuchtwangers Roman *Erfolg* // Orbis Litterarum. 1977. N 32. S. 159–165.

## PUBERTY RITES IN LION FEUCHTWANGERS'S "SUCCESS"

**Alice S. Porshneva**

Doctor of Philology, Professor of Foreign Language Department  
Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin  
620002, Russia, Yekaterinburg, Mir Str., 19. alice-porshneva@yandex.ru

The paper is a part of the research for Bavaria trauma in Lion Feuchtwanger's "Success". We focus on Johanna Krain who is one of the author's surrogate in this novel. Her path is similar to the evolution of Feuchtwanger who mentally drifted away from Bavaria and his fellow countrymen. We pay the primary attention to the event with a "border" meaning, namely Johanna's puberty rites. During the rite she experiences a symbolical death and a new birth to receive new knowledge. We use the main studies on the topic by V. Propp and M. Eliade as guides for our research.

**Key words:** Lion Feuchtwanger; "Success"; Bavaria; puberty rites; symbolical death; Bavaria trauma.

**ИГРА С ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ  
В РАССКАЗЕ Э. ГАСКЕЛЛ «ЧУДНО, ЕСЛИ ПРАВДА»**

**Мария Юрьевна Фирстова**

к. филол. н., доцент кафедры английского языка и межкультурной коммуникации

Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. legkikh76@mail.ru

В статье рассматривается рассказ Э. Гаскелл «Чудно, если правда» («Curious, if true», 1860). В работе исследуются причины обращения писательницы реалистического направления к жанру сказки и готического рассказа. Результатом исследования становится вывод о намеренном использовании Гаскелл мотивов и атрибутов готической литературы с целью пародийной демонстрации ее художественной несостоятельности параллельно с высмеиванием таких социально-обусловленных человеческих пороков как тщеславие и снобизм. Акцент сделан на анализе приемов создания игры с читателем, новаторстве Гаскелл в области жанра сиквела, смешении литературных жанров.

**Ключевые слова:** Э. Гаскелл, сказка, готическая литература, читатель, пародия, ирония, сиквел.

Рассказ «Чудно, если правда» (“Curious, if True”, 1860) довольно необычное явление в творчестве писательницы реалистического направления, включенной К. Марксом в «блестящую плеяду современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые...» [Маркс 1958: 648].

Действительно, Э. Гаскелл (1810–1865), в первую очередь, волновали социальные противоречия эпохи, однако этим не исчерпывается многогранный талант викторианской писательницы, высоко ценимый современниками, в том числе Ч. Диккенсом и У. М. Теккереем, в журналах которых впервые были опубликованы многие ее произведения. Так, Ч. Диккенс сравнивал Э. Гаскелл со сказочной Шахерезадой за ее умение создавать рассказы с увлекательным сюжетом, позволявшим удерживать внимание читателя на протяжении нескольких выпусков

журнала, в которых публиковалось произведение, что для Диккенса как издателя было весьма важным. Об увлечении же писательницы восточными сказками упоминает Л.А. Петроченко в контексте изучения аллюзий на эти произведения в творчестве английских писателей XIX в [Петроченко 2002: 39]. Тем не менее, обращение Гаскелл к сказочным мотивам в творчестве весьма удивительно и заслуживает подробного рассмотрения.

В первую очередь, стоит отметить, что несмотря на приверженность Гаскелл реалистическому методу в ее творческом наследии нашлось место и произведениям мистического характера на так называемые «готические» сюжеты. Об этом упоминают как зарубежные (Дженни Аглоу), так и российские (Б. Б. Ремизов) исследователи. Эти наблюдения позволяют говорить о парадоксальном интересе автора-реалиста к ирреальному, вымышленному, фантастическому миру, что в свою очередь роднит Гаскелл с романтиками.

В рассматриваемом произведении писательница обращается к сюжетам и героям французских литературных сказок Шарля Перро и, возможно, немецких сказок Братьев Гримм. Речь идет о следующих произведениях: «Золушка», «Спящая красавица», «Мальчик-с-пальчик», «Кот в сапогах», «Красная Шапочка», «Синяя Борода». Гаскелл вводит в свой рассказ и героиню произведения «Красавица и чудовище», автор Габриэль-Сюзанна Барбо де Вильнёв, получившего широкую известность после обработки, выполненной другой французской писательницей – Жанной-Мари Лепренс де Бомон. Рассказ Гаскелл представляет собой своеобразный сиквел вышеназванных произведений. Автор довольно смело и с присущими ее творческому методу юмором и иронией обращается с персонажами и сюжетами известных сказок.

Используя традиционное для готической литературы место действия – замок, ставший атрибутом готики наряду с «привидениями, призраками и таинственной атмосферой» [Напцок 2008:142], Гаскелл в измененном виде применяет и другой важный для этого литературного направления мотив – семейную тайну из далекого прошлого. Напомним, что, рассуждая о жанре готического романа, авторитетный литературовед Н. А. Соловьева называла в качестве средств его драматизации введение мотивов тайны, загадочного происхождения, обрисовки руин старинных замков и монастырей [Соловьева 1988:85]. В рассказе этот мотив иронически модифицирован в тщеславное желание главного героя англичанина Ричарда Уиттингема составить собственную родословную: он гордится тем, что один из его предков был женат на сестре Кальвина. Об этом читатель узнает из письма-воспоминания, в котором Ричард описывает то, что приключилось с ним на континенте прошлым

августом в «сумеречном» лесу неподалеку от французского города Тур, что в провинции Турень. Об активном обращении готической литературы к письмам упоминает Б. Р. Напцок в контексте исследования ин-тертекстуальных стратегий в готических текстах [Напцок 2016: 117]. По нашему мнению, Гаскелл, отмечая эту черту готического нарратива, намеренно вводит эпистолярный элемент в рассказ. Автор стремится сохранить внешнюю форму рассказа готической, наполнив ее комическим (пародийно-сатирическим) содержанием, и тем самым травестировать этот вид литературы, бывший, по мнению Б.Р. Напцока, необычайно популярным в Англии с середины XVIII в. до середины XIX в. [Напцок 2008: 139].

Итак, заблудившись в густом лесу ночью, герой видит вдали «огромный темный величественный силуэт замка на фоне сумеречного ночного неба», к которому ведет «старая аллея (ныне заросшая и неровная)». Окна этого замка ярко освещены, и Ричард надеется на радужный прием. Героя встречает исполинского роста дряхлый слуга, едва удерживающий факел, он проводит его по коридорам замка, опирает тяжелыми ключами старинные замки. В какой-то момент герою начинает казаться, что он слышит голоса представителей ушедших в небытие поколений в огромных пустынных галереях по обе стороны парадной лестницы. Ричарда удивляет и бледный, но проникающий во все углы гостинной замка свет, источник которого он так и не может обнаружить. Вызывает недоумение героя и средневековая мебель, и старомодная одежда хозяев и гостей замка. Однако, хваленый английский здравый смысл долгое время не позволяет рассказчику понять, что перед ним герои различных сказок. Все загадочное, необычное герой характеризует как *sigious* (чудное, удивительное), но постоянно пытается найти этому рациональное объяснение. Так, например, «старомодные», а на самом деле средневековые наряды обитателей замка он объясняет провинциальным вкусом их владельцев. И здесь очевидна национальная самоирония Гаскелл: автор показывает, что здравый смысл, которым так гордятся англичане, порой не позволяет им по достоинству оценить удивительные и прекрасные вещи, ограничивает кругозор, делает восприятие плоским, исключая все, что не укладывается в рамки рационального, и тем самым обедняет их представление о мире.

Автор также высмеивает тщеславие и снобизм главного героя. Отправляясь на континент в поисках информации для составления генеалогического древа, пытаясь проследить свою родословную до Жана Кальвина, главный герой претендует на принадлежность к аристократии. Становится понятно, почему его отталкивает житейская простоватая мудрость Мальчика-с-пальчика, его выдавшие виды семимильные



сапоги и отсутствие аристократического “de” в имени сказочного героя. К этому персонажу все в замке обращаются месье Пузе (Monsieur Poucet, что на французском языке означает «Мальчик-с-Пальчик»). Неприятна главному герою и бедность этого сказочного персонажа. В рассказе автор прибегает к самоцитированию, которое очевидно для знатоков ее творчества. Ричард вторит притязующим на аристократизм героинями «Крэнфорда» Гаскелл: «И что может быть менее неаристократично (“ungenteel”), чем бедность?»).

В произведении только Мальчик-с-пальчик и Маркиз де Карабас являются под своими именами. Остальные участники событий безымянны. Но понять кто они несложно по знаковым деталям их костюма, чертам характера, особенностям внешности и поведения, истории их «жизни». Так, когда рассказчик общается с дамой, которая настолько располнела, что вынуждена проводить большую часть времени в кресле, так как ее маленькие ноги постоянно опухают, поскольку в молодости она носила слишком тесную обувь из тщеславного, как сама же признает, желанья иметь самые изящные ножки, читатель догадывается, что это Золушка. Предположение подтверждает ее рассказ о двух сводных сестрах, относившихся к ней не очень хорошо и поплатившихся за это, как замечает другая дама, чей муж настолько же ужасен внешне, насколько прекрасна его жена, в руках которой роза. Это, как может догадаться читатель, главная героиня сказки «Красавица и чудовище» Белль.

Авторская ирония, выразителем которой является рассказчик, проявляется и в высказываниях персонажей о себе и своих друзьях – сказочных героях других произведений. Мальчик-с-пальчик с сожалением замечает, что с развитием железных дорог уже нет необходимости в его семимильных сапогах, саркастически отзывается о своих «знатных» знакомых, например, маркизе де Карабасе, который, по его мнению, ничего не добился в жизни самостоятельно. Любопытно, что такого же мнения придерживается о своем хозяине и кот, которого рассказчик принимает за слугу.

В тексте присутствует и такой важный элемент создания комического, как диалог *qui pro quo*. Например, хозяин замка – «подкаблучник» (так его характеризует рассказчик) второй муж мадам де Рэ расспрашивает Р. Уиттингема о его кошке и ее самочувствии, принимая главного героя за персонажа некой английской сказки. Ричард мысленно удивляется: неужели «слава» о прекрасных качествах его бесхвостого кота Тома, ограничивающихся умениями подмигивать и важно себя вести пересекла Ла-Манш? Однако, поддерживает эту светскую беседу общими фразами, что позволяет выпутаться из затруднительного

положения. Только за несколько мгновений до появления Огра и Феи Ричард понимает, что его принимают за друга знаменитого сказочного соотечественника – персонажа английского фольклора Джека-победителя великанов. Вслед за этим герой просыпается ранним утром в лесу возле дуба.

Хозяйка замка – мадам де Ре оказывается в конце повествования женой Синей Бороды, которого она оплакивает и обвиняет своих братьев в поспешных и неверных действиях, приведших к гибели «лучшего из мужей». Здесь комическое проявляется как сатира. Она показывает Ричарду браслет, сплетенный из бороды мужа и любовно украшенный жемчугом, при свете факела герой замечает ее синий оттенок. Намеки на то, кем является хозяйка замка встречаются уже в начале повествования. Но рассказчик, называя эти детали, не придает им значения. Однако, внимательный читатель, на которого, скорее всего, и рассчитывает автор, собирает разбросанные по тексту детали этого увлекательного литературного паззла в целостную картину. Так, Ричард замечает, что лексикон и произношение хозяйки замка напоминают ему речь самой простой крестьянки. Затем Мальчик-с-пальчик (Гаскелл намеренно использует французское, а не английское – Tom Thumb – имя сказочного персонажа, организуя таким образом игру с читателем) упоминает о всем известном ужасном характере первого мужа мадам де Рэ, сохранившей его фамилию во втором браке, так как ее второй муж менее известен. О последнем факте сообщает рассказчику Белль. Авторская ирония, переходящая в сатиру, вновь направлена на тщеславие. Известно, что прототипом Синей Бороды был Жиль де Рэ (Gille de Rais), происходивший из местности Pays de Retz, Бретань. Соответственно, называя хозяйку замка мадам де Рэ (в тексте – «Madame de Retz»), автор уже в начале рассказа намекает читателю, что действие разворачивается в сказочном замке Синей Бороды.

Помимо игры с читателем автор достаточно смело обращается и с литературной традицией как сказочной, так и готической литературы. Гаскелл описывает эпизод из жизни сказочных героев, которые вовсе не считают себя таковыми. Напротив, они называют сказки, которые о них сочинили люди, «возмутительными выдумками». Гаскелл создает сиквелл, включая в него персонажей из нескольких сказок, создавая единый сказочный мир – параллельную фантастическую реальность. Это уникальное, на наш взгляд, явление на том этапе развития литературы. Писательница также вводит в круг персонажей французских писателей-сказочников героиню басни Эзопа «Венера и кошка», хотя, возможно, что, создавая образ мадам де Миуми (говорящая фамилия) она могла опираться на басню Лафонтена «Кошка, превращенная в женщину»

(“La chatte metamorphosée en femme”). Таким образом, Гаскелл не только объединяет сюжеты различных сказок, но и смешивает литературные жанры.

При этом происходит переосмысление морали, заложенной в оригинальных сказках. Золушка Шарля Перро и Братьев Гримм, отправляясь на бал, мечтала лишь потанцевать и хорошо провести время, героиня не думала о браке с принцем как о социальном лифте. Героиня этих сказок – добрая, терпеливая девушка, чьи страдания и труд в конце концов вознаграждаются феей (Перро) или умершей матерью (Братья Гримм). В рассказе же Гаскелл Золушка, говоря о сходстве в судьбе Белль и ее собственной, акцентирует внимание на том обстоятельстве, что «браки подняли обеих намного выше их изначального положения». Аналогичная метаморфоза происходит и с Котом в сапогах. Из верного и преданного помощника, беззаветно преданного хозяину, у Шарля Перро он превращается в рассказе Гаскелл в персонажа, критикующего маркиза де Карабаса за глупость, мечтает сделать собственную карьеру при дворе императора, поскольку обладает необходимой для этого галантностью и другими талантами, и собирается выбросить подаренные хозяином-маркизом сапоги.

В наблюдениях рассказчика за действиями кота в момент раздражения прослеживается традиционное ироническое и зачастую отрицательное отношение англичан к французам, а именно, неумению последних сдерживать собственные негативные эмоции, отсутствию самоконтроля. Ричарда удивляет и свойственная французскому Мальчику-спальчику способность легко и непринужденно начать разговор с незнакомцем и таким образом войти к нему в доверие. Здесь можно отметить также очередной пример национальной самоиронии Гаскелл в отношении чопорности англичан.

В рассказе также имеется пародия и на другой традиционный атрибут готической литературы – появление призрака в кульминационный момент развития сюжета. Гости замка намеренно собираются здесь именно в ту ночь, когда есть вероятность появления призрака «маленькой крестьянской девочки, съеденной волком». В отличие от рассказчика читатель без труда догадается, что речь идет о Красной шапочке. Вводя образ этой сказочной героини как призрак замка, Гаскелл высмеивает один из родовых элементов готической литературы, и, следовательно, демонстрирует свое отношение к этому литературному направлению в целом. Персонажи вышеназванных сказок подобно суеверным людям считают, что появление призрака означает удачу на весь следующий год.

Подводя итог всему вышесказанному, необходимо отметить, что Гаскелл остается верна реалистическому методу несмотря на обращение к сказочным сюжетам и персонажам, мотивам готической литературы, вскрывая присущие современному обществу пороки, а именно, тщеславие и снобизм. Обращаясь к традиционному жанру сказки, автор проявляет себя как новатор, создавая один из первых образцов сиквела в мировой литературе, переосмысляя в ироническом ключе устоявшиеся литературные каноны, соединяя жанры: сказка, басня, готический рассказ. Способствует этому игра с читателем за счет введения такого персонажа как недогадливый рассказчик, при создании образа которого Гаскелл прибегает к иронии в отношении некоторых черт национального английского характера и самоцитированию. Игра с литературной традицией приводит автора к созданию пародии на мрачную готическую литературу, последовательно высмеивая ее основные мотивы и атрибуты.

#### **Список литературы**

*Маркс К.* Английская буржуазия // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 изд. М.: Полит. лит., 1958. Т. 10. С. 645–650.

*Напцок Б.Р.* Интертекстуальные стратегии в «готических текстах» (на материале английской прозы XVIII века) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. № 3 (182). С. 115–121.

*Напцок Б.Р.* Английский «готический» роман: к вопросу об истории и поэтике жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 10. С. 139–144.

*Петроченко Л. А.* Аллюзия в контексте межкультурной коммуникации // Вестник ТГПУ. 2002. Вып. 1 (29). Сер. Гуманитарные науки (Филология). С. 38–39.

