

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Т. А. СКЛИЗКОВА

ЖАНР РОМАНА В АНГЛИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XX ВЕКА

Учебное пособие



Владимир 2015

УДК 82.091:821.111
ББК 83.3(4Вел)6
С43

Рецензенты:

Кандидат филологических наук, доцент
кафедры русской и зарубежной литературы
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
С. А. Мартьянова

Кандидат филологических наук, доцент
кафедры английской филологии
Курганского государственного университета
Т. Г. Лазарева

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Склизкова, Т. А. Жанр романа в английской литературе
С43 второй половины XX века : учеб. пособие / Т. А. Склизкова ;
Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир :
Изд-во ВлГУ, 2015. – 71 с.
ISBN 978-5-9984-0573-0

Посвящено английскому постмодернистскому роману второй половины XX века. Рассматривается литературный образ Англии-Аркадии, создаваемый в английских романах XX века, как образное воплощение английской национальной идеи. С этой точки зрения подробно исследуются романы Дж. Фаулза, Дж. Барнса и И. Макьюэна.

Предназначено студентам-филологам, аспирантам, магистрантам, преподавателям вузов, а также всем, кто интересуется современной английской литературой.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 56 назв.

УДК 82.091:821.111
ББК 83.3(4Вел)6

ISBN 978-5-9984-0573-0

© ВлГУ, 2015

ВВЕДЕНИЕ

В основе английского романа второй половины XX века лежит литературный образ Англии-Аркадии, который позволяет выделить важную тенденцию в истории жанра, а именно непрекращающийся интерес к осмыслению национальной идентичности как практически обязательной составляющей английского романа XX века.

В конце XX века проблема национальной идентичности приобретает особую актуальность. Это связано с тем, что в современном мире художественное сознание формируется в контексте глобализации, которая охватывает все сферы человеческой деятельности. Появляется угроза «растворения» отдельных народов в некоем «наднациональном единстве», которая ощущается не только этническими меньшинствами, но и нациями, сыгравшими заметную роль в истории западного мира, такими как англичане.

XX век стал для Британии веком крушения империи, с которой в существенной мере была связана национальная картина мира. Процесс осознания национальной идентичности становится в высшей степени интенсивным. Рефлексия по поводу английскости является важным мотивом английского романа XX века, предопределяет его специфику как явления национальной культуры.

В XVIII веке Англия стала ядром надэтнического объединения, получившего название Великобритании. Образование британской нации приводит к тому, что самобытные черты англичан как этнического сообщества постепенно сходят на нет и становятся социокультурными. Однако это не отменило представления об английскости («englishness») в ее особенности, отличии от британскости («britishness»). В эссе «Быть англичанином, а не британцем» (1964), «Аристос» (1964), «Фолклендские острова и предсказанная смерть» (1982) Дж. Фаулз писал, что понятие «британскость» не имеет никакого отношения к тому, что составляет английский национальный характер¹. Разделяя понятия «английскость» и «британскость», Джон Фаулз кон-

¹ Parrinder P. Nation and novel. The English Novel from its Origins to the Present Day. L. : Oxford University Press, 2006. P. 145.

стативирует, что для британскости значимо все, связанное с империей, в то время как английскость ассоциируется с образом сельской Англии (English countryside). В определении П. Парриндера («Нация и роман», 2006), английская сельская местность является «сердцевиной национальной идентичности» («heartland of national identity»)². Сельская Англия изображается в национальной литературе как утопическая идеальная страна Аркадия, в основе которой лежит пасторальный топос «locus amoenus» («приятное место»). Вергилий в «Буколиках» впервые обобщает характеристики образа Аркадии. Начиная с этого произведения Аркадия оказывается искусственно сконструированной авторским воображением счастливой страной вечной любви и красоты, мифологемой земного рая, возможного лишь в сельской местности. В «Буколиках» Аркадия из-за своей отдаленности подвергается мифологизации, становится условной, сказочной страной. В связи с этим в понятие «Аркадия» проникает утопический аспект, она оказывается недостижимой и нереальной. В «Буколиках» Вергилий выделяет еще один аспект Аркадии – это противопоставление негармоничному миру. Пастушеский мир Аркадии имеет семантику убежища от активного действия, от реального мира, потока времени, смерти.