*Ремизов Б. Б.* Элизабет Гаскелл: Очерк жизни и творчества. Киев: Вища шк., 1974. 171 с.

*Соловьева Н.А.* У истоков английского романтизма. М: Изд-во МГУ, 1988. 230 с.

*Gaskell E.* Curious, if True. [Электронный ресурс]. URL: [https://royal-lib.com/read/Gaskell\\_Elizabeth/curious\\_if\\_true.html#0](https://royal-lib.com/read/Gaskell_Elizabeth/curious_if_true.html#0) (дата обращения: 8.03.2020).

*Uglow J.* Elizabeth Gaskell: A Habit of Stories. Faber and Faber. London and Boston, 1993. 690 p.

## THE GAME WITH LITERATURE TRADITION IN “CURIOUS, IF TRUE” BY ELIZABETH GASKELL

**Maria Yu. Firstova**

Candidate of Philology, Associate Professor of English Language and Intercultural Communication Department

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. legkikh76@mail.ru

The article deals with the short story «Curious, if true» (1860) by Elizabeth Gaskell. The paper discusses why the author whose major literary works were created in realist poetics addressed the genres of fairy tale and gothic story. The research shows that Gaskell purposely used motives and attributes of the gothic literature to demonstrate its artistic bankruptcy in the form of parody. At the same time keeping faith to realism the author draws the reader`s attention to socially-determined vices of vanity and snobbism. In the paper the stress is done on the analysis of the game with the reader in the short story, the development of the sequel genre by Gaskell and the blending of different literary genres in the text.

**Key words:** E. Gaskell, fairy-tale, gothic literature, reader, parody, irony, sequel.

## ОБРАЗ КИНОДИВЫ В РОМАНАХ М. ПУИГА (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)

**Анастасия Петровна Чагина**

старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. liolio@list.ru

Аргентинский писатель М. Пуиг с детских лет был страстным поклонником кинематографа и старался связать свою жизнь с седьмым искусством, что оказало огромное влияние на его творчество как писателя. В статье предпринята попытка проанализировать образ «кинодивы» и его трансформацию в первых четырёх романах писателя: «Предательство Риты Хейворт», «Крашенные губки», «Любовь в Буэнос-Айресе» и «Поцелуй женщины-паука». Сделан вывод о том, что образ «кинодивы» проходит красной нитью через романы писателя, обрастая новыми смыслами. Вопрос требует дальнейшего изучения.

**Ключевые слова:** М. Пуиг, роман, образ кинодивы, кинематограф.

Известно, что ключевую роль в жизни и творчестве аргентинского писателя М. Пуига играл кинематограф, любовь к которому привила ещё совсем маленькому мальчику мать. Особое восхищение М. Пуиг испытывал по отношению к «кинодивам» – звёздам голливудского кино. Как отмечает Дж. Ливайн, писатель не просто боготворил актрис, но мечтал стать одной из них: «no es tanto que él admirara a Greta Garbo, sino que quería ser Greta Garbo, ser el personaje que ella interpretaba» [Levine 2012: 51]. «Магия» кино так очаровывала юного М. Пуига, поскольку была для него своеобразной формой эскапизма: лишь представляя себя на месте главных героинь, он мог вырваться из маленького аргентинского городка, в котором родился и вырос, и его консервативных патриархальных устоев. Это нашло своё отражение в первом романе писателя «Предательство Риты Хейворт» («La Traición de Rita Hayworth», 1968 г.), который во многом автобиографичен [Levine 2012: 51–52].

Роман представляет собой пёструю мозаику из переплетённых судеб совершенно разных людей, среди которых есть маленький мальчик Тото. Именно его история напоминает детство самого автора. Главным развлечением малыша являются вовсе не игрушки, а кинематограф. Он

знает названия всех идущих в прокате фильмов, имена знаменитых актрис и актёров, фотографии которых он бережно вырезает из журналов, создавая коллажи и воспроизводя сцены из фильмов. Мальчик постоянно сравнивает окружающих его людей с актёрами и актрисами (среди них, например, Норма Ширер, Джинджер Роджерс, Фред Астер, Ширли Темпл), при этом он не видит разницу между персонажами, исполнителями ролей и реальными людьми. Особое внимание ребёнка привлекла Рита Хейворт (Rita Hayworth, 17.10.1918–14.05.1987) – американская актриса и танцовщица, звезда Голливуда 40-х гг. Именно она больше других понравилась отцу мальчика в фильме «Кровь и песок» («Blood and Sand», 1941 г.). Поскольку Тото не видит грань между ролью и её исполнителем, Рита кажется ему холодной «красоткой», предательницей, соблазлившей и обманувшей главного героя. Внутри мальчика разворачивается конфликт, ведь, с одной стороны, ему важно мнение отца, который считает Риту самой красивой актрисой, а с другой стороны – её персонаж вызывает у мальчика неприятие:

<...> no la cara traicionera de Rita Hayworth: papá dice que es la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. en letras grandes <...>. Pero en Sangre y arena traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R. H. en letras grandes<sup>1</sup> (здесь и далее подч. моё – А. Ч.) [Puig 1968: 55–56].

Ребёнок делит весь мир на «чёрное» и «белое», ему важна не только внешняя красота актрис, но и «злой» их персонаж или «добрый». С другой стороны, для маленького мальчика большую роль играет авторитет отца, который олицетворяет в романе патриархальный уклад. Но для отца не имеет значения, «хорошая» актриса (её персонаж) или «плохая», главное, чтобы она была красивая:

«¿qué artista te gusta más? ¿la buena de Sangre y arena?» y papi le contesta «que me la traigan», y el Toto entonces «¿Rita Hayworth la mala?» y papi dice que me la traigan, y el Toto se pone rabioso y dice que le diga si le gusta más una o la otra, y papi «que me la traigan» y nunca le contesta a lo que el Toto quiere<sup>2</sup> [Puig 1968: 73].

Так, через образ «кинодивы» показано положение женщины и отношение к ней в патриархальном обществе провинциального городка, с которыми маленький Тото, как и сам М. Пуиг, не согласен. Неприятие сложившегося уклада в дальнейшем приводит его к отказу от мужской роли как доминирующей и агрессивной в пользу пассивной женской.

В романе «Крашенные губки» («Voquitas Pintadas», 1969 г.) кинематограф отходит на второй план, уступая место поп-культуре в целом. И хотя в романе упоминаются именитые актрисы (Дина Дурбин, Джинджер Роджерс, Элис Фей, Кэтрин Хепбёрн и др.), М. Пуиг продолжает

раскрывать тему места женщины в обществе, но через образ обычной «земной» женщины, показывая трудности, с которыми ей приходится сталкиваться. Однако уже в следующем романе писатель возвращается к образу «кинодивы».

Роман «Любовь в Буэнос-Айресе» («The Buenos Aires Affair», 1973 г.) строится на противопоставлении двух главных героев: властного доминантного Лео и женственной утончённой Гладис. Большое внимание в романе уделяется именитым голливудским актрисам. Каждая глава сопровождается эпиграфом – отрывком из известной кинокартины первой половины и середины XX в. («Camille», 1936 г.; «Shanghai Express», 1932 г.; «Algiers», 1938 г.; «Grand Hotel», 1932 г. и др.). Цитирование построено в форме отрывка сценария или пьесы, но вместо имён персонажей фильмов – имена актрис. Остальные действующие лица обозначаются согласно их профессии или социальной роли. Как и в представлении Тото из «Предательства Риты Хейворт», границы между актрисами и их персонажами стираются, что лишний раз подчёркивает центральную роль образа «кинодивы» в романе. Например:

El joven apuesto: Su mano está hirviendo.

Greta Garbo: (irónica) ¿Por qué no le deja caer una lágrima para refrescarla?<sup>3</sup> [Puig 1973: 9]

Lana Turner: ¡Gracias! (vuelve a mirarse al espejo para retocar su extravagante atavío).

Corista: Ahora tienes que beber de esa copa llena, como lo pide la costumbre<sup>4</sup> [Puig 1973: 438].

Тесную связь между Гладис и голливудскими звёздами отмечает Р. К. Рамирес, уделяя особое внимание эффекту пародийности [Ramírez 2008]. Гладис, не имея никакого отношения к миру кино, представляет себя «кинодивой», старлеткой, которая постоянно находится под взором камер и играет свою роль. Заметим, что девушка не выходит из этого образа никогда, даже наедине с собой. Так, обретая настоящую любовь, Гладис первым делом представляет, как у неё берёт интервью известный модный журнал «Harper's Bazaar» [Puig 1973: 311]. Размышляя о самоубийстве, девушка озабочена своим внешним видом – какой её увидят после смерти: «por el contrario si dejaba aplicada la crema la media hora prescrita y antes de cumplirse el plazo no podía contener el impulso de arrojarla por la ventana, quienes la recogiesen en la calle observarían el grotesco detalle del rostro encremado»<sup>5</sup> [Puig 1973: 620].

Такое восприятие себя у героини сложилось в детстве под влиянием авторитета отца: девочка должна была соответствовать образу «красотки», чтобы заслужить его признание: «Tenés que hacer caso a mamá, porque papá no quiere tener una hija loro»<sup>6</sup> [Puig 1973: 79]. М. Пуиг



продолжает развивать тему места женщины в патриархальном обществе через образ «кинодивы». Противопоставление мужское (грубое, жестокое) и женское (хрупкое, нежное) является ключевым в романе и тесно переплетается с темой борьбы с политическим режимом Перона [Boyle 2015].

Четвёртый роман «Поцелуй женщины-паука» («El Beso de la Mujer Araña», 1976 г.) также построен на противопоставление мужского (Валентин) и женского (Молина). Образ кинодивы воплощает Молина, мечтающий быть женщиной. Как и малыш Тото из первого романа писателя, Молина отрицает агрессивную доминирующую роль мужчины, предпочитая ей пассивную женскую. Он восхищается голливудскими актрисами, их красотой, женственностью и утончённостью, и стремится стать одной из них. Вместе с темой о месте женщины в патриархальном обществе в романе раскрывается тема гомосексуальности, которая в предыдущих романах затрагивалась лишь вскользь, а тема противостояния тоталитарному политическому режиму, обозначенная в предыдущем романе, выходит на первый план.

В романе «Поцелуй женщины-паука» М. Пуиг продолжает обращаться к кинематографу через вставные фильмы, как настоящие (например, «Cat People», 1942 г.; «The Enchanted Cottage» 1945 г.), так и придуманные («Destino»). Молина рассказывает сюжеты полюбившихся ему кинолент, чтобы скоротать время в тюремной камере, где разворачивается действие романа. Особое внимание он уделяет внешнему облику актрис:

– A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.

– ¿Y los ojos?

– Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor<sup>7</sup> [Puig 2001: 6].

Как и в романе «Любовь в Буэнос-Айресе», вставные фильмы тесно связаны с сюжетом романа и раскрывают образы главных героев. Красота, любовь и жертвенность главной героини, её готовность на всё ради любимого связывают все вставные фильмы романа. Именно к такому образу стремится Молина и достигает его в конце, жертвывая собой ради Валентина.

Очевидно, что образ «кинодивы» проходит красной нитью через творчество М. Пуига. Все романы объединяет восхищение «идеальным» образом голливудской старлетки и стирание грани между

актрисой и её персонажем. Однако образ «кинодивы» не остаётся неизменным. Так, в романе «Предательство Риты Хейворт» ключевым был образ роковой женщины, которая предаёт любовь, в то время как главная героиня романа «Любовь в Буэнос-Айресе» наоборот всю жизнь стремится обрести настоящую любовь. К этому стремится и Молина в «Поцелуе женщины-паука», жертвуя собой ради этой цели. Кроме того, с каждым романом через образ «кинодивы» раскрываются новые аспекты, среди которых роль женщины (в том числе как матери), противостояние политическому строю, гомосексуальность и др.

### **Примечание**

<sup>1</sup> <...> а не лицо предательницы Риты Хейворт. папа говорит, что она самая красивая. Напишу большие буквы Р. от Риты и Х. от Хейворт <...>. Но в фильме «Песок и кровь» она предаёт хорошего парня. Не хочу рисовать Р. Х. большими буквами (здесь и далее перевод наш – А. Ч.).

<sup>2</sup> «Какая актриса тебе нравится больше? Та хорошая из фильма “кровь и песок”», – отец ему отвечает: «Вот бы мне такую». а Тото снова: «Рита Хейворт, злодейка?», – отец ему снова: «Вот бы мне такую». И Тото сердится и настаивает, чтобы отец выбрал одну или другую. А отец только: «Вот бы мне такую», – и никогда не отвечает то, что Тото хочет услышать.

<sup>3</sup> Привлекательный юноша: Ваша рука горит.

Грета Гарбо: (иронично) Так почему бы Вам не остудить её своими слезами?

<sup>4</sup> Лана Тёрнер: Спасибо! (снова смотрит в зеркало, чтобы поправить свой экстравагантный наряд).

Хористка: А теперь выпей из этого бокала, так требует обычай.

<sup>5</sup> С другой стороны, если она оставит крем на полчаса, как того требует инструкция, но поддастся порыву выброситься в окно до истечения этого срока, то очевидно, которые будут поднимать её тело, непременно заметят такую гротескную деталь, как намазанное кремом лицо.

<sup>6</sup> Слушайся мамочку, ведь папочке не нужна дочка-чучело.

<sup>7</sup> – Сразу видно, что с ней что-то не так, что она отличается от других женщин. Она выглядит очень молодо, лет двадцать пять, не больше, личико у неё кошачье, маленький вздёрнутый носик, форма лица... скорее круглая, чем овальная, лоб широкий, щёки полные, но лицо заостряется книзу, как у кошки.

– А глаза?

– Светлые, думаю, что зелёные. Они полузакрыты, ей так удобнее рисовать.

### **Список литературы**

*Boyle M. E. A Starlet Deformed: Seeing Women in Manuel Puig // Chasqui. Vol. 44, No. 1, 2015. pp. 19–28.*

*Levine S. J. Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa // Cuadernos de literatura n°31. 2012. P. 48–64.*

*Puig M.* La traición de Rita Hayworth. 1968. 203 p. Mode of access: URL: [http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/trai\\_rit.pdf](http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/trai_rit.pdf) (дата обращения: 17.07.2019).

*Puig M.* Boquitas Pintadas. AGEA.S.A., 2000. 107 p. Mode of access: URL: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/16/boquitas.pdf> (дата обращения: 24.09.19).

*Puig M.* The Buenos Aires Affair, 1973. 702 p. Mode of access: URL: <http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicieda/Libros/Afaire/3171tbaamp.pdf> (дата обращения: 16.09.19).

*Puig M.* El Beso de la Mujer Araña. Libros Tauros, 2001. 196 p. – Mode of access: URL: [http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be\\_muj.pdf](http://recursosbiblio.url.edu.gt/publicjlg/curso/be_muj.pdf) (дата обращения: 10.09.19).

*Ramírez R. C.* The Buenos Aires Affair: Parodia y Puesta en Abismo: Olvido de Amor no Correspondido // Filología y Lingüística XXXIV (2): 9–23, 2008. pp. 9–23.

## **STARLETS IN MANUEL PUIG'S NOVELS (STATEMENT OF PROBLEM)**

### **Anastasia P. Chagina**

Senior Lecturer of Linguistics and Translation Department  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. [liolio@list.ru](mailto:liolio@list.ru)

The Argentine writer M. Puig was fond of cinematography since childhood and dreamt to connect his life with the seventh art what influenced greatly his novels. The article attempts to analyze the starlet image and its transformation in the first four novels by M. Puig – «Betrayed by Rita Hayworth», «Heartbreak Tango», «The Buenos Aires Affair», and «Kiss of the Spider Woman». It is concluded that the starlet image is present in all four novels and gets new senses from novel to novel.

**Key words:** M. Puig, novel, starlet image, cinematograph.

**Раздел 2. Проблемы рецепции и интерпретации**  
**в мировой литературе и культуре**

УДК: 821.111.09

**ЭКФРАСИС В СТИХОТВОРЕНИИ СИЛЬВИИ ПЛАТ**  
**«РАЗГОВОР СРЕДИ РУИН»**

**Екатерина Витальевна Барина**

к.филол.н., доцент департамента литературы и межкультурной коммуникации  
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»  
603155, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, 25/12.  
kbarinova@yandex.ru

В статье представлен анализ экфрасиса в стихотворении Сильвии Плат «Разговор среди руин». В стихотворении, написание которого поэтессе вдохновила одноименная картина де Кирико, экфрасис наблюдается на разном уровне, начиная с заголовка. При этом перед читателем предстает не детальное описание картины и представленных на ней архитектурных элементов, а эмоция, динамический сюжет, разворачивающийся в творческом сознании поэтессы. Стихотворение представляет собой традиционный для Плат текст, где богатство визуальных образов тесно переплетается с автобиографическими мотивами.

**Ключевые слова:** экфрасис, Сильвия Плат, де Кирико, «свой», «чужой», визуальный ряд.

Американская поэтесса и писательница Сильвия Плат широко известна как у себя на родине, так и в Англии, где она провела несколько наиболее событийных и плодотворных лет жизни. В России Плат также вызывает определенный интерес, хотя серьезных исследований ее творчества не так уж много. Среди причин можно назвать сложность поэтического языка и образности писательницы, ее неповторимый стиль, теряющийся при переводе, отсутствие полного академического издания трудов Сильвии Плат на русском языке и т. д.

Стихотворение, о котором пойдет речь в настоящей статье, занимает особое место в творческом наследии Плат, причем не только фигурально, но и в прямом смысле слова. Когда Тед Хьюз уже после смерти жены решил издать собрание стихотворений поэтессы, все стихи, написанные до их знакомства, он безапелляционно определил в раздел

*Juvenilia* и поместил в конец книги, подчеркивая свое отношение к этим стихотворениям как к ученическим и незрелым. Поэт амбициозно считал, что по-настоящему зрелые произведения стали выходить из-под пера Плат только после знакомства с ним, когда она начинает писать под его непосредственным влиянием и, порой, надзором. Однако речь не о том, прав или не прав был Тед Хьюз, отодвигая значительный пласт творчества Плат на второй план. Стихотворение, о котором пойдет речь, попало в число избранных, так как было написано уже в 1956 году, в год, когда Плат и Хьюз встречаются друг друга в Кембридже и всего несколько месяцев спустя женятся в тихой лондонской церкви. Стихотворение «Разговор среди руин» («Conversation among the Ruins») стоит первым в собрании *Collected Poems*, открывая раздел зрелых произведений Сильвии Плат.

Одна из отличительных черт всего творчества Сильвии Плат – чрезвычайная сила и убедительность визуальных образов. И это не удивительно, ведь прежде, чем окончательно посвятить себя литературе, Плат долгое время сомневалась и не могла решиться, кем же ей стать, – профессиональным поэтом или художником. Писательский дар победил, однако Плат продолжает рисовать до конца своих дней, а ее чуткость к свету и тени, различным оттенкам цвета, умение видеть произведения живописи и архитектуры находят отражение в ее текстах. В 2014 году дочь Плат Фрида Хьюз публикует альбом рисунков поэтессы, по которому можно судить о степени ее одаренности и художественной зоркости, вниманию к деталям.

При всей очевидности темы, исследованию визуальных образов у Плат и экфрасису в ее поэзии посвящено очень мало работ. В 2007 году Oxford University Press публикует сборник трудов, объединенных темой визуального в творчестве поэтессы. В статье «Разговор среди руин. Плат и де Кирико» Кристина Бритцолоакис затрагивает тему «творческого союза» поэтессы и художника, однако акцент в исследовании сделан на метафизике и психоанализе, а в центре внимания оказывается сам де Кирико, тогда как анализ стихотворений Плат сведен к минимуму. В этом же сборнике опубликована и одна из немногих статей, в которой применительно к творчеству Плат используется термин «экфрасис», однако речь идет о более поздних стихотворениях, среди которых важное место традиционно занимает «The Disquieting Muses» [Jinghua 2007: 217-222]. Что касается рассмотрения экфрасиса в стихотворении «Разговор среди руин» – тема эта является новой и неисследованной.

Стихотворение «Разговор среди руин» – далеко не единственный пример поэтического экфрасиса в творчестве Плат. Уже следующее стихотворение сборника – «Зимний пейзаж с грачами» («Winter Landscape

with Rooks») – имеет название, вызывающее живую ассоциацию с картиной, и, возможно, также явилось откликом на какое-то живописное полотно (или же отражает «живописный», визуально насыщенный взгляд поэтессы на мир). Среди других стихотворений, толчком к созданию которых стали картины, так или иначе описанные в поэтическом тексте, можно назвать «The Ghost's Leavetaking» (1958) (см. картину Пауля Клее «The Ghosts Departure» 1931 года), стихотворение «Battle-Scene (From the Comic Operatic Fantasy «The Seafarer»)» (1958), название которого отсылает нас к картине того же Клее «Батальная сцена из фантастической оперы «Моряк» (1923), «The Disquieting Muses» и «On the Decline of Oracles», вдохновленные, как и рассматриваемое стихотворение, работами де Кирико и т.д. Среди любимых художников Плат – Анри Руссо, Поль Гоген, Анри Матисс, Пауль Клее, Джорджо де Кирико, художники, чьи полотна поражают яркостью красок и оригинальностью сюжетов, доходящей порой до провокации. Экфрасичность – одна из отличительных черт поэзии Плат на всем протяжении ее творческого пути. Многие строки из ее стихотворений звучат как название картины или сама картина.

Проблема экфрасиса в литературе занимает исследователей давно, при этом нет единого мнения о том, что именно необходимо понимать под этим термином. Джеймс Хеффернан начинает свою статью об экфрасисе не совсем академическим замечанием: «Экфрасис – птица старая, но при этом на удивление малознакомая» [Heffernan 1991: 297] (здесь и далее перевод мой – *Е.Б.*). «Экфрасис – тема скользкая», – будто эхом вторит ему Фрома Цейтлин [Zeitlin 2013: 17]. Из-за сложившейся терминологической неопределенности многие исследователи предпочитают избегать самого термина «экфрасис», хотя пишут, по сути, именно о нем – о репрезентации визуальных искусств в литературе. Удивительно, но даже такое канонически экфрасическое произведение, как «Ода греческой урне» Джона Китса, часто анализируется без использования рассматриваемого понятия.

Изначально в античной риторике под экфрасисом понималось детальное описание любого объекта видимого мира. Постепенно значение термина одновременно и сужалось, и размывалось. Сегодня к экфрасическим зарисовкам может быть отнесено множество текстов, от описания картины в книге до пересказа художественного фильма. Однако в настоящей статье не ставится задача теоретического плана, заключающаяся в прояснении значения термина «экфрасис». В качестве рабочего определения под экфрасисом понимается вербальное воплощение графических образов, причем не только описание произведений визуального искусства (а графические образы мы сузим именно до объектов,

имеющих отношение к искусству), но и более косвенные аллюзии, стимулом для которых стали картины, скульптуры или объекты архитектуры, то есть произведения по своей сути статичные.

Любопытно, что толчком к написанию стихотворения «Разговор среди руин», где вся образность сконцентрирована вокруг архитектурных элементов, стала одноименная картина итальянского живописца Джорджо де Кирико (о чем пишет и Тед Хьюз в предисловии к *Collected Poems*), к произведениям которого Плат не раз обращается в своем творчестве. Таким образом, мы имеем дело со своеобразным экфрасисом в квадрате, когда в тексте описываются архитектурные элементы, изображенные на картине. Образ, преломившись через душу поэтессы, обретает элементы, которые дорисованы уже непосредственно воображением Плат, предстают только перед ее внутренним взором. На картине Кирико «руины» чрезвычайно минималистичны, если не сказать схематичны, тогда как у Плат они обретают орнаментальную пышность и замысловатость, превращаясь в «гирлянды фруктов/ И сказочные лютни и павлины, разрывающие сеть» (пер. мой – Е.Б.) [Plath 1981: 21]. В рассматриваемом экфрасисе наблюдается очень вольное обращение с оригиналом, который послужил лишь толчком для полета поэтической фантазии, но не нашел зеркального отражения в тексте. Однако уже в следующих строках читатель обнаруживает возможную причину произошедших с руинами метаморфоз. Вероятно, всему виной герой, бесцеремонно ворвавшийся в пространство героини, через «портик ее элегантного дома», и принесший с собой целый сонм фурий, нарушивших гармонию и целостность окружающего мира. В результате появление мужской фигуры «богатый порядок стен пал; грачи каркают/ Над отвратительными руинами». Напрашивается параллель между архитектурным сооружением и внутренним миром лирической героини, порядок которого бел нарушен явлением другого, возможно, «чужого», если принимать во внимание характер последствий: «Пока ты героически стоишь в пиджаке и галстукe, я сижу/ Собранная, в греческой тунике <...>./ Укорененная в твоём чёрном взгляде, пёса обернулась трагедией» [Plath 1981: 21]. Очевидно, что, как и на картине, в разговоре принимают участие два персонажа, мужчина и женщина, причем явление мужчины становится для женщины серьезной травмой, взгляд его недобр, «чёрен», мир героини рушится, превращаясь в «безобразные руины».

В стихотворении просматриваются автобиографические мотивы, отображается сложное отношение Сильвии Плат с противоположным полом, которые начались еще с общения с отцом и стали еще болезненнее после его смерти. Стихотворение написано в самом начале отношений Плат с Тедом Хьюзом, однако в нем уже звучит предчувствие

грядущего разрыва и хаоса, в который погрузится душа поэтессы.

Вслед за Дмитрием Токаревым, можно говорить о создании в стихотворении экфрасиса «апофатического», когда в строках находит отражение не непосредственно визуальная форма, не то, что изображено на картине и даже не архитектурные элементы (непосредственно руины, заявленные в названии стихотворения), а то, что «глазу не видно: тот божественный прообраз, который снизошел в душу художника» [Токарев 2013: 7]. Сходное разделение экфрастических произведений на стихотворения о картине и стихотворения, толчком к созданию которых стала картина, проводит британский литературовед Майкл Дэвидсон, противопоставляющий «современную живописную поэму» («the contemporary painterly poem») и «классическое стихотворение, подражающее художнику» («classical painter poem»), где второе как раз представляет собой стихотворение «о» (*about*) картине или скульптуре, имитирующее самодостаточность объекта. «Стихотворение «о» картине, – пишет Дэвидсон, – это не то же самое, что я называю «живописным стихотворением», которое приводит в действие стратегии написания, эквивалентные живописным, но не зависящие от картины. Вместо того чтобы замереть на расстоянии для наилучшего созерцания произведения искусства, поэт читает картину как текст, а не рассматривает ее как статичный объект, или даже считает более широкую живописную эстетику, порожденную картиной» [Davidson 1983: 72]. Опираясь на приведенное рассуждение, стихотворение Плат можно отнести именно к «современным живописным поэмам», так как перед поэтессой не стоит задача детального описания полотна. Картина породила целую вереницу образов и ассоциаций, окончательно утратив всякую статику. Динамика картины Кирико гораздо сдержаннее образа, созданного Плат. Дверь распахнута, мужчина замер у стола, женщина сидит, обращенная спиной к зрителю, так что мы можем только угадывать, какое впечатление произвело на нее появление другого. Плат разворачивает и детализирует эмоции героини. В заключительных строках стихотворения сквозит отчаяние перед неизбежностью, охватившее героиню, и именно мужчина, стоящий перед ней, становится источником воцарившегося хаоса.

Подводя итоги, необходимо еще раз подчеркнуть, что стихотворение Сильвии Плат «Разговор среди руин» представляет собой пример апофатического живописного экфрасиса, где произведение искусства (картина Кирико) хоть и присутствует в строках стихотворения, но в большей степени служит толчком к рождению поэтических образов и



ассоциаций.

### **Список литературы**

*Токарев Д.В.* О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. С. 5–25.

*Davidson M.* Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42. Wiley-Blackwell on behalf of the American Society for Aesthetics, 1983. Pp. 69–79.

*Heffernan J. A.W.* Ekphrasis and Representation // *New Literary History*, Vol. 22, No 2, Probing: Art, Criticism, Genre. The Johns Hopkins University Press, 1991. Pp. 297–316.

*Jinghua F.* Sylvia Plath's Visual Poetics // *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of the Visual*. Ed. by Kathleen Connors and Sally Bayley. Oxford University Press, 2007. Pp. 205–222.

*Plath S.* *Collected Poems*. Faber and Faber, 1981. 351 p.

*Zeitlin F. I.* Figure: Ekphrasis // *Greece and Rome*, Second Series, Vol.60, No. 1 (APRIL 2013). Cambridge University Press, 2013. Pp. 17–31.

### **EKPHRASIS IN SYLVIA PLATH'S POEM «CONVERSATION AMONG THE RUINS»**

#### **Ekaterina V. Barinova**

Candidate of Philology, associate professor of Department of Literature and Intercultural Communication

National Research University «Higher School of Economics»

603155, Russia, Nizhny Novgorod, Bolshaya Pecherskaya str., 25/12.

kbarinova@yandex.ru

The article provides an analysis of ekphrasis in the poem "Conversation among the Ruins" by the American poet and writer Sylvia Plath. In the poem, inspired by de Chirico's painting of the same name, ekphrasis is observed at different levels, starting with the title. At the same time, the reader observes not a detailed description of the painting and the architectural elements presented on it, but an emotion, a dynamic plot unfolding in the creative consciousness of the poetess. The poem is a traditional text for Plath, where the richness of visual images is closely intertwined with autobiographical motifs.

**Key words:** ekphrasis, Sylvia Plath, de Chirico, «own», «other», visualization.

**ЭКФРАСИС КАРТИНЫ КОРРЕДЖО  
«ПОКЛОНЕНИЕ МЛАДЕНЦУ ХРИСТУ»  
В РОМАНЕ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ»**

**Нина Станиславна Бочкарева**

д. филол. наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

**Вишневская Валентина Николаевна**

магистрант факультета современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. valechka63@mail.ru

Статья посвящена анализу экфрасиса картины итальянского художника XVI в. Корреджо «Поклонение младенцу Христу» в 44 главе романа американского писателя Генри Джеймса «Женский портрет». Исследуется изменение точки зрения на образ Генриетты Стэкпол после рассматриваемого эпизода в галерее Уффици. Делается вывод о том, что восприятие живописного полотна позволяет читателю увидеть героиню с неожиданной стороны и предвосхищает ее решение выйти замуж за англичанина.

**Ключевые слова:** экфрасис, Мадонна с младенцем, Генри Джеймс, Корреджо.

Зарубежные и российские исследователи давно отмечали влияние живописи на творчество Г. Джеймса (см. обзор в диссертации: [Душина 2010: 4–20]). М. Торговник выделила следующие варианты использования визуальных искусств в романах Г. Джеймса, Д. Лоренса и В. Вулф: декоративный («decorative»), биографический («biographical»), идеологический («ideological») и интерпретативный («interpretive»), последний разделяется на перцептивный («perceptual») и герменевтический («hermeneutic») [Torgovnick 1985: 13]. Роман «Женский портрет» («The Portrait of a Lady», 1870) служит в монографии Торговник примером интерпретативно-перцептивного использования визуальных искусств, когда восприятие произведения связано с психологической характеристикой персонажа. Однако внимание исследователя сосредоточено

в основном на образах Озмонта (Osmond) и Изабеллы (Isabel) [Torgovnick 1985: 157–174]. Цель нашей статьи – проанализировать экфрасис картины итальянского художника Антонио Аллегри Корреджо (1489-1534) «Поклонение младенцу Христу» (1518-1520) и его функции в раскрытии характера Генриетты Стэкпол (Henrietta Stackpole). При анализе мы используем методологию пермской школы [Бочкарева, Новокрещенных 2017].

К творчеству Корреджо, в частности к его картинам на сюжет Мадонны с младенцем, Г. Джеймс обращался неоднократно. Е.В. Душинина анализирует экспрессивную функцию вымышленной картины «Мадонна с младенцем», приписываемой Корреджо, в повести Г. Джеймса «Попутчики» («Fellow travelers», 1870). Обнаруживая сходство своей возлюбленной с изображением Мадонны, с улыбкой прижимающей к груди ребенка и смотрящей на зрителя с «торжественной безмятежностью» («solemn sweetness»), герой повести осознает «истинную природу своих чувств» [Душинина 2010: 109].

В романе Г. Джеймса «Женский портрет» тоже неоднократно упоминается Корреджо, но мы остановимся на анализе эпизода из 44 главы, в котором Генриетта приходит в галерею Уффици специально, чтобы посмотреть картину «Поклонение младенцу Христу». Эта картина Корреджо – «его характерный (и очень популярный) шедевр, в котором чувствительная нежность приближается к сентиментальности. Мадонна поглощена созерцанием своего Сына, лежащего в сиянии, на соломе, в то время, как остальная часть сцены погружена в сумерки. Классическая колонна вносит оттенок благородства, хотя остальное окружение – смиренно и повседневно; на заднем плане – великолепный пейзаж» [Берти: 84].