Образ Аркадии, в основе которого лежит locus amoenus, – один из основных топосов западной литературы по (Э. Р. Курциусу) – в английском романе XX века становится способом осознания и конструирования национальной идентичности. В английской литературе представление об Аркадии как о золотом веке, который периодически возвращается на землю, было переосмыслено Ф. Сидни в романе «Аркадия» (1590), где образ Аркадии проецируется на Англию. Этот роман, по мысли В. А. Мусвик, насыщен не только зашифрованными реалиями английской действительности, но и воплощает саму эту действительность³. Впоследствии образ Аркадии неявно присутствует во всяком идеализированном изображении Англии. В XX веке образ Англии-Аркадии выводит на поверхность И. Во в романе «Возвращение в Брайдсхед» («Brideshead Revisited», 1945), в котором возвраще-

² Parrinder P. Nation and novel. The English Novel from its Origins to the Present Day. L. : Oxford University Press, 2006. P. 397.

³ Мусвик В. А. «Новая Аркадия» Ф. Сидни в контексте культуры рубежа XVI – XVII вв. : дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 331 с.

ние из ужаса и хаоса XX века в поместье, олицетворяющее традиционную Англию, приравнивается к возвращению в Аркадию. Поместную Англию называет Аркадией Т. Стоппард в одноименной пьесе («Arcadia», 1993). В тех произведениях английской литературы XX века, в которых речь идет об Англии и английскости, образ Англии-Аркадии возникает и тогда, когда само слово «Аркадия» не употребляется.

Наиболее яркое воплощение в английской литературе XX века образ Англии-Аркадии получил в жанре романа. Более того, из всех литературных жанров именно роман в силу его широкой популярности вносит особенно важный вклад в конструирование национального воображаемого. Литературный образ Аркадии в английском романе XX века, с одной стороны, воплощает мифологизированное представление об Англии, а с другой – достраивает его, группирует вокруг себя основные понятия национальной концептосферы, такие как «home» («дом»), «freedom» («свобода»), «privacy» («приватность»), «gentleman» («джентльмен»), «fair play» («честная игра»), «stiff upper lip» («сдержанность»), «tradition» («традиция»), «heritage» («наследие»).

Необходимо отметить, что литературный образ Англии-Аркадии в целом предполагает присутствие идиллического и пасторального модусов, поскольку вбирает в себя идиллическое понимание «приятного места» как основного места действия произведения, а также пасторальное представление о сельском мире как об идеальном, где раскрывается человеческая душа, приходит осознание жизни. Важной для понимания образа Англии-Аркадии является и выделенная М.М. Бахтиным в главе «Идиллический хронотоп в романе» («Формы времени и хронотопа в романе») особенность идиллии: «органическая прикреплённость, приращённость жизни и ее событий к месту – к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому»⁴. В то же время образ Аркадии приобретает на английской почве черты, резко отличающие его от идиллического и пасторального образного ряда. В так называемой «новой» «Аркадии» Сидни (1594) в идеальный мир Аркадии проникает мотив разрушения, который окажется чрезвычайно важным для английских романов XX века.

⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.