Две раскрытые ладони Мадонны в христианской традиции толкуются как «знак принятия благодати» и «молитвенное обращение к Богу» [Священник Владимир Панарин]. Такие жесты – земные поклоны, склонение головы, преклонение колен, наложение креста, сложение рук, целование земли и иконы, поднятие рук – являются ритуальными и обусловлены христианской традицией [Нелипа 2010: 355]. Повествователь, выражая восприятие Генриетты, интерпретирует жест Мадонны как хлопанье в ладоши, указывает на смех и крики младенца в ответ: «The little Correggio of the Tribune – the Virgin kneeling down before the sacred infant, who lies in a litter of straw, and clapping her hands to him while he delightedly laughs and crows. Henrietta had a special devotion to this intimate scene – she thought it the most beautiful picture in the world» [James 1998: 489]. При этом чувства самой Генриетты обозначены словосочетанием «a special devotion», выражающим как особую привязанность,

так и религиозное рвение, но не к Богу, а к прекрасной картине, изображающей радость материнства.

Читатель изумлен таким неожиданным поворотом в характере героини. До эпизода в галерее Генриетта рисовалась нам как очень бойкая, не терпящая возражений, эмансипированная, резкая молодая девушка-репортер, вызывающая раздражение окружающих, выглядящая в их глазах как нечто неординарное и слишком современное. Генриетта американка, она почти не привержена условностям европейского общества, прямо в высказываниях, честна и решительна в поступках. До галереи Уффици мы нигде не видим Генриетту сентиментальной, чувствительной и испытывающей восхищение сюжетами, подобными изображенному на картине Корреджо «Поклонение младенцу Христу».

Экфрасис картины в романе предваряется описанием коридора галереи Уффици с античными бюстами и мраморным полом, усиливающими ощущение зимнего холода: «The long corridor, glazed on one side and decorated with antique busts, which gives admission to these apartments, presented an empty vista in which the bright winter light twinkled upon the marble floor. The gallery is very cold and during the midwinter weeks but scantily visited» [James 1998: 489]. По контрасту с этим описанием картина Корреджо вызывает у Генриетты теплые и радостные ощущения, хотя Мадонна с младенцем тоже изображены на фоне античной мраморной колонны.

До и после описания полотна повествователь с иронией объясняет пристрастие к нему Генриетты. Сначала он как бы извиняется перед читателем за столь пылкое стремление героини к искусству: «Miss Stackpole may appear more ardent in her quest of artistic beauty than she has hitherto struck us as being, but she had after all her preferences and admirations» [James 1998: 489]. А потом оказывается, что ее чувство прекрасного распространяется очень широко и влечет за собой множество различных «обязательств»: «She had a great sense of beauty in all ways, and it involved a good many intellectual obligations» [James 1998: 489]. Посещение Уффици тоже рассматривается ею как обязательное при каждом приезде во Флоренцию.

Поскольку описание полотна дается до того, как Генриетта входит в зал Трибуна, можно предположить, что картина Корреджо всегда оказывает на нее одинаковое впечатление. На этот раз она подходит к «своей» картине вместе с Каспаром Гудвудом (Caspar Goodwood), по отношению к которому она на протяжении всего романа выполняет взятые на себя «обязательства». Фамилию «Goodwood» можно перевести как «хорошее дерево», надежный материал. И Генриетта думала, что именно Гудвуд был способен дать Изабелле то, чего должна искать

любая женщина – тихое семейное счастье, надежную поддержку и материнство. Фамилия самой Генриетты – «Stackpole» – переводится как «стержень», «остов», т.е. то, на чем все держится. А ее имя – женская версия имени автора, Генри Джеймса, что говорит о его особом отношении к героине.

Генриетта Стэкпол и Каспар Гудвуд имеют много общего как «настоящие американцы». Прямота и искренность Генриетты вызывает уважение Каспара, но ее любопытство и многословие тяготят его. В какой-то момент читатель не исключает возможного сближения Генриетты и Каспара (во время их разговора перед картиной Корреджо упоминается находящаяся тут же скульптура Венеры Медичи, богини любви). Однако автор опять нарушает читательские ожидания в отношении героини. Патриотка Генриетта, с презрением критикующая все английское, в конце романа собирается выйти замуж за англичанина мистера Бентлинга (Mr. Bantling) и поселиться в Лондоне.

Для этого поступка у Изабеллы находят два объяснения. Сначала ей кажется, что ее подруга испытывает те же чувства, что и любая женщина: «Henrietta, after all, had confessed herself human and feminine, Henrietta whom she had hitherto regarded as a light keen flame, a disembodied voice. It was a disappointment to find she had personal susceptibilities, that she was subject to common passions, and that her intimacy with Mr. Bantling had not been completely original» [James 1998: 602]. Выйдя замуж за Мистера Бэнтлинга, Генриетта разочаровывает Изабеллу: «Это разочарование показательно, оно подчеркивает, что Изабелла Арчер нуждается в своем друге как символе независимой женственности, чтобы уравновесить отчуждение, которое она испытывает» [Sohier 2015]. Но потом Изабелла приходит к выводу, что Генриетта осталась верна Америке и своим принципам: «Isabel saw that she had not renounced an allegiance, but planned an attack. She was at last about to grapple in earnest with England» [James 1998: 603]. Эпизод в галерее Уффици заставляет читателя принять оба объяснения.

Таким образом, экфрасис картины Корреджо «Поклонение младенцу Христу» становится поворотным моментом в раскрытии характера Генриетты, после которого читатель понимает, что эта эмансипированная американка, как обыкновенная женщина, мечтает о замужестве и материнстве. Восприятие картины не только сталкивает разные точки зрения на нее Генриетты и Каспара, но и изменяет точку зрения читателя на саму Генриетту, предвывая ее «странное» решение выйти замуж за англичанина мистера Бентлинга. Как и в случае вмешательства в отношения между Каспаром и Изабеллой, ее замужество оправдывается «обязательствами» перед Америкой. Однако «гармоничная»

картина Корреджо приоткрывает перед читателем и другую Генриетту, делая этот образ сложнее и привлекательнее.

### **Список литературы**

*Берти Л. Уффици* / пер. и доп. М. Талалая; под ред. Г. Дозмаровой. Милан: Бекоцчи Эдиторе, б.г. 144 с.

*Бочкарева Н.С., Новокрепленных И.А.* Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т.9.. Вып. 2. С.117–130. doi 10/17072/2037-6681-2017-2-117-130

*Джеймс Г.* Женский портрет / пер с англ. М.А. Шершевской, Л.Е. Поляковой М.: Наука, 1984. 589 с.

*Душина Е.В.* Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010. 205 с.

*Нелина Е.Е.* Связь ритуальных и противоположных им жестов персонажей романа Ф.М. Достоевского «Бесы» с его проблематикой // Молодой ученый. 2010. №4. С. 200-203. URL: <https://moluch.ru/archive/15/1375/> (дата обращения: 09.03.2020).

*Священник Владимир Панарин.* 12 говорящих жестов на иконах. Забытый смысл знаков. URL: [https://zen.yandex.ru/media/popblogger/12-govoriashchih-jestov-na-ikonah-zabytyi-smysl-znakov-5dc72bcc902e62533e35ae0d\\_](https://zen.yandex.ru/media/popblogger/12-govoriashchih-jestov-na-ikonah-zabytyi-smysl-znakov-5dc72bcc902e62533e35ae0d_) (дата обращения: 09.03.2020).

*James H.* The Portrait of a Lady. NY: Oxford University Press Inc., 1998. 634 p.

*Sohier J.* Henry James's The Portrait of a Lady: The Figure of the Lady Between Surplus Value and Surplus Enjoyment // MIRANDA: Expressions of Environment in Euroamerican Culture / Antique Bodies in Nineteenth Century British Literature and Culture. 2015. №11. URL: <https://journals.openedition.org/miranda/7229> (дата обращения: 10.04.2020)

*Torgovnick M.* The visual arts, pictorialism, and the novel: James, Lawrence, Woolf. Princeton (New Jersey) Cop. 1985. 257 p.

**EKPHRASIS OF CORREGGIO'S PICTURE  
«WORSHIP OF THE BABY CHRIST»  
IN THE NOVEL OF HENRY JAMES  
«THE PORTRAIT OF A LADY»**

**Valentina N. Vishnevskaya**

Student of Philology, Master's degree course, Faculty of Modern Foreign Languages and Literatures, Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. valechka63@mail.ru

The article is devoted to the analysis of ekphrasis of painting by Italian artist of the XVI century Correggio «Worship of the baby Christ» in the 44 chapter of the novel «The Portrait of a Lady» by Henry James. A change in perspective on the image of Henrietta Stackpole after the episode in question at the Uffizi Gallery is investigated. It is concluded that the perception of the painting allows the reader to see the heroine from an unexpected side and anticipates her decision to marry an Englishman.

**Key words:** ekphrasis, Madonna and child, Henry James, Correggio.

**МОТИВ ГАЛЕРЕИ В РОМАНАХ ДЖ. ГОЛСУОРСИ  
«СДАЕТСЯ В НАЕМ» И «БЕЛАЯ ОБЕЗЬЯНА»**

**Ирина Александровна Новокрещенных**

к. филол. наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15. ira-tabunkina@mail.ru

Мотив галереи в романах Голсуорси играет сюжетообразующую роль. Он связывает романы «Сдается в наем» (последний из «Саги о Форсайтах») и «Белая обезьяна» (первый из «Современной комедии»). Мотив галереи, восприятие героями современных скульптур и произведений живописи высвечивает эстетические взгляды Голсуорси на классическое и современное искусство. Галереи – это фон для встреч героев и развития конфликтных ситуаций.

**Ключевые слова:** мотив галереи, Голсуорси, роман, «Сдается в наем», «Белая обезьяна».

Материалом исследования стали два романа Дж. Голсуорси: «Сдается в наем» («To Let», 1921) – последний роман из «Саги о Форсайтах» и «Белая обезьяна» («The White Monkey», 1924) – первый роман из «Современной комедии». Романы «Саги о Форсайтах» и «Современной комедии» Голсуорси рассматривались в литературоведении с точки зрения степени проявления форсайтизма в героях [Кертман 1968: 232–246], присутствия сквозных героев (П. Хэнсфорд-Джонсон) [Тугушева 1968: 125–127], критики современного Голсуорси искусства [Тугушева 1970: 133–134], смысла собственности и черт викторианства [Hurlburt 2015]. Внимание исследователей было сосредоточено на связи «Собственника» («The Man of Property», 1906) – первого романа Голсуорси, принесшего ему славу, и «Саги» в целом [Чичерин 1958: 152–166; Hurlburt 2015; Levay 2019: 553–554]. Исследовалась система персонажей и сюжетное развертывание в «Саге о Форсайтах» [Раевская 2010; Wyatt 2011: 401–415].

В романах «Сдается в наем» и «Белая обезьяна» картинные галереи, гостиные, где встречаются художники, писатели, критики и другие представители творческого мира, играют важную роль в сюжете и связаны с героями романа. В частности, роман «Белая обезьяна» по



насыщенности таких «творческих ракурсов» (Д. С. Лихачев) существенно отличается от других романов «Саги о Форсайтах» и «Современной комедии». В исследуемых романах на фоне классического и современного искусства происходят значимые встречи героев. Мотив галереи в романах «Сдается в наем» и «Белая обезьяна» соединяется с мотивом встречи, скрепляя эти произведения и высвечивая параллелизм образов героев.

В романе «Сдается в наем» в контексте современных произведений искусства, которые в галерее на Корк-Стрит («Gallery off Cork Street»<sup>1</sup>) рассматривают Сомс и Флер, Ирэн и Джон, идет повествование о встрече героев. Глава так и называется – «Встреча» («Encounter»). В этом романе мотив встречи связан с образами Сомса и Ирэн, а между Флер и Джоном только намечилась линия взаимоотношений. В финале романа появляется Майкл Монт – будущий муж Флер Форсайт. Он станет одним из главных героев во всех романах «Современной комедии». Галерея на Корк-Стрит в романе «Сдается в наем» представлена возможностью заглянуть в Будущее («looking into the Future»). Cork Street – это улица в Лондоне, по обеим сторонам которой с 1920-х гг. расположены ряды частных художественных галерей; она стала синонимом искусства («on both sides by a row of smart private art galleries, has become <...> synonymous with art») [Paramaguru 2013].

В романе первое художественное произведение, сопровождающее встречу Сомса, Ирэн и Джона – это скульптурная группа, изображающая Юпитера (Jupiter) и Юнону (Juno), современного скульптора Восповича (Vosprovitch). Через впечатления героев создается образ скульптуры. Сомс опознает в ней объекты реального мира, воспринимая ее постепенно. Сначала ему показалось, что он увидел «фонарный столб, согнутый столкновением с моторным омнибусом» («like a lamp-post bent by collision with a motor omnibus»). Он располагался в трех шагах от стены. Потом герой в каталоге прочитывает название «Юпитер». В римской мифологии Юпитер – бог неба, дневного света, грозы, поэтому его эпитеты – это «молниеносный», «гремящий», «дождливый» [Штаерман 1980: 679]. Юпитер, величественный бог, связанный с природным началом, в романе Голсуорси интерпретирован Восповичем с урбанистической точки зрения.

Ожидание Сомса-зрителя сподвигло его с интересом и иронией задуматься о Юноне: «'If that's Jupiter,' he thought, 'I wonder what Juno's like'». Вторая часть скульптуры «Юнона» показалась герою «никчемной, как насос с двумя ручками, слегка одетыми в снег»: «She appeared to him like nothing so much as a pump with two handles, lightly clad in snow». Юнона в римской мифологии – богиня брака, материнства,

женщин и женской производительной силы [Штаерман 1980: 679]. Ирония возникает из-за несоответствия описанию величественности образа римских богов – Юнона и Юпитер входили в Капитолийскую триаду, которой посвящен храм на Капитолии – и толкования их скульптором Восповичем.

Восприятие скульптурной группы Сомсом представлено на фоне разговора посетителей галереи о современном искусстве. Майкл Монт и поэт Уилфрид Дезерт отражают две точки зрения на искусство. Первый придерживается мнения, что современное искусство – это издевательство над зрителем («Missed it, old bean; he's pulling your leg. When Jove and Juno created he them, he was saying: 'I'll see how much these fools will swallow.' And they've lapped up the lot»), второй – что современное искусство – это сатира, потому что люди устали от чувств («Don't you see that he's brought satire into sculpture? The future of plastic art, of music, painting, and even architecture, has set in satiric. It was bound to. People are tired – the bottom's tumbled out of sentiment»). Дезерт называет Восповича новатором («an innovator»). На фоне этого разговора происходит знакомство Сомса Форсайта и Майкла Монта.

Введение второго произведения искусства в роман «Сдается в наем» также происходит через восприятие Сомса: герой сначала видит его, а потом в каталоге читает наименование полотна. Это «большой холст с огромным количеством квадратов цвета томата и ничего больше»: «On the screen opposite the alcove was a large canvas with a great many square tomato-coloured blobs on it, and nothing else, so far as Soames could see from where he sat». Из каталога Сомс узнает, что это полотно «№ 32. "Город будущего" – Пол Пост» («No. 32 – 'The Future Town' – Paul Post»). Капли томатного цвета («the tomato blobs») он принял за закат («a sunset»), тогда как это были аэропланы («the airplanes»). Белой полосе с вертикальными черными полосками («a band of white with vertical black stripes») под каплями томатного цвета Сомс не придал значения, тогда как один из посетителей восхитился экспрессией этого переднего плана («What expression he gets with his foreground!»). Фамилия художника – Post – акцентирует внимание на новых явлениях, появившихся в художественной атмосфере Лондона с 1910-х гг. до Первой мировой войны.

«Катализатором радикальных изменений в художественном мире Британии» [Игумнова 2006: 4] стала сначала выставка Р. Фрая «Мане и постимпрессионисты» («Manet and the Post-Impressionists») в Графтон-галереи (8 ноября 1910 г.), потом и другие выставки. Отмечают, например, деятельность «Кэмдентаунской группы» (1911–1912), организовавшей выставки в июне и декабре 1911 г. и в декабре 1912 г. в галерее

Карфакс и существовавшей в период «между закатом французского импрессионизма (а особенно постимпрессионизма) и распространением в Англии модернизма» [Бирченкоф 2008]. Урбанистические темы, повседневность Лондона, упрощение формы, уход от натуралистичности цвета – это, по словам куратора современного британского искусства в галерее Тейт Р. Апстоуна, художественные особенности полотен этого объединения [там же]. В 1912 г. в Лондоне состоялась первая выставка футуристической живописи и первая лекция Ф. Т. Маринетти [Рейнгольд 2017: 20].

Детали вымышленного полотна «Город будущего» напоминают об авангардных течениях художественной культуры XX в., в которых исповедовалась идея эмоционально-колористической и абстрактной живописи. Капли томатного цвета, словно закат, отчетливо видны на заднем плане предвосхищающего экспрессионизм полотна Э. Мунка «Крик» (1893). Цветные квадраты и аэроплан изобразил К.С. Малевич на картине «Супрематическая живопись: летящий аэроплан» (1915). Расположение четырехугольных фигур создает визуальный эффект вращения пропеллера. Изображение белой полосы с вертикальными черными полосами напоминает абстракционистские эксперименты П. Мондриана периода неопластицизма с 1917 г. [Piet Mondrian]. Например, «Композиция с цветными плоскостями и серыми линиями» (1918), «Tableau I» (1921).

Сомс называет живопись Пола Поста экспрессионизмом, иронично отзывается о течении и сравнивает его с волной гриппа 1887 г. («the first wave of influenza in 1887»). Он оценивает произведение искусства с точки зрения прагматической, примеряя изображение города будущего на человека: «Кто станет жить в таком городе? Или кто повесит такую картину ...» [Голсуорси, 1983, т. 2: 339] («Look at that! Who's going to live in a town like that, or with it on his walls?»). С другой стороны, восприятие полотна Сомсом отражает попытку увидеть на нем объекты реальной действительности (закат). Изображения, которые не ассоциируются с окружающим миром, Сомса не интересуют (бело-черные полосы). На фоне полотна Поста происходит встреча Сомса и Флер с Ирэн и Джоном. Оно вклинивается в пространство героев, соединяя их прошлое и настоящее. Как пишет М. Левэй, «произведение искусства становится участником движения времени» («the work of art becomes a bellwether of time's progression») [Levay 2019: 557]. В романе между Сомсом и «Городом будущего» остановились двое, женщина и юноша. Сомс узнает в женщине Ирэн, а в юноше – ее сына Джона. Встреча открывает общность взглядов Сомса и Джона, несмотря на неприязнь его матери и отца к Сомсу: «It is a caution» – называет Джон картину Пола Поста.

В романе «Сдается в наем» галерея на Корк-Стрит становится отправной точкой конфликта Флер – Джон – Майкл. В романе «Белая обезьяна» возникает любовный треугольник Уилфрид – Флер – Майкл, в котором слышно эхо прошлого конфликта «отцов» Сомс – Ирэн – Джолион. Значение галереи на Корк-Стрит в романе состоит в повторении сюжетных ходов, герои встречаются с прошлым. Тогда как в романе «Белая обезьяна» пространство галереи соотносится с проблемой определения настоящего.

В романе «Белая обезьяна» первое свидание Флер и Уилфрида состоялось в галерее Тейт («the Tate Gallery»<sup>2</sup>), художественном музее в Лондоне, около полотна с изображением Евы. Эта галерея названа Голсуорси, с одной стороны, «убежищем британского искусства» («asylum to British art»), с другой, – местом «случайной» («met so accidentally») встречи воскресным утром двух молодых людей – Флер Монт и Уилфрида Дезерта. Встреча перед картиной акцентирует внимание на экфрастической традиции, которая представлена как диалог о картине, диалог перед картиной о картине или о посетителях галереи/выставки и т.д. [Экфрастические жанры 2014].

Окружение героев придает ироничный характер встрече: механики в различных стадиях подпития, хранитель музея и пара из провинции. Никто из них, отмечает автор, не был способен замечать что-либо: «six mechanics in various stages of decomposition, a custodian and a couple from the provinces, none of whom seemed capable of observing anything whatever». Флер Монт и Уилфрид Дезерт принадлежат к разочаровавшемуся классу («the disillusioned class») и пытаются обсудить свои взаимоотношения на фоне живописного полотна с Евой. Эдит Дин пишет, что «поэты и художники обычно изображали Еву со сверкающими золотыми волосами, с лицом небесной красоты, с неувядаемым и сильным телом» [Дин 1998: 15]. Как правило, «живописцы стремились выразить настроение и характер библейского персонажа» [Грехопадение 1980: 321].

Прототипом описываемого в романе Голсуорси полотна могло быть «Искушение Евы» («Eve Tempted», 1884) Д.Ф. Уоттса (George Frederic Watts, 1817–1904). Картина «Искушение Евы», подаренная художником Галерее Тейт в 1897 г., вместе с полотнами «Она будет называться женщиной» («She Shall be Called Woman», 1875–1892) и «Раскаяние Евы» («Eve Repentant», 1865–1897) входит в трилогию «The Eve Trilogy». Согласно сайту, заявляющему о представлении полного собрания работ Д.Ф. Уоттса, существует еще одна его картина с изображением искушаемой Евы, названная «Eve Tempted II». Отличие от первого полотна состоит в ширине изображения, благодаря чему виден ствол дерева и змеинный хвост существа, обвивающего ноги Евы. На дереве нет

цветов, только плоды в верхней части картины [George Frederick Watts. *The Complete Works* 2002–2017]. В романе Голсуорси говорится о полотне с изображением Евы, вдыхающей запах цветов, и о галерее Тейт. Поэтому в «Белой обезьяне», скорее всего, речь идет о картине Уоттса «*Eve Tempted*» (1884), хранящейся в галерее Тейт.

Полотно с Евой четыре раза упоминается в главе «Ева» («*Eve*») и «участвует» в диалоге Флер и Уилфрида. В первом описании картины Ева представлена вдыхающей запах цветов Эдемского сада: «*Eve smelling at the flowers of the Garden of Eden*». На полотнах, изображающих Рай, естественны цветы, например, на центральной части «Гентского алтаря» братьев Яна и Губерта ван Эйков [Маркова 2006]. На полотне Уоттса «Искушение Евы» героиня буквально погрузила голову в цветущий кустарник, занимающий 1/3 полотна. Лицо скрыто в «листьях запретного дерева» [Loftus Hare 2004]. Согласно описанию картины, это яблоня [George Frederick Watts. *Eve Tempted*]. В нижней части полотна видны цветы яблони. Однако плоды напоминают гранаты, а вверх картины очевидны розовые цветы граната.

В сюжете грехопадения цветы у ног Адама и Евы «символизируют рай, так же как и зелень с цветами у ног святых на многочисленных створках алтарей нидерландских художников начала XVI в.» [Маркова 2006]. При этом участником сюжета становится змей: «Подразумевается словесный диалог, но изображается только реакция Евы (позой и мимикой). Змей приобретает иногда мужские признаки (иногда имеет лицо мужчины-искусителя)» [Грехопадение 1980: 321]. На картине Уоттса у ног Евы свернулось в неге существо, напоминающее леопарда с хвостом лисы. В романе «Белая обезьяна» Уилфрид совсем не похож на искусителя: ведь именно Флер назначила ему свидание и попросила его прийти в галерею.

Когда во второй раз герои оказались перед картиной с Евой, начинается диалог, в котором Флер представлена искусительницей: «Не знаю, зачем вы просили меня прийти, Флер. <...> Я вполне понимаю ваши чувства. Я для вас вроде экземпляра эпохи Мин, с которым вам жалко расстаться» [Голсуорси 1983, т. 3: 212]. Она просит Уилфрида не покидать ее, т.к. станет несчастной, но и быть с Уилфридом не желает.

В восприятии Флер (третье описание полотна) Ева – «безжалостная, беззаботная, жадная, вдыхающая аромат цветов»: «*rumbustious-looking female, care-free, avid, taking her fill of flower perfume*». На полотне Уоттса Ева соотносится с образом *femme fatale* [Bullough 2004: 44]. В романе изображение Евы рождает у Флер риторические вопросы и восклицания о своей судьбе: «Почему бы не быть беззаботной, брать все, что есть? Не так много любви в мире, что можно было позволить себе прийти,

оставив ее не тронутой, не сорванной» (пер. наш. – *И.Н.*). Флер словно мало мужа (Майкла) и она искушает Уилфрида. Героиня ассоциирует себя с изображенной на полотне Евой и противопоставляет себя ей, потому что «она [Флер] не могла сделать ничего экстравагантного! Но, возможно.... Какое это имело значение? Тот или другой, когда она не любила ни одного!» (пер. наш. – *И.Н.*). Однако Флер не может решиться вести себя, как близкая к грехопадению Ева с живописного полотна, и покидает Уилфрида и галерею.

В четвертый раз Ева упоминается, когда Уилфрид остается один перед полотном. Его роль не-искусителя подчеркивается сравнением со статуей – он стоял тише, чем статуя («standing stiller than the statues»). При этом Ева на полотне снова названа «жадной» («avid Eve»). Полотно с Евой отражает саморефлексию и самоиронию героини по отношению к себе. Флер несчастна, потому что замужество за Майклом было бегством от чувств к Джону, любовь с которым не состоялась. Увлечение Уилфридом должно стать данью современной моде отношений без чувств.

С мотивом галереи связан мотив кондитерской. В романе «Сдается в наем» в кондитерскую направляются Сомс и Флер после посещения галереи. Там они вновь встречаются с Ирэн и Джоном. Кондитерская становится местом продолжения нежелательного, с точки зрения старшего поколения, диалога между юными героями и укрепления будущего конфликта.

Встречи героев в обоих романах сопровождается появлением Джун Форсайт. В романах Голсуорси она всегда представляет точку зрения, противоположную Форсайтам, и акцентирует внимание на противопоставлении двух типов мировоззрения, двух типов характера, заявленном еще в «Собственнике». Джун участвовала в сюжете с архитектором Босини, а позже выступила защитницей «несчастеньких», как их называет Джон в романе «Сдается в наем», художников («lame ducks»), таких как славянский скульптор из Нью-Йорка Борис Струмоловский («Сдается в наем»), вертижинист Клод Брейнс («Белая обезьяна») и др.

В романе «Белая обезьяна» Джун Форсайт, стоя на пороге кондитерской, несколько раз называет художника Брэйнза, чьи полотна представлены в галерее, гением («Have you seen the Claud Brains show at my gallery? He's a genius») и настаивает на том, что Майкл Монт должен познакомиться с его работами («You should go and see Claud Brains. He's a real genius»). Иронию усиливает повторение имени художника, акцент на его гениальности, настойчивость Джун и соседство имени художника с приглашением Майкла съесть пирожок в кондитерской: «I was going

to have a bun in here; will you join me? You ought to know his work». Майкл случайно узнает от Джун о том, что Флер была в доме Уилфрида. Джун также случайно открывает Майклу прошлую тайну несчастной любви Флер и Джона, а он делает вывод, что Флер вышла за него с горя, без любви, вместо другого. Соседство с кондитерской придает иронический оттенок не только встрече Майкла и Джун, но и галерее и полотнам, находящимся в ней на выставке. Происходящее помогает очертить Майклу свою роль в жизни Флер. Скитаясь вечером по улицам Лондона и размышляя о новостях, сообщенных ему Джун, о Флер и ее и своих чувствах, Майкл переживает кризисные моменты, в которых открывается его философия оптимизма – “get up when you were knocked down”: «“Погибает, но не сдаётся” – может быть, это и чушь, но все-таки – вставай, когда тебя свалили» [Голсуорси 1983, т. 3: 325].

Мы пришли к выводу, что мотив галереи в романах «Сдаётся в наём» и «Белая обезьяна» играет, во-первых, связующую роль между последним романом «Саги о Форсайтах» и первым романом «Современной комедии». Мотив галереи позволяет связать романы и представить их как цикл о семье Форсайтов, расширить панораму жизни до- и послевоенного Лондона. Во-вторых, мотив галереи связан с героями романов. В романе «Сдаётся в наём» галерея на Кок-Стрит, экспонирующая самое современное искусство, для героев становится пространством возвращения конфликта прошлого. В романе «Белая обезьяна» галерея Тейт – «убежище британского искусства», в которой представлено искусство XIX в., открывает проблему определения настоящего. Флер Монт и Майкл Монт, провозгласившие отказ от чувств и чувствительности, боятся проявления вихря чувств, который лежит в основе современного, в какой-то степени принимаемого ими, искусства. Они защищаются иронией от мира чувств. В-третьих, мотив галереи позволяет высветить эстетические взгляды Голсуорси на классическое и современное искусство. Искусство становится фоном для развертывания сюжета и конфликта в романах. Голсуорси иронично оценивает содержание и форму современного искусства (экспрессионизма, абстракционизма) через напоминание об искусстве XIX в.

### **Примечания**

<sup>1</sup> Ссылки на роман Голсуорси «Сдаётся в наём» на языке оригинала приводятся без указания страниц по изданию: Galsworthy J. To Let. URL: <https://www.gutenberg.org/files/3817/3817-h/3817-h.htm> (дата обращения: 15.05.2020).

<sup>2</sup> Ссылки на роман Голсуорси «Белая обезьяна» на языке оригинала приводятся без указания страниц по изданию: Galsworthy J. The White Monkey. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200731.txt> (дата обращения: 18.03.2013).

### Список литературы

*Бирченкоф Т.* Британское искусство начала XX века и художники группы «Кэмден-Таун» // Третьяковская галерея. 2008. № 2. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2008-19/britanskoe-iskusstvo-nachala-khkh-veka-i-khudozhniki-gruppy-kemden-taun> (дата обращения: 25.05.2020)

*Голсуорси Д.* Сдается в наем / пер. Н. Вольпин // Голсуорси Д. Сага о Форсайтах: в 4 т. / пер. с англ. под общ. ред. М.Ф. Лорие. М.: Правда, 1983. Т. 2. С. 327–427. Т. 3. С. 5–180.

*Голсуорси Д.* Белая обезьяна / пер. Р. Райт. // Голсуорси Д. Сага о Форсайтах: в 4 т. / пер. с англ. под общ. ред. М.Ф. Лорие. М.: Правда, 1983. Т. 3. С. 183–456.

«Грехопадение» («Адам и Ева в раю») // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980. Т.1. С. 318–321.

*Дин Э.* Все женщины Библии / пер. с англ. А. Блейз. М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. 432 с. (Сер. «Академия»).

*Игумнова Е. В.* Художественная жизнь Лондона 1910–1914 гг.: дис. ... канд. искусствовед. М., 2006. 173 с.

*Кертман Л.* Англичанин на rendez-vous (русский классический роман и «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси) // Учен. зап. Пермского гос. ун-та им. А. М. Горького. № 193. Литературоведение. Пермь, 1968. С. 232–246.

*Маркова Н.* О символике цветов в классическом искусстве // Искусство. 2006. № 2. URL: [http://art.1september.ru/article.php?ID=2006\\_00216](http://art.1september.ru/article.php?ID=2006_00216) (дата обращения: 15.05.2020).

*Раевская К. В.* Сюжет духовного кризиса в английском романе рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010. 18 с.

*Рейнгольд Н. И.* Модернизм в английской литературе: История, взгляды. Программные эссе. М.: РГГУ, 2017. 557 с.

*Тугушева М. П.* 100-летний юбилей Голсуорси // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 125–127.

*Тугушева М. П.* Джон Голсуорси. М.: Наука, 1973. 176 с.

*Чичерин А.* Пересмотр суждений о форсайтском цикле // Вопросы литературы. 1958. Январь. С. 152–166.

*Штаерман Е. М.* Юнона // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 2. С. 679.

*Штаерман Е. М.* Юпитер // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 2. С. 679–680.

*Экфрастические жанры в классической и современной литературе:* коллективная монография; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Перм. гос. нац. иссл. ун-т. Пермь, 2014. 204 с.



*Bullough Kathy M.* A Visual Theology of Evil and Redemption? Watts *Eve* Trilogy and Burne-Jones's Altarpiece of *The Nativity* // *This Thing of Darkness: Perspectives on Evil and Human Wickedness* (ed. R.P. Hamilton, M.S. Breen). Amsterdam, N.Y., 2004. P. 37–50. URL: <https://books.google.ru> (дата обращения: 29.05.2020)

*Galsworthy J.* The White Monkey // URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200731.txt> (дата обращения: 18.03.2013).

*Galsworthy J.* To Let // URL: <https://www.gutenberg.org/files/3817/3817-h/3817-h.htm> (дата обращения: 15.05.2020).

*George Frederic Watts.* Eve Tempted. // URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-eve-tempted-n01643> (дата обращения: 29.05.2020)

*Lofus Hare W.* Watts (1817–1904). Illustrated with eight reproduction in colour // URL: <http://www.gutenberg.org/files/13477/13477-h/13477-h.htm> (дата обращения: 29.05.2020)

*Hurlburt A.* 'Sentiment Wasn't Dead'. Anti-Modernism in John Galsworthy's *The White Monkey* // *Transitions in Middlebrow Writing, 1880–1930* / ed. by K. Macdonald and C. Singer. PALGRAVE MACMILLAN. 2015.