В английском национальном самосознании образ Аркадии проецируется на сельскую усадьбу, которая воспринимается как средоточие национальной жизни, организующее начало, объединяющее все сословия. В XX веке усадебный дом и его окружение оказываются в сознании англичан центром национального мифа. С самого начала века считается, что «все хорошее, что есть в Англии, принадлежит сельской жизни» («everything good about England is rural»)⁵. Мифологизированное представление об Англии как о стране спокойных и красивых деревень сохраняло свою актуальность на протяжении всего XX века. В ответ на различные потрясения, связанные с урбанизацией, падением аристократии, разрушением Британской империи, мировыми войнами, в искусстве и литературе особое значение приобретает образ идеальной сельской Англии. На рубеже XIX – XX веков усадьба ассоциируется с ностальгией по миру порядка и стабильности, который представляется некогда существовавшим, а потом утраченным. В кризисный период нация вновь задумывается о своем самосознании и ситуация рубежа веков становится основанием для оформления представлений о национальном в единую внутренне упорядоченную систему, структурным ядром которой выступает национальный миф о сельском доме. Заметным явлением в английской литературе становится «роман об усадьбе», в котором образ Аркадии составляет доминирующий элемент жанрового канона. В эпоху постмодерна кризис национальной идентичности делает образ Англии-Аркадии чрезвычайно распространенным, он так или иначе возникает практически в каждом английском постмодернистском романе. Не составляют исключения постколониальные романы, такие как «Остаток дня» («The Remains of the day», 1989) К. Исигуро или «Загадка появления» («The Enigma of Arrival», 1987) В.С. Найпола, которые подчеркивают, что образ Англии как Аркадии выражает специфически английский взгляд на мир.

В качестве материала исследования в учебном пособии рассматривается роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman», 1969) – первый постмодернистский роман, где образ усадьбы на первый взгляд является периферийным. Роман Дж. Фаулза представляет исторический тип повествова-

⁵ The Cambridge companion to E. M. Forster / ed. David Bradshaw. Cambridge university press, 2007. 287 с.

ния, нацеленный в постмодернистской прозе на конструирование «национального воображаемого». Сходной функцией обладает утопический/антиутопический тип повествования, который рассматривается в пособии на материале романа Дж. Барнса «Англия, Англия» («England, England», 1998). Если роману Дж. Фаулза присущи некоторые жанровые черты романа об усадьбе, то роман Дж. Барнса продолжает, с одной стороны, традицию утопического жанра, представленную «Топо-Бенге» Г. Уэллса, а с другой стороны, сатирическую линию, представленную романом И. Во «Пригоршня праха». Завершает исследование параграф, соединяющий две эпохи (модерн и постмодерн). Здесь устанавливаются интертекстуальные связи между романом И. Макьюэна «Искушение» («Atonement», 2002) и романом И. Во «Возвращение в Брайдсхед» («Brideshead Revisited», 1945), который признан репрезентативным текстом для жанра романа об усадьбе.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА АРКАДИИ В АНГЛИЙСКИХ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ РОМАНАХ

Во второй половине XX века в английском романе появляются новые формы существования национального мифа. Это связано с тем, что английское общество становится мультикультурным, и, соответственно, все более сложным и запутанным становится понятие «английскость». Свою роль играет и характерное для постмодернизма представление об истории как о «сфабрикованном» проекте. Эти тенденции существенно усиливаются на рубеже XX – XXI веков.

Однако мифологизированный образ Англии как Аркадии сохраняет свое значение.

В конце XX века происходит осознанное конструирование «национального воображаемого» в рамках игровой постмодернистской эстетики. В то же время, как показывает в своей работе Л.Ф. Хабибуллина, концепция «английскости» строится на основе демифологизации и ремифологизации уже существующих компонентов национального мифа [12, с. 18]. Эта двойственность приводит к трансформации образа Аркадии в английском романе. С одной стороны, миф об Аркадии обретает новую жизнь в жанре исторического романа о национальном прошлом, с другой – обнажаются механизмы его конструирования в литературе, происходит «деконструкция» образа.

Поиск Аркадии в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969)

В литературе XX века выделяют несколько типов организации повествования (нарративов), которые позволяют реализовать игру с национальным мифом, в частности исторический и утопический/антиутопический нарративы, которые, как указывает Л.Ф. Хабибуллина, уже на ранних этапах развития английской литературы оказывались формами, в рамках которых развивалась национальная проблематика [12, с. 18].