*Levay M.* Modernism's Opposite: John Galsworthy and the Novel Series // *Modernism / modernity*. 2019. Volume 26, Number 3, September. P. 543–562.

*Paramaguru Kh.* Saving Cork Street: Is London's Historic Art District Under Threat? // *TIME*. 2013. Feb. 12. URL: <https://style.time.com/2013/02/12/saving-cork-street-is-londons-historic-art-district-under-threat/> (дата обращения: 29.05.2020)

*Piet Mondrian* // URL: <http://www.mondriantrust.com/neoplasticism/part-2/> (дата обращения: 25.05.2020)

*Wyatt D.* The Forsyte Saga // *The Hopkins Review*. 2011. Vol. 4, Number 3, Summer (New Series). P. 401–415. DOI: <https://doi.org/10.1353/thr.2011.0058>

**THE MOTIVE OF GALLERY IN NOVELS  
TO LET AND THE WHITE MONKEY BY JOHN GALSWORTHY**

**Irina A. Novokreshchennykh**

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Bukirev str., 15. ira-tabunkina@mail.ru

The motive of the gallery in the Galsworthy's novels plays a plot-forming role. He links the novels «To Let» and «The White Monkey». It's the last novel of the «The Forsyte Saga» and the first novel of «Modern Comedy». The motive of the gallery, the perception by the heroes of modern sculpture and painting are explain Galsworthy's aesthetic views on classical and contemporary art. Galleries are the backdrop for meeting heroes and developing conflict situations.

**Key words:** motive of the gallery, Galsworthy, novel, «To Let», «The White Monkey».

**ПРЕОДОЛЕТЬ НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ:  
О СТАТЬЕ ДЖОРДЖ ЭЛИОТ «СЛОВО В ЗАЩИТУ НЕМЦЕВ»**

**Борис Михайлович Проскурнин**

д. филол. н, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и культуры,

Пермский государственный национальный исследовательский университет.

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, д. 15. bproskurnin@yandex.ru

В работе на примере статьи Джордж Элиот «Слово в защиту немцев» рассматривается система взглядов писательницы по проблемам ксенофобии, расизма и национализма в современной ей Англии, волновавших ее на протяжении всего творчества. Делается акцент на толерантном отношении Джордж Элиот к другим европейским народам, на ее мышлении и культурологической позиции европейского масштаба, на саркастическом и ироническом отношении писательницы к широко известному английскому национальному высокомерию. Демонстрируется, как широкие знания и глубокое понимание Дж.Элиот немецкой культуры становится основой для ее плодотворной попытки разрушить довлеющие над англичанами национальные стереотипы. Подчеркивается актуальность интернациональных культурологических размышлений и позиций Дж.Элиот в свете проблем межнациональных и межкультурных отношений в современной Британии.

**Ключевые слова:** Джордж Элиот, публицистика, национальные стереотипы, национализм, английскость, толерантность, межкультурные отношения.

Одной из ведущих характеристик англичан в течение долгого времени была их всегдашняя настороженность по отношению к иностранцам; вспомним Чарльза Диккенса и его, прямо скажем, неоднозначное отношение к французам, итальянцам, американцам, евреям, индийцам, очевидное в «Оливере Твисте», «Крошке Доррит», «Американских заметках», «Мартине Чеззлвите», «Холодном доме», «Домби и сыне», «Нашем общем друге». Об этом и о сложном отношении викторианских писателей к проблемам ксенофобии, расизма, национализма и патриотизма проблемно и доказательно размышляет Патрик Брантлингер –

один из ведущих англоязычных специалистов по литературе XIX в. (см. [Brantlinger 2001]). А Уолтер Хоутон, едва ли не первым фундаментально исследовавший особенности викторианского менталитета в знаменитой книге «Грани викторианского сознания» («The Victorian Frame of Mind»; 1957), прямо говорит о «возрастающем национализме [в Англии] девятнадцатого века» [Houghton 1985: 324], связывая его в том числе и с растущей экономической и политической мощью Англии и созданием Британской империи. И хотя уже к началу 1970-х гг. империя распалась, тем не менее «эхо» ее существования – весьма существенный фактор национального характера британцев, особенно англичан, что ярко дало о себе знать, например, в результатах Референдума 2016 г., когда 51,8% британцев высказались за выход из Европейского Союза большей частью из-за боязни, что в страну хлынет огромная масса иностранцев в связи с политикой руководства Союза в области иммиграции. Трудно не согласиться, пожалуй, с лучшим в России специалистом по современной Великобритании Ал.А.Громыко, пишущим об англичанах следующее: «Империя имела для них экзистенциальный смысл, определяла их мироощущение, к ней относились как к живому организму, вызывавшему особые чувства», поскольку была их «символом величия, их гордостью, неотъемлемой частью национального самосознания». Ученый подчеркивает: «Имперский менталитет, то есть мышление в глобальных категориях свободного перемещения людей, финансов, товаров и услуг, просвещенческий мессианизм, снисходительное отношение к другим народам, ощущение англо-саксонской исключительности, в значительной степени свойствен им и сегодня» [Громыко 2005: 11].

В этом отношении своеобразие места и роли крупнейшей викторианской писательницы и мыслителя Джордж Элиот (1819 – 1880), которую уже в ее время называли «европейской писательницей», становится еще более очевидным. Именно об «европейскости» как решительной составляющей творчества Элиот размышляет один из ведущих британских элиотоведов нашего времени Джон Ригналл в так и названной им книге – «Джордж Элиот, европейская писательница (см.: [Rignall 2011]). Он еще в 1996 г. во «Введении» к сборнику статей, написанных на основе докладов на конференции 1995 г. в университете Уорика, озаглавленной «Джордж Элиот и Европа», писал о том, что «европейский характер ее творчества централен и постоянен» и что «она является наиболее признанно европейским писателем среди английских романистов» [George Eliot and Europe 1996: 3].

Подчеркнем, что литературоведы справедливо отмечают: в поздних романах писательницы и в ее публицистических размышлениях 1860-х – 1870-х гг. немало места отводится критике «узкого национализма и ограниченного патриотизма» современников [Brantlinger 2001:152], а в «Дэниеле Деронде» (заметим, единственном романе о современной писательнице Англии и потому занимающем особое место в ее творчестве) она помимо критики антисемитизма утверждает и некий «транс-национальный национализм» [ibid], не отвергая права народов Европы на национальную самостоятельность и независимость (имеется в виду к тому моменту еще не объединенная Италия). Совершенно очевидно, что Элиот прекрасно понимала, насколько Европа была не монолитно «иной», а разноликой, и воспринималось это писательницей как должное и тем более интересное для знакомства и исследования [George Eliot and Europe 1996: 3].

«Романистом европейского масштаба» [Rignall 2011: 3] Элиот сделали ее не зашоренное широко известным британским национальным высокомерием толерантное отношение к другим европейским народам и тот факт, что ее книги печатались на английском и распространялись не только в Англии, но и специализировавшимися на этом издательствами Бернарда Таушница в Лейпциге и Адольфа Ашера в Берлине. Значительную роль в этом сыграло и то, что ее произведения переводились на многие языки Европы едва ли не сразу после появления их в Англии и что ими зачитывалась интеллектуальная публика стран Европы и Северной Америки (см. об этом: [The Reception of George Eliot in Europe 2016]).

При всем интернационализме культурологической позиции Джордж Элиот у нее было особое отношение к Германии. Как пишет Джон Ригналл: «Германия была зарубежной страной, которую Джордж Элиот посещала наиболее часто и где она проводила большую часть времени во время продолжительных европейских путешествий вместе с Дж.Г.Льюисом» [Oxford Reader's Companion 2000: 140]. Он и другие исследователи полагают, что особое отношение к Германии основывается на ряде причин. Одна из них связана с тем, что Элиот впервые попала в эту страну в счастливые для нее дни начала супружеской жизни с Дж.Г.Льюисом, а радушие немецких друзей Льюиса и новых знакомых, обретенных ими в Веймаре и Берлине в 1854 – 1855 гг., было абсолютно контрастно остракизму, которому она и Льюис были подвергнуты лондонским светом после того, как решили жить вместе гражданским браком (см. об их первой поездке в Германию: [Röder-Bolton 2017]). Но в большей степени это особое чувство к Германии связано с пониманием тогда еще Мэриэн Эванс значительного вклада Германии в мировую

культуру. Будущая Джордж Элиот уже в 1840-х гг. прекрасно понимала роль немецкой философской мысли в развитии европейского критического мышления, что и подвигло ее на изучение немецкого языка и в конечном счете привело к переводу на английский язык двух выдающихся работ – «Жизнь Иисуса» Давида Фридриха Штрауса в 1846 г. («Das Leben Jesu»; 1835 – 1836) и «Сущность христианства» Людвига Фейербаха в 1854 г. («Das Wesen des Christenthums»; 1841). Элиот внимательно отслеживала новые явления в немецкой литературе, музыке, науке и т.п. Этот пристальный интерес к культуре Германии, правда, напрямую и обильно не отразился в ее художественных произведениях, разве что в «Дэниеле Деронде» (подробнее о немецких аллюзиях в произведениях Элиот см.: [Argyle 1979]), зато проявился в значительном количестве публикаций, посвященных тем или иным заинтересовавшим Элиот явлениям немецкой культурной жизни: «Liszt, Wagner, and Weimar» («Лист, Вагнер и Веймар»; 1855), «The Morality of Wilhelm Meister» («Этика “Вильгельма Мейстера”»; 1855), «The Future of German Philosophy» («Будущее немецкой философии»; 1855), «German Wit: Heinrich Heine» («Немецкое остроумие: Генрих Гейне»; 1856)<sup>1</sup>, «The Natural History of German Life» («Естественная история немецкой жизни»; 1856), «A Word for the Germans» («Слово в защиту немцев»; 1865).

Последняя статья представляется особенно интересной с нескольких точек зрения: во-первых, с точки зрения широты и глубины знаний Джордж Элиот о Германии и ее культуре; во-вторых – и это главное – с точки зрения противостояния Элиот ксенофобии и национальному снобизму «имперских англичан» (предвестие знаменитого «джингоизма» конца XIX в.), базирующихся на стереотипах и предубеждениях в отношении представителей других наций. В-третьих, актуальность статье придает и нынешняя ситуация с отношением англичан к иммигрантам и иностранцам в целом.

Начинается статья с иронического утверждения о том, что автор все же видит некоторые подвижки в преодолении «Джоном Булем» (среднестатистическим англичанином) уже закрепившихся и ставших расхожими суждений о людях других национальностей: «Джон Булл открыт для обучения; медленно, постепенными шажками он все же пересматривает собственные мнения привычки и законы. Конечно, не стоит ожидать, что он когда-либо перестанет считать себя наивысшим типом человечества или думать, что наичистейшая правда должна быть всегда помечена как «британская» и что это уже само по себе не допускает никакой лжи». Однако он в самом деле меняет свои мнения о других нациях» [Eliot 2000: 333] (здесь и далее перевод мой. – Б.П.). Так,

иронически продолжает Элиот, «Джон Булль» уже не видит француза «неизменно как человека с танцующей походкой, требующего от жизни только “свою девушку, свою скрипку и своё веселье”<sup>2</sup>», а итальянец для него уже больше не «опасный иезуитский персонаж с темными волосами и темными намерениями», с «острым кинжалом наготове» и «ничуть не лучше мелкого бродяги». Подчеркнув еще раз, что «Джон Булль» продемонстрировал готовность «отказаться от этих старых расхожих мнений о французах и итальянцах», Джордж Элиот выражает сожаление, что подобных изменений не произошло в суждениях англичан о немцах, которые по-прежнему воспринимаются в лучшем случае «туманными метафизиками» [Eliot 2000: 333]. Это сожаление тем более сильное, что «замечательный “Джон Булль”» теперь уже, как саркастически замечает Элиот, «этнологичен (ethnological) и чувствует себя уютно (at home) даже с широко ухмыляющимися “аборигенами”» [ibid]. Элиот считает такое суждение о немцах не соответствующим реальности хотя бы потому, что оно не учитывает того, что немцы, как и всякий другой народ, многолики и многообразны, а потому любая стереотипизация оказывается некорректной. «Прежде всего, – пишет Элиот, – только небольшая пропорция немцев метафизики; среди них, например, немало булочников, выпекающих замечательный хлеб, ни в чем не уступающий, пожалуй, кроме тяжеловесности, британскому. Во-вторых, наиболее знаменитый немецкий метафизик Кант «туманен» (cloudy) ничуть не больше, чем несведущему человеку кажется туманным математик» [Eliot 2000: 333 – 334]. «Да, – пишет она далее, – Кант был строгим мыслителем, который, как и другие строгие мыслители, ощущал необходимость дать четкое определение терминам, чтобы избежать в последующем сбивающих с толку ассоциаций. Рецепт для понимания Канта прост: надо иметь мозги, способные следить за его аргументами и овладеть его терминологией» » [Eliot 2000: 334]. При этом Дж.Элиот замечает, что следование предложенному рецепту не отменяет того факта, что «”Критика чистого разума”, конечно, не легкое чтение; однако она вовсе не “туманна”. Она не подходит для обсуждения за обедом в клубе» [ibid].

Особо не принимает Элиот расхожую ситуацию, когда взгляд на жизнь немца, француза, индуса и т.д. отвергается в Британии просто потому, что он иностранный; когда утверждается, что «английский взгляд исключительно прочный, и все, кто не был рожден англичанином, должны вызывать жалость». Элиот даже повышает градус своей страстности в этом смысле, когда далее восклицает: «Но [примечательно такое эмфатическое начало предложения: «Вут». – *Б.П.*] человеческий род вовсе не воспитывается на основе единообразия; и это отлично, что есть

разделение человечества на расы и нации, отражающееся в различных точках зрения и многообразии национальных гениев, что в свою очередь обогащает и делает все более и более полными знания человека о внутреннем и внешнем мирах» [Eliot 2000: 334 – 335]. В качестве доказательства своего тезиса о благом для понимания жизни многообразии взглядов на нее писательница приводит пример с переводом в 270 г. н.э. Библии с древнееврейского на греческий одновременно семьюдесятью переводчиками, обладавшими своим видением жизни, когда все семьдесят переводов оказались идентичными, поскольку истинное Слово (т.е. знание) – единственно.

Элиот обращает внимание, как ей видится, на две особенности немецкого менталитета (*mind*): широта теоретических представлений и основательность в осмыслении фактов. «Ваш немец, говорят, не может писать о драме без того, чтобы не обратиться вначале к древнеегипетским мистериям; он полагает, что все связано со всем, и в этом отношении он может утомить вас, изучая предмет», – отмечает она [Eliot 2000: 335]. Она полагает, что «никто другой не будет столь пренебрежителен к бессистемной деятельности, если она не *wissenschaftlich* (научная), то есть не связана с рациональной доктриной», и «если он, немец, экспериментатор, то он будет очень тщателен в своих экспериментах, а если он исследователь, то будет тщателен в научных изысканиях. Соответственно, в наше время никто не проводит исследований без опоры на труды немецких авторов, порою, очень желая владеть языком авторов, чтобы полнее использовать их работы как ресурсы; а сноски в любой хорошей английской или французской книге, будь то труды по истории или естественным наукам, наполнены отсылками к немецким авторам» [Eliot 2000: 335 – 336].

Элиот соглашается с теми, кто полагает, что немцы редко пишут совершенно ясно, экономно, не затрудняя читателю путь к конечному выводу. Однако она связывает это с тягой немцев к рассмотрению предмета сразу с множества, как им кажется, взаимосвязанных сторон, сталкивая одно суждение с другим и не торопясь к итогу. «Немец никогда не спешит: для него творчество – длительный процесс, а жизнь объемна благодаря разного рода привходящим моментам, и не столь коротка, как в восприятии англичанина, торопящегося побыстрее разбогатеть» [Eliot 2000: 336]. Элиот видит одной из причин такого стиля мышления немца особенности немецкого языка, предложения на котором она уподобляет «свернувшейся змее, у которой не видно ни головы, ни хвоста» [ibid]. Элиот иронически подчеркивает, что в Германии ничуть не больше плохих книг, чем в Англии или Франции, и, цитируя так ею ценимого Гейне, отмечает, что немецкие писатели-болваны отличаются от



английских и французских только тем, что они «гораздо дольше перебивают из пустого в пустопорожнее» («[have] a great deal more straw to chop») [ibid]. Уже не иронизируя, Элиот говорит о том, что две великих литературы мира (имея в виду французскую и английскую; русская к тому моменту только начинала набирать мировую известность, поскольку Тургенев, Толстой Достоевский еще не были столь известны на Западе, как десятилетие спустя) «буквально пропитаны результатами немецких усилий и влияниями немецких гениев. И пусть те, кто знает это, имеют смелость признать сей факт. А те, кто этого не знает, пусть воздержатся от создания портрета типичного немца, пока не познакомится с ним поближе» [Eliot 2000: 337]. Пафос размышлений Дж.Элиот базируется прежде всего на призыве к пониманию представителей других национальностей и к изучению культур других народов, прежде чем браться за труд судить и оценивать их.

Статья, ставшая предметом нашего разговора, была написана сто пятьдесят пять лет назад, но не утратила своей актуальности, а размышления Джордж Элиот об особенностях английского обыденного сознания применительно к межнациональным отношениям и трудностям преодоления стереотипов в восприятии «иноного» кажутся необычайно современными. Нельзя не заметить иронию Элиот в адрес «среднестатистического англичанина», Джона Булля, что не отменяет, однако, уважительного, даже восхитительного отношения Элиот к родной культуре и литературе, впрочем, как и абсолютно такого же отношения к культурам иных народов и стран. Не случайно Барбара Харди, блестящий знаток творчества Джордж Элиот, говорила о том, что вся жизнь писательницы демонстрирует «ее потребность в иностранном (foreignness)» [Hardy 2006: 35], и видела в этом проявление европейскости ее мышления. Особые чувства Элиот к Германии и немецкой культуре – общепризнанный факт; столь же очевидна и ее толерантность в сфере межкультурных связей, базирующаяся на невероятном глубоком культурном горизонте Элиот, на ее европейском, при этом совершенно не космополитическом, мышлении, на глубочайшем интересе и уважении всего «неанглийского», что может привести к лучшему пониманию и объемному видению роли «английского» в мировой культуре.

### **Примечание**

<sup>1</sup>Джордж Элиот (тогда еще Мэриэн Эванс) написала в целом четыре статьи об этом выдающемся немецком поэте, которые были опубликованы в 1855 – 1856 гг. в журналах «Лидер», «Субботнее обозрение» и «Вестминстерское обозрение» (см. об этом [Eliot 2000: 375]).

<sup>2</sup>Цитата из поэмы «Застольные беседы» (1782) выдающегося английского поэта-сентименталиста Уильяма Купера (1731 – 1800).

### **Список литературы**

- Громыко Ал.А.* Великобритания: после захода солнца // Россия в глобальной политике. 2005. Т.3. № 6. Ноябрь – декабрь. С.10 – 23.
- Argyle G.* German Elements in the Fiction of George Eliot, Gissing, and Meredith. Michigan University: Lang, 1979. 252 p.
- Brantlinger P.* Race and the Victorian Novel // The Cambridge Companion to the Victorian Novel / Edited by Deidre David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 149–168.
- Eliot G.* A Word for the Germans // Eliot G. Selected Critical Writings / Edited with an Introduction and Notes by Rosemary Ashton. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 333–337.
- George Eliot and Europe* / Edited by John Rignall. London: Routledge, 2016. 256 p.
- Hardy B.* George Eliot. A Critic's Biography. London: Continuum, 2006. 192 p.
- Houghton W.E.* The Victorian Frame of Mind, 1830 – 1870. New Haven and London: Yale University Press, 1985. 467 p.
- Oxford Reader's Companion to George Eliot* / Edited by John Rignall. Oxford: Oxford University Press, 2000. 500 p.
- Rignall J.* George Eliot, European Novelist. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2011. 184 p.
- Röder-Bolton G.* George Eliot in Germany 1854–1855: 'Cherished Memories'. London: Routledge, 2017. 194 p.
- The Reception of George Eliot in Europe* / Edited by Elinor Shaffer and Catherine Brown. London: Bloomsbury, 2016. 453 p.

**BREAKING NATIONAL STEREOTYPES:  
ON GEORGE ELIOT'S ESSAY *A WORD FOR THE GERMANS***

**Boris M. Proskurnin**

Doctor of Philology, Professor, Department of World Literature and Culture  
Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bproskurnin@yandex.ru

The author of the article concentrates on the analysis of George Eliot's essay *A Word for the Germans* in the context of contemporary British intercultural and national issues which are so acute nowadays. The moral and cultural positions of the writer when she looks at national stereotypes of her times are under consideration. The analytical basis of George Eliot's attitudes towards other nations and cultures, demonstrated in her essay, is her tolerance and her mentality of European dimension. George Eliot's sarcastic tone when she appeals to well-known in the world English national snobbism is shown in the annotated article. The author of the article proves that George Eliot's profound knowledge and comprehension of German culture and national character help her to be seriously argumentative in her destroying English stereotypical attitude to the Germans.

**Key words:** George Eliot, journalism, national stereotypes, nationalism, Englishness, tolerance, intercultural relations.

**Раздел 3. Проблемы изучения и преподавания**  
**мировой литературы и культуры**

УДК 372.882

**ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА  
СО СТУДЕНТАМИ ЗАОЧНОГО ОТДЕЛЕНИЯ  
В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ**

**Юлия Александровна Шуплецова**

к.филол.н., заведующий кафедрой филологии и социогуманитарных дисциплин  
Шадринский государственный педагогический университет  
641870, Россия, Шадринск, ул. К. Либкнехта, 3. 5ok@bk.ru

**Юлия Александровна Ястремская**

к.филол.н., доцент кафедры филологии и социогуманитарных дисциплин  
Шадринский государственный педагогический университет  
641870, Россия, Шадринск, ул. К. Либкнехта, 3. ja22-4@bk.ru

В статье рассмотрены проблемы, связанные с изучением курса «История зарубежной литературы» в педагогическом вузе г. Шадринска. Основной акцент сделан на анализе практического опыта преподавания в рамках раздела «Романтизм в европейской литературе» у студентов заочного отделения, обучающихся по направлению подготовки «Педагогическое образование». Раскрыты наиболее типичные причины возникновения сложностей освоения представленного раздела, а также пути их корректировки и формирования системных знаний по истории зарубежной литературы первой трети XIX века.

**Ключевые слова:** методика обучения литературе, зарубежная литература, педагогический вуз, инновационные формы работы.

Преподавание зарубежной литературы в вузе становится объектом изучения преимущественно на анализе методики, применяемой на классических филологических отделениях, чаще языковых. Реже эта тема раскрывается на специфике преподавания применительно к студентам – будущим педагогам. Особенности преподавания зарубежной литературы на языковых или филологических отделениях дают возможность рассматривать специфику переводов, контекстов и коннотаций, обращаться к лингвострановедческим аспектам, формирующим процесс чтения художественной литературы как

«диалог не только разных сознаний, но и культур, сообществ, эпох» [Ессяк 2008: 57]. Для студентов, которые изучают иностранный язык на базовом уровне и имеют к лингвострановедению опосредованное отношение, учитывать при работе с художественными текстами культурные реалии, коды и контексты часто не представляется возможным. Студенты педагогического отделения испытывают сложности в понимании условий формирования европейского сознания, бытования системы ценностей, что приводит к поверхностному и упрощенному пониманию текстов и явлений литературы изучаемого периода. Накладывают серьезный отпечаток на восприятие текстов и слабые знания истории европейских стран, которые отделены от студентов не только временными рамками, но и территориально, следствием чего является механическое, фрагментарное соотнесение фактов истории и литературного процесса без осознания закономерностей и связей их развития. Эти проблемы, свойственные для студентов очной формы обучения, становятся определяющими для студентов-заочников.

В этом ключе обращение к методическим проблемам преподавания зарубежной литературы студентам, обучающимся по направлению подготовки «Педагогическое образование» видится актуальным и требующим осмысления. В данной статье изучение зарубежной литературы в педагогическом вузе рассмотрено на примере провинциального вуза. При учете специфики преподавания важную роль играет и форма обучения. Материалом для статьи стали выявленные в практике работы трудности освоения студентами заочного отделения раздела дисциплины «История зарубежной литературы» – «Романтизм» и пути их преодоления.

Стоит обратить внимание, что многие студенты, обучающиеся на профиле «Литература», ограничивают традиционно круг своего чтения школьной, а позднее вузовской программой, стремясь освоить необходимый для будущей профессии базовый уровень. Так, проведенный среди студентов опрос показал, что только 25% студентов читают книги каждый день, 5% читают тексты к семинарскому занятию в полном объеме, остальные студенты предпочитают краткий пересказ, чтение отдельных глав, эпизодов. Сложности с формированием внутренней мотивации к чтению вызваны и тем, что студенты не проявляют интереса к театральному искусству, предпочитая заменять его на концерты, кино, сериалы. Корректировка вектора интересов студентов становится одной из приоритетных и объемных по временным затратам в аудиторной работе видов деятельности, которая проводится на протяжении нескольких лет обучения. «Необходимые

учебные умения и навыки студентов обрабатываются на семинарских и практических занятиях путем целостного анализа отдельных произведений, сравнительного анализа текстов одного жанра, сравнения по основным признакам произведений различных жанров, сопоставления системы изобразительно-выразительных средств произведений и выявления стилистических формул и индивидуальных приемов писателей» [Галимуллина 2011]. Со студентами заочного отделения эта работа осложнена тем, что «основной аспект делается на организации самостоятельной работы студентов» [Доценко 2008: 66]. Контроль за объемом и качеством чтения между сессиями представляет собой серьезную проблему даже при обязательном проведении части образовательного процесса в электронной информационной среде вуза.

Стремление к качеству подготовки бакалавров ставит педагогов перед необходимостью выявления глубины понимания литературного процесса и анализа художественных текстов изучаемого периода не только непосредственно в период промежуточной аттестации, но и при работе на семинарских занятиях. Используемые диалоговые формы приводят к выявлению слабых логичных связей смены литературных направлений, течений, поверхностного понимания эстетики литературного направления и неспособностью выявления компонентов эстетики в творчестве отдельных авторов или механического накладывания черт направления на рассматриваемый текст. Работа со студентами заочного отделения во многом напоминает работу со школьниками, когда формируется сначала эмоциональное восприятие текста путем его выразительного чтения и интонационного выделения ключевых эпизодов, обращения на значимые детали, а затем привлечение эпизодов, которые раскрывают сформированные на лекциях знания по теории литературного направления [Сомова 2014].

Применительно к разделу «Романтизм» в рамках дисциплины «История зарубежной литературы» на заочном отделении были выявлены серьезные проблемы в понимании эстетики направления. Обращение к историческим и литературным основам, положениям романтизма в лекционной форме является наименее продуктивным, поскольку знания получены извне в готовом виде. Возникающие в процессе лекции вопросы не дают гарантии качественного усвоения материала. Проводимые в период сессии аудиторные занятия предполагают корректировку уже имеющихся у студентов заочного отделения знаний, но в практике преподавания часты ситуации, когда эти знания являются новым материалом для обучающихся, и диалоговые формы будут просто не реализованы. Стремление к повышению качества самостоятельной работы студентов заочного

отделения оказало влияние на выбор возможной формы проведения аудиторных занятий – докладов по заранее данным темам. К докладом предъявлялся ряд требований: доступность информации, логика построения с четко проработанной структурой, краткое содержание текстов с комментариями по отражению эстетики романтизма и презентационный материал по теме, иллюстрирующий и визуализирующий знаковые моменты доклада. Слабая продуктивность этой формы работы со студентами заочного отделения была обусловлена неумением презентовать материал, качественно отбирать и систематизировать информацию, заинтересовать слушателя. Студенты стремятся к облегчению задачи, используя скопированный из нескольких источников текст без попытки выстраивания логики доклада, знакомство с текстом произведения происходит через обращение к краткому содержанию произведения, сюжет преподносится через не в меру подробный и скучный пересказ, который не соотносится с авторской эстетикой и эстетикой романтизма.

Форма докладов и традиционных ответов по плану семинарского занятия была скорректирована со временем. Одним из действенных приемов стало рисование интеллект-карты, которая связывала исторический процесс с литературным, предыдущую литературную эпоху с изучаемой, отражала периодизацию немецкого, английского и французского романтизма, специфические особенности национального романтизма, имена ведущих представителей, их яркие произведения и черты романтизма в них. Такая форма работы проводится на протяжении 4 часов и предполагает подбор литературы по теме «Романтизм», в том числе и материалы докладов, аудиторное чтение эпизодов из художественных произведений, работу с учебной литературой, Интернет-источниками, подбором иллюстрационного материала. Для грамотной реализации создания интеллект-карты необходимы ватманы, цветные маркеры, ручки, карандаши, наклейки и т.д., интерактивная доска с возможностью рисования на ней. Достоинствами использования интеллект-карты является, прежде всего, визуализация теоретического материала, выстраивание закономерностей и логических связей по определяемым для изучения акцентам, карта «очень эффективна для восприятия информации, так как мозг человека воспринимает информацию целиком, а не последовательно» [Новоселова 2019: 33]. Кроме того, эта форма работы с ее индивидуальным подходом по отбору и систематизации материала не дает возможности найти готовый продукт в сети Интернет. Составленная интеллект-карта может быть использована студентами на промежуточной аттестации при ответе на вопросы.

Формирование базовых знаний по теме «Романтизм» возможно и путем составления справочников «Немецкий романтизм для «чайников», «Английский романтизм для «чайников», «Французский романтизм для «чайников» и т.д. Студентам презентуется образец для выполнения, однако формы справочника обучающиеся выбирают самостоятельно: буклет, презентация с использованием анимации, брошюра и т.д. При данной форме работа проводится аудиторно с обязательным наличием компьютеров и выхода в Интернет. Как показывает практика, при грамотной постановке цели и задач перед студентами для последних составление справочника для «чайников» является не просто познавательной и занимательной формой работы, но и возможностью проявить творческие способности. Задача систематизации материала таким образом, чтобы он был понятен даже для людей, не изучающих романтизм как литературное направление в течение семестра, приводит к тщательному отбору теоретического материала, форм его подачи, соотнесения с иллюстрациями и т.д. Принципиально иначе студенты подходят и к раскрытию авторского стиля и метода, стараясь отразить их не только доступно, но и понятно как для самих себя, так и для читателя, слушателя, зрителя. Перестают быть схематичными и пересказы художественных произведений.

Таким образом, изучение проблем преподавания зарубежной литературы в провинциальном педагогическом вузе – одна из плодотворных и продуктивных тем исследования, дающая основание говорить о нецелесообразности использования традиционных лекционных и семинарских занятий со студентами заочного отделения. Главной задачей педагога становится не просто знакомство с историей литературы, а управление процессом восприятия, отбора и систематизации получаемых знаний. Для этого необходимо использовать широкий спектр творческих и проектных заданий.

### ***Список литературы***

*Галимуллина А.Ф.* Формирование представлений о традициях сентиментализма в литературе XX века у студентов педагогических вузов // Вестник ТГГПУ. 2011. №23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-predstavleniy-o-traditsiyah-sentimentalizma-v-literature-hh-veka-u-studentov-pedagogicheskikh-vuzov> (дата обращения: 11.02.2020).

*Доценко Е.Г.* Изучение драматургии в основе курса истории зарубежной литературы на факультете иностранных языков // Зарубежная литература в вузе: инновации, методика, проблемы



преподавания и изучения: Сборник статей. Екатеринбург: Издательство УрФУ, 2008. С. 66–75.

*Ессяк Е.С.* Проблема диагностики и развития литературных способностей в сфере филологического образования // Зарубежная литература в вузе: инновации, методика, проблемы преподавания и изучения: Сборник статей. Екатеринбург: Издательство УрФУ, 2008. С. 57–65.

Новоселова Д.В. Графическое представление информации в учебной дисциплине // Теория и практика научных исследований: психология, педагогика, экономика и управление. 2019. №3. С. 32–36.

Сомова Л.А. Методика обучения литературе: особенности художественной коммуникации : электронное учеб. пособие. Тольятти : Изд-во ТГУ, 2014. 247 с.

## **THE STUDY OF EUROPEAN ROMANTICISM WITH STUDENTS OF THE CORRESPONDENCE DEPARTMENT AT THE PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

### **Yuliya A. Shupletsova**

Candidate of Philology, Head of the Department of Philology, Social and Humanistic subjects

Shadrinsk State Pedagogical University

641870, Russia, Shadrinsk, K.Libknekht str., 3. 5ok@bk.ru

### **Yuliya A. Yastremskaya**

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Philology, Social and Humanistic subjects

Shadrinsk State Pedagogical University

641870, Russia, Shadrinsk, K.Libknekht str., 3. ja22-4@bk.ru

The article examines the problems associated with the study of the course «History of foreign literature» in Shadrinsk Pedagogical University. The main emphasis is made on the practical experience of teaching in the section «Romanticism in European literature» for students of the distance learning who are studying in the direction of training «Pedagogical education». The most typical reasons for the difficulties of studying romanticism are revealed, and the ways of their correction and formation of system knowledge on the foreign literature of the first third of the XIX century are determined.