Наиболее привлекательными темами для исторического нарратива являются артуровский миф, елизаветинская эпоха и – позже – викторианская эпоха. В романах, посвященных викторианской эпохе, историческая проблематика становится поводом для достраивания или переосмысления тех концепций и концептов, которые составляют национальный миф. Одной из первых форм игры с историческим жанром, в рамках которого переосмыслиется национальная проблематика, является стилизация викторианского романа.

В сознании англичанина второй половины XX века в связи с обострившимся чувством ностальгии по былому могуществу Великобритании викторианская эпоха мифологизируется и идеализируется. Это приводит к тому, что викторианская литература, по мысли О.А. Толстых, становится «огромным прецедентным текстом для творчества современных английских писателей» [9, с. 3]. Викторианские ценности, викторианская мода, викторианский склад ума, викторианское понятие «джентльмен» – все это реконструируется в романах английских постмодернистских писателей конца XX века (П. Акرويد, А. Байетт, Д. Лодж, Г. Свифт, С. Уотерс). Что касается А.С. Байетт, то сразу в нескольких ее романах местом действия является викторианская Англия. В романе «Обладать» повествование ведется в двух временных пластах: 80-е годы XX века и 50-е годы XIX века. В «Морфо Евгении» А.С. Байетт воссоздает атмосферу жизни викторианского особняка со всеми его традиционными составляющими – упорядоченной жизнью, многодетным семейством и многочисленными обитателями. Викторианский текст становится «надтекстовым образованием» для современных английских неовикторианских романов.

Роман Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» («The French lieutenant's woman», 1969) – практически первое неовикторианское произведение (если не считать роман Дж. Рис «Широкое Саргассово море», 1966), стоящее у истоков «переписывания» викторианской прозы. Дж. Фаулз обращает свой взгляд в викторианское прошлое и переосмысливает его самый влиятельный миф – миф о поместном доме.

Реконструируя в своем романе викторианскую эпоху, Дж. Фаулз прибегает к пародии в постмодернистском понимании, т.е. к пастишу, который Брайн Волл определяет как «имитацию стиля другого исторического периода» [6]. Пастиш предполагает критично-ироническую оценку стилизуемого явления.

Дж. Фаулз стилизует свою книгу под викторианский роман и, подражая языку викторианских писателей, «играет» с викторианским вариантом романного жанра. По замечанию Питера Вульфа, «Женщина французского лейтенанта» – не копия викторианского романа, а «заимствование его формы», Дж. Фаулз имитирует стиль викторианской эпохи, оценивая викторианский роман как явление жанровое [17, с. 67].

В основе романа «Женщина французского лейтенанта» лежит противопоставление подлинного, т.е. английского, симулятивному – британскому. Мотив подлинности изначально является одной из важных характеристик Аркадии. В мифопоэтическом сознании простота и архаическая примитивность реальной Аркадии, когда человек еще находился в единстве с природой, ассоциируется с золотым веком, который эпикурейцы трактовали как миф о простоте, естественности и беззаботности. Жизнь в Аркадии в гармонии с природой уже с античных времен означает истинное, настоящее, естественное состояние, от которого человек впоследствии отошел в связи с развитием городов. Эта жизнь, возможная только на лоне природы и в гармонии с ней, противопоставляется цивилизации и, начиная с «Идиллий» Феокрита, становится мечтой горожанина о деревне.

Во второй половине XX века мотив подлинности становится одним из центральных в понимании Аркадии. В романе Дж. Фаулза воплощением подлинного выступает живописное поместье Винзиэтт, эмблематическое изображение «зеленой Англии» (Green England). В художественном мире Дж. Фаулза «зеленая Англия» – это квинтэс-

сенция понятия «английскости» [11, с. 145]. Этот образ апеллирует к английской сельской местности (country-side), так как буквально словосочетание «зеленая Англия» означает английский изумрудный ландшафт. В своем эссе «Быть англичанином, а не британцем» (1964) Дж. Фаулз перечисляет основные характеристики «зеленой Англии»: «Зелень, вода, плодородие, неопытность, это больше весна, чем лето» [11, с. 158]. Эти свойства английской сельской местности повторяют характеристики «приятного места» (locus amoenus). В художественном мире Дж. Фаулза Англия обретает черты Аркадии.

Не последнюю роль в этом играет мотив отделенности от всего остального мира, избранности. В эссе Дж. Фаулз подчеркивает, что англичанам свойственно понимание их мира как самого лучшего: для них этот мир – «далеко не самый худший из всех возможных миров» [11, с. 158]. За этой фразой скрывается понятие «мейозис», которое в переносном значении обозначает ироническую недоговоренность, когда положительное утверждение облекается в форму отрицания, т.е. в форму чего-то противоположного. Дж. Фаулз считает, что англичане многого достигли в этом искусстве. Называя свой мир далеко не самым лучшим, они имеют в виду, что он самый лучший из всех возможных. Эту черту национального характера комментирует Дж. Паксман: англичане верят в то, что они богоизбранная нация, ведь «всем известно, что Бог – англичанин» [8, с. 139]. На протяжении веков эта вера укреплялась.

В романе «Женщина французского лейтенанта» специфический английский мир, воплощённый в поместье Винзиэтт, оказывается единственно подлинным, именно с ним связывает Дж. Фаулз истинное понимание «английскости». Роман имеет жанровые черты романа об усадьбе (country-house novel). В частности, поместье Винзиэтт играет в повествовании более важную роль, чем это может показаться вначале. С Винзиэттом связан поворотный момент в судьбе героя и его самоидентификация, хотя поместье и описывается всего в одном эпизоде романа, где наделяется всеми признаками «приятного места». Как в романах об усадьбе, поместье в романе Дж. Фаулза выступает символом мирной подлинной жизни на лоне природы и безоблачного золотого века. Винзиэтт увиден глазами главного героя романа – Чарльза Смитсона, который уверен, что дядя вызвал его, чтобы сделать хозяином поместья. Подъезжая весенним солнечным днем к по-

местью, герой останавливает взгляд на группах старых деревьев, «каждое со своим нежно любимым названием: Посадка Карсона, Курган Десяти Сосен, Рамильи, Дуб с Ильмом, Роща Муз» («the clumps of old trees – each with a well-loved name, Carson’s Stand, Ten-pine Mound, Ramillies, the Oak-and-Elm, the Muses’ Grove») [16]. Названия деревьев подчеркивают их значимость и важность для хозяев, указывают на приверженность хозяев к консерватизму, который сочетался с глубокой эмоциональной привязанностью к дому и саду. Сэр Роберт при объяснении с племянником смотрит в окно, как бы ища поддержку в природе, пытаясь найти нужные слова у своих зеленых лугов. Описывая достоинства своей невесты, он обращается к помощи парка и сравнивает ее с породистым вязом. Такое отношение к природе дает ощущение связи между прошлым и настоящим, является гарантией стабильности в меняющемся мире. Объясняя эту связь с прошлым, Ричард Гальенн в эссе «Английская сельская местность» говорит о том, что сельская местность – это не просто природное творение, а результат длительного сотрудничества человека и природы. Каждое поколение веками трудилось над тем, что сейчас мы называем сельской местностью. Р. Гальенн считает, что Старые английские деревни (Old English Village) несут на себе отпечаток истории, прошлых традиций. Эта деревенская местность со старинными усадьбами и их красивыми парками, садами передает ощущение гармонии, которая способствует индивидуальному развитию человека. И в этом их разительное отличие от Новых английских деревень (New English Village), где очарование принимает примитивную форму, а индивидуальность человека проявляется в его умении правильно распланировать территорию своего поместья [15].

Старинное поместье Винзиэтт представляет собой подлинное доказательство взаимосвязи человека и природы. В то же время для Чарльза и его дяди оно воплощает саму Англию. Чарльз, глядя на поместье, чувствует, что оно как будто «полнится любовью к нему» («in his view of the domain came that day also, or so he felt, from love of him») [16]. Мысль о том, что он скоро по-настоящему будет владеть Винзиэттом, пробуждает у героя «невыразимое ощущение счастливой судьбы и правильного порядка» («ineffable feeling of fortunate destiny and right order») [16]. Чарльз внезапно ощущает, что он и Винзиэтт составляют одно целое, у них общая история и общая гордость. В эти

минуты дом становится для него центром существования, чем-то особенным, сокровенным, «соединением вечных ценностей и мира повседневного, материальной реальности», «символическим воплощением семейных ценностей» [16].