**Key words:** literature teaching methodology, foreign literature, pedagogical university, innovative forms of work.

**ТРАДИЦИЯ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА Ш.БРОНТЕ  
“ДЖЕЙН ЭЙР” В ПЕРМСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ В АСПЕКТЕ  
ДИНАМИКИ АНГЛИЙСКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ<sup>1</sup>**

**Варвара Андреевна Бячкова**

к.филол.н., доцент кафедры английского языка профессиональной коммуникации; кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15. bvarvara@yandex.ru

В статье описываются труды, посвященные анализу творчества Шарлотты Бронте (романа «Джейн Эйр»), которые были созданы на кафедре мировой литературы и культуры профессором Б. М. Проскурным, а также исследования творчества писательницы, которые проводятся на кафедре сегодня.

**Ключевые слова:** Шарлотта Бронте, роман, викторианская литература, Б. М. Проскурнин.

Продолжая разговор о научных трудах Пермских филологов-зарубежников, начатый в наших предыдущих публикациях (см. [Бячкова, Проскурнин 2019], [Бячкова 2019]) в этой статье мы обратим внимание на исследования творчества Шарлотты Бронте на кафедре мировой литературы и культуры Пермского государственного университета. Несмотря на большую популярность творчества Ш. Бронте у российских читателей (прежде всего, романа «Джейн Эйр») и внимание, которое было оказано писательнице отечественными литературоведами (В.В. Ивашевой, Н.П. Михальской, М.П. Тугушевой), ее романы можно считать малоисследованными в отечественной англистике. Профессор Б. М. Проскурнин в своих работах о Шарлотте Бронте объясняет малую исследованность творчества писательницы тем, что у нас роман «Джейн Эйр» ошибочно относят к «детскому чтению», тем самым несколько принижая вклад Шарлотты Бронте в развитие английской литературы.

В главе учебного пособия «Из истории зарубежной литературы 1830–1840-х гг. Английские реалисты XIX в.», посвященной Шарлотте Бронте [Проскурнин 1994], а также в более поздней статье «Новый человек и новое время в романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр»

(сохранена орфография автора – *В.Б.*) [Проскурнин 2009] Б.М. Проскурнин демонстрирует, как подобная оценка (точнее – недооценка) романа «Джейн Эйр» не совпадает с отзывами о романе, которые оставили современники Шарлотты Бронте. По мнению исследователя, Дж. Г. Льюис, О.У. Фонбланк, У. М. Теккерей, Э. Гаскелл, Э.Троллоп и многие другие (см. [Проскурнин 1994: 127–129]) почти сразу же после выхода «Джейн Эйр» в свет безошибочно определили ключевые характеристики творчества Ш. Бронте, которые навсегда вписали ее имя в историю не только викторианского романа, но и, в целом, в историю социального реализма XIX в., который «в лучших своих произведениях... стремится сочетать социально-типическое и психолого-индивидуальное» [Проскурнин 2009: 53]. И именно на эти «доминанты» творческого метода писательницы, по мнению исследователя, стоит опираться при дальнейшем исследовании ее произведений.

Вписывая творчество Ш. Бронте в литературную традицию, Б. М. Проскурнин рисует довольно интересную схему соотношения писательницы с ее современниками (писателями-реалистами) и литературой предыдущих эпох (писателями-романтиками). С одной стороны, очевидно присутствие в творчестве Ш. Бронте романтической эстетики, влияния на нее (и, пожалуй, на всех детей Патрика Бронте, прославившихся на литературном поприще) творчества Байрона, а также Жорж Санд (см. об этом [Проскурнин 1994: 132–133]). В то же время сама Ш. Бронте признавала влияние, которое на нее оказало творчество У. М. Теккерей (как известно, именно ему было посвящено одно из изданий «Джейн Эйр»).

Такое сочетание создает в творчестве Ш. Бронте синтез романтического и реалистического начал: сильные духом, но реалистически обоснованные, персонажи демонстрируются читателю во всей полноте их внутреннего мира, герои ведут борьбу с миром, а порой и с самими собой, но при этом им (например, Джейн) не чуждо ироническое восприятие действительности, они умеют посмеяться над тем, что их окружает. Особенно интересно сопоставление творчества Ш. Бронте с романами Дж. Остен (см.: [Проскурнин 1994: 132–133]). Сама Ш. Бронте не считает Дж. Остен «великой» писательницей, упрекая ее в недостатке внимания к внутреннему миру персонажей, «мягкости» подачи конфликтов и противостояний между героями. Однако, как считает Б. М. Проскурнин важно понимать, что Ш. Бронте невольно оказалась похожей на Дж. Остен в своем стремлении воссоздать образ умной, сильной и независимой женщины в современном ей мире, рассказать «о женской судьбе в мужском мире»

со свойственной им обеим «правдивостью в создании характеров» [Проскурнин 2009: 52].

Вписывание Ш. Бронте в английскую литературную традицию позволяет определить ключевые характеристики ее творчества, ее основные достижения и инновации в жанре английского романа викторианской эпохи, которые впоследствии будут «взяты на заметку» писателями уже следующих поколений. Б. М. Проскурнин выделяет следующие из них: достижения писательницы в области создания характеров, эксперименты с интроспективно-ретроспективным повествованием от первого лица и, наконец, «поворот к актуальным проблемам современности», создание «нового человека» в «новом времени» [Проскурнин 2009: 61].

Все эти моменты оказываются тесно переплетены друг с другом. Роман «Джейн Эйр» представляет собой воспоминания героини о трудном пути к счастью и обретению внутренней гармонии. Джейн непрерывно анализирует как пережитые ею события, людей, которые ей встретились на пути, так и собственные переживания, впечатления, нравственный выбор, перед которым ее периодически ставила жизнь. Повествование от первого лица раскрыло нюансы борьбы, которую постоянно вела героиня, причем, эта борьба касалась как взаимодействия с миром, с другими людьми, так и формирования собственного характера. Характерологичность («конфликт характеров и конфликт внутри характера» [Проскурнин 2009: 52]) – ключевая особенность романа «Джейн Эйр» и всего творчества Ш. Бронте в целом.

Взаимодействие героини с другими персонажами раскрывает «характерные явления реальности», викторианского общества. Как пишет Б. М. Проскурнин, небольшое количество персонажей в романе не помешало Ш. Бронте воссоздать достаточно полную картину действительности, «социально насыщенное повествование», поскольку каждый из персонажей представляет собой «обобщение определенного мироотношения» [Проскурнин 2009: 53, 56]. Портрет типичных представителей эпохи, в противостояние с которыми вовлечена главная героиня, демонстрирует ключевые препятствия сильной, умной и независимой женщины викторианской эпохи на пути к счастью.

Этот путь лежит «через равноправие, через отказ от ущемления и игнорирования суверенности другого человека и чувства его собственного достоинства» [Проскурнин 2009: 57]. Однако интересно то, что Ш. Бронте акцентирует не только борьбу героини за равноправие в отношениях с другими людьми, но и то, как Джейн учится уважать саму себя, приходит к пониманию личной

ответственности за свои поступки. Так возникла парадоксальная, но крайне важная особенность романа. С одной стороны, борьба героини с традициями «мужского», патриархального мира и требовательность Джейн к миру создают впечатление новаторского, антидогматичного и антиконсервативного романа (по «канонам» викторианской эпохи), почти «антихристианского» сочинения. Но с другой стороны, требовательность Джейн по отношению к самой себе и ее высоконравственные позиции, напротив, приводят на ум не только произведения Дж. Г. Байрона с его «бунтующими» героями, но и «Путь паломника» Дж. Беньяна, литературную традицию, связанную с борьбой как способом самопознания и самосовершенствования [Проскурнин 2009: 59]. Так получается, что Ш. Бронте вроде бы создает «радикальное» произведение о современности, но при этом проповедует весьма ценные в викторианскую эпоху концепции нравственности, совести, ответственности за себя и ближнего, «полезности» (как духовной взаимопомощи и поддержки). Именно этот синтез рождает «новую героиню», созданную писательницей.

Б. М. Проскурнин также обращает внимание на то, как Ш. Бронте синтезирует романтическую эстетику с характерологичностью. Мы уже упоминали о «байронизме» главной героини романа «Джейн Эйр», любви Ш. Бронте к творчеству Байрона в целом. «Джейн Эйр» также, безусловно, содержит черты готического романа (что также является «приметой» романтического направления в искусстве и, прежде всего, в литературе). Однако романтические и готические традиции не важны для писательницы сами по себе. Во-первых, романтическое «заострение» характеров и обстоятельств, демонстрация «экстремумов» натуры (Джейн, Рочестера, Сент-Джона и др.) позволяет акцентуализировать ситуацию противостояния, требовательности героини к себе и к миру, обозначенные нами ранее [Проскурнин 2009: 58]. Но, с другой стороны, готические, романтические, мистические образы и мотивы рисуют и ситуацию счастья, к которому стремится героиня и которое невозможно без гармонии в отношениях. Джейн «слышит» голос Рочестера, находясь на огромном расстоянии от любимого как призыв, напоминание о человеке, без которого ее личное счастье невозможно и к тому же, как она позже узнает, которому по-настоящему нужна ее помощь (см. об этом [Проскурины 2009: 60]). Так, концепция «родства душ», выраженная с помощью мистических (телепатических, как бы мы сказали сегодня) мотивов оказывается неразрывно связана с важнейшими нравственными категориями честности перед самим собой и настоящей любви к ближнему, невозможной без понимания и поддержки.

Все вышеперечисленное, по мысли Б. М. Проскурнина, позволило Ш. Бронте создать «смелый» роман, «неожиданный», но при этом полностью отражающий актуальные проблемы эпохи и совершить «революционное воздействие на развитие национальной литературы» [Проскурнин 2009: 2009]. Это подчеркивает, что роман несомненно достоин изучения и анализа даже сегодня.

В настоящее время исследования романа Ш. Бронте «Джейн Эйр» и творчества писательницы в целом на кафедре мировой литературы и культуры Пермского университета продолжают. Готовится к защите диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук Н. С. Тарасовой (научный руководитель – Б. М. Проскурнин). Диссертационное исследование Н. С. Тарасовой посвящено особенностям повествования в романах Ш. Бронте (см., например, [Тарасова 2018]). Н. С. Тарасова также выпустила ряд статей, в которых изложены результаты исследования организации пространства в романах писательницы (см. [Тарасова 2017], [Тарасова 2019]). Так, например, образ Торнфилд-холла, способный выступать средством характеристики хозяев поместья, исследователь характеризует как элемент поэтики готического романа. Одновременно элементы архитектурного облика и интерьера Торнфилд-холла помогают читателям глубже проникнуть в настроение и состояние главной героини, Джейн, и подчеркнуть особенности повествования романа [Тарасова 2017: 34].

Н. С. Тарасова в настоящее время ведет исследование, посвященное роману Ш. Бронте «Джейн Эйр» как роману, чьи образы, сюжет, а также, в целом, заложенные в нем традиции стали основой литературных произведений, созданных писателями других стран и других эпох (на эту же тему см., например, работы [Назаренко 2013], [Кленова 2016] и др.). На сегодняшний день опубликованы две статьи на эту тему [Бячкова 2018; Бячкова 2020], еще одна статья готовится в печати.

Мы можем смело сказать, что на кафедре мировой литературы и культуры Пермского университета складываются добротные традиции изучения творчества одной из видных представительниц английской викторианской литературы, и еще раз демонстрируется, насколько крепки и одновременно многообразны в своем художественном проявлении реалистические тенденции в английской литературе в целом.

## Примечание

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 18-412-590005р\_а «Пермские филологи-зарубежники: биографии, труды, ученики».

## Список литературы

*Бячкова В. А., Проскурнин Б. М.* Становление и динамика английского реализма в трудах ученых кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного университета 1970-1990-х гг. // Евразийский гуманитарный журнал. 2019. № 1. С. 86–95.

*Бячкова В. А.* «Эхо» романа «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте в произведении «Но я буду это помнить» Пэм Никсон // Мировая литература в контексте культуры. 2019. № 8(14). С. 32–40.

*Бячкова В. А.* «Портрет» Энтони Троллопа в научных трудах Б. М. Проскурнина // Мировая литература в контексте культуры. 2019. № 9 (15). С. 125–133.

*Бячкова В. А.* Дэвид Копперфильд, Пип и Джейн Эйр в "восточной" и «западной» литературе XX века (сравнительный анализ романов Ш. Бронте и Р.Н. Гюнтекина) // Мировая литература в контексте культуры. 2020. № 10 (16). С. 12–21.

*Кленова Ю. В.* Общность мотивов в романах Ш. Бронте «Джейн Эйр» и А. Вербицкой «Ключи счастья» в интертекстуальном аспекте // Молодой ученый. 2016. № 19 (123). С. 583–587.

*Назаренко Н. И.* «Женский вопрос в романах сестер Бронте и Марка Вовчка // Мировая литература в контексте культуры. 2013. № 2(8). С. 25–30.

*Проскурнин Б. М., Яшенькина Р. Ф.* Из истории зарубежной литературы 1830–1840-х годов. Английские реалисты XIX в. (Ч. Диккенс, У. М. Теккерей, Ш. Бронте). Пермь: Пермский ун-т, 1994. 152 с.

*Проскурнин Б. М.* Новый человек и новое время в романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 4. С. 51–62.

*Тарасова Н. С.* Образ Торнфилд-холла в «Джейн Эйр» Ш. Бронте // Мировая литература в контексте культуры. 2017. № 6(12). С. 27–34.

*Тарасова Н. С.* «Отмена» эксплицитности нарратора в «Шерли» Ш. Бронте // Евразийский гуманитарный журнал. 2018. № 2. С. 82–86.

*Тарасова Н. С.* Значение и образ Лондона в творчестве Ш. Бронте // Городской текст в английской и других европейских литературах: сб. ст. по м-лам Междунар. конф. Российской ассоциации преподавателей английской литературы. Минск: Минский ун-т, 2019. С. 22–28.

## TRADITION OF CHARLOTTE BROTHNE'S *JANE EYRE* STUDIES AT PERM STATE UNIVERSITY

### **Varvara A. Byachkova**

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture and the Department of English Language of Professional Communication

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15. bvarvara@yandex.ru

The article describes the works on the novel *Jane Eyre* by Charlotte Bronte, written at the Department of World Literature of Perm State University by professor B. M. Proskurnin. Several works on Charlotte Bronte of today continuing the tradition of Charlotte Bronte Studies at Perm State University are also mentioned.

**Key words:** Charlotte Bronte, novel, Victorian literature, B.M. Proskurnin.



Научный периодический журнал «**Мировая литература в контексте культуры**» зарегистрирован в 2012 г.

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского государственного национального исследовательского университета.

Полнотекстовая версия выставляется на сайтах <http://press.psu.ru/index.php/mir/index>, [www.psu.ru](http://www.psu.ru) и в системе РИНЦ.

### **ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ**

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1–6 месяцев. Окончательное решение о публикации статьи принимается редколлекцией. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ.

### **ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ**

Статьи объемом 0,1 п.л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами, должны поступить по электронному адресу [worldlit@mail.ru](mailto:worldlit@mail.ru) Убедитесь в том, что Ваши материалы получены, попросив отправить подтверждение.

Название статьи, ФИО автора, должность и место работы с указанием полного адреса, E-mail, аннотация статьи (10 строк), ключевые слова (5–7) должны подаваться **одновременно** на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Рукопись необходимо оформить в редакторе WinWord 2003. Формат листа – А5. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1.25 см. Шрифт только Times New Roman (необходимость использования другого шрифта специально оговаривается в письме). Размер шрифта – 10 кб. Интервал одинарный.

Список литературы оформляется в основном в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования *тире* с обязательным указанием после каждого источника *страниц* статьи или книги. Имена авторов (до трех) не повторяются в сведениях об ответственности.

Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если автора нет), года издания и цитируемых страниц, например [Эпштейн 1996: 197].

Адрес редакции: 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15, корп. 5, ауд.111. Тел. (342) 2396290

**Научное издание**

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ**

Выпуск 10(16)

Корректор *Андреева И. Б.*

Подписано в печать 25.08.2020. Выход в свет 31.08.2020  
Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 7,09. Тираж 100 экз. Заказ 30/2020

Материалы печатаются в авторской редакции

Издательский центр  
Пермского государственного  
национального исследовательского университета  
614990, Пермь, ул. Букирева, 15  
Тел.: (342) 239-66-36

Отпечатано в ИП Коробейникова С.А.  
614038, г. Пермь, ул. Кронита 4-23

Цена свободная