Прекрасная аркадная природа Винзизтта становится для Чарльза символом мировой гармонии. В поместье у героя появляется ощущение утопического порядка. При взгляде на парк, окружающий дом, Чарльзу приходит в голову, что его путанные отношения с Эрнестиной и Сарой, которые просто невозможно разрешить в городе, здесь могут быть легко улажены. Он представляет, как хорошо они трое могли бы устроить в этом месте свою жизнь, наполненную радостью и гармонией.

Ощущение порядка соединено с покоем, который испытывает Чарльз при взгляде на необъятные весенние луга Уилтширских холмов. Английский ландшафт, по мысли Дж. Паксмана, отличается от всех прочих тем, что он дает душевное удовлетворение [8, с. 155]. Эту характерную для англичан мысль выражает дворецкий Стивенс из романа К. Исигуро «Остаток дня» («The Remain of the Day», 1989). Описывая английский пейзаж, он замечает, что в этом ландшафте отсутствует театральность, ему свойственна безмятежность и сдержанность. В романе Дж. Фаулза «буколический покой» Чарльзу Смитсону суждено познать только в Винзизтте, в городе его ждет хаос и ощущение путаницы жизни.

Подлинности сельской Англии в романе противостоит, как и в романах об усадьбе в целом, неподлинность Лондона, который, так же как и Винзизтт, увиден глазами главного героя. Если в Винзизтте к Чарльзу возвращается ощущение спокойствия и умиротворенности, то в Лондоне ни о каком покое речь не идет. Город показан как очень шумное место, где «два шарманщика играли наперебой, заглушая друг друга», а третий музыкант еще громче «бренчал на банджо», кричали продавцы горячей картошки, улица была запружена каретами, а от уличной пробки было гораздо больше шума, чем даже спустя сто лет [16]. Жизнь Лондона, который изображен как сердце индустриальной Англии, является для писателя симулятивной, не подлинной, не настоящей. Недаром, Чарльз, глядя на людей, существующих в этой безостановочной толчее, думает, что он находится в театре за кулисами, откуда наблюдает очень людную сцену. Глядя на грязный и

шумный город, Чарльз осознает, что такое место не может быть подлинным символом Англии. Мысль, выраженная Дж. Фаулзом, бытует в национальном самосознании с XIX века. Дж. Паксман свидетельствует, что англичане остро ощущают «уродство» Лондона, он не может воплощать собой сердце Англии, оно находится в сельской местности [8, с. 230].

Стремительный Лондон является яркой оппозицией Винзиэтту, который олицетворяет мир прекрасного «остановившегося мгновения», мир вневременной Аркадии. На это указывают часы, висящие на конюшне, на которых время как будто замерло, и «зеленые сегодня тихо выливались в зеленые завтра» («green today's flowed into green tomorrows») [16]. Единственным реальным временем в поместье является солнечное. Эти часы – символ своеобразной аркадной вечности, незабываемых прошлых ценностей и традиций, которые существовали на протяжении многих веков. Чарльз, гуляя по Лондону, понимает, что прекрасный дворянский мир уходит в прошлое, так как оказывается нежизнеспособен, и вместо него появляются все новые и новые, «более гибкие, более приспособленные формы жизни» [16].

В Лондоне царят коммерция и торговля, а людей, живущих там, Дж. Фаулз называет ястребами, которые «мечут глазами в поисках добычи» [16]. Ярким воплощением новых ценностей является сияющий, как золотой дворец, магазин мистера Фримена. Чарльз, дойдя до Оксфорд-стрит, увидел здание магазина во всем его многоярусном великолепии, зеркальные витрины и кричащих расцветок ткани. Герою кажется, что чрезмерно яркие расцветки тканей «отравляли» («stain») воздух вокруг [16]. Окрашенные анилиновыми красителями, этим символом нового века, «нагло-вызывающие» ткани олицетворяют пошлость, вульгарность буржуазного общества, к которому принадлежит мистер Фримен. В них есть что-то, глубоко чуждое «английскости» [7, с. 8]. Чарльз ощущает, что магазин представляет индустриальный Лондон, он кажется герою «громоздкой машиной» («a great engine»), «чудищем» («behemoth»), которое готово поглотить всех, кто «посмеет приблизиться» [16]. В романе Дж. Фаулза магазин Фримена воплощает симуляцию Аркадии как «денежного рая». Чарльз отказывается от этого совершенно нового земного рая, не способного заменить Винзиэтта. В отказе Чарльза сказывается его благородное происхождение, так как деньги не могут быть целью жизни

для настоящего джентльмена [4]. Если для лондонцев главное – это «инстинкт собирательства», то для подлинного английского дворянина деньги не играют решающей роли даже при выборе спутницы жизни. Истинный дворянин Чарльз понимает, что как только он переступит порог этого магазина, он перестанет быть самим собой, погибнет. Герой сравнивает себя с ежом, в колючках которого он заметил «целый рой потревоженных блох» [16]. Единственное, что ему остается в этом мире – это «прикинуться мертвым» и «ощетинить иголки своих легко уязвленных аристократических чувств». Именно в Лондоне Чарльз осознает, что свобода, верность себе и Винзиэтт неразделимы в его жизни. Он «потерял в реальности свободу – также как и потерял Винзиэтт» («he had in reality lost it [freedom] – it was like Winsyatt»), – пишет Дж. Фаулз [16]. Таким образом, подлинная «английскость» в романе воплощается в образе поместья Винзиэтт, который представляет собой Аркадию для героя.

С поместьем Винзиэтт связан мотив самоидентификации героя. Только тут он может обрести стержень жизни, который потерял, понять, кем он является на самом деле. В романах об усадьбе дом несет информацию о своих обитателях, выступает в некотором роде продолжением характеристики героя. Так, например, в романах Дж. Остин, к которым восходит жанр романа об усадьбе, дом имеет решающее значение и раскрывает лучшие качества своего хозяина. Элизабет, героиня романа «Гордость и предубеждение» (1813), глядя на Пемберли, впервые проникается невольным восхищением и уважением к хозяину поместья – мистеру Дарси. У нее даже возникает сожаление, что она отказалась выйти за него замуж. Сходным образом Эмма из одноименного романа Дж. Остин понимает, что Денуэллское аббатство является отражением лучших качеств мистера Найтли. Она чувствует «возрастающее уважение» («increasing respect») к дому и соответственно к хозяину поместья. А.Н. Веселовский называл это литературное явление «психологическим параллелизмом». Человек, усваивая образ внешнего мира, переносит на природу свое собственное ощущение жизни [9].

В романе Дж. Фаулза Винзиэтт определяет основные черты своих владельцев – английских джентльменов, хотя Чарльз считает, что они с сэром Робертом слишком разные люди и у них разные предпочтения. Сэр Роберт принадлежит к настоящим поместным дворянам,

для которых жизнь в поместье – это охота и верховая езда. Он с удовольствием замечает, что Чарльз, если и приезжает в Винзиэтт, то большую часть времени проводит в библиотеке, куда дядя и не заглядывает. Или же, взяв с собой геологический молоток, племянник уходит искать окаменелости. С точки зрения сэра Роберта, пешие прогулки, сидение в библиотеке – неподобающее занятие для джентльмена. В деревне джентльмену «подобало держать в руках только ружье или хлыст» [16]. Чарльз всем своим поведением – предпочтением, отдаваемым пешим прогулкам перед верховой ездой, отказом убивать животных на охоте, восхищением либералами, а не консервативной политикой тори – подчеркивает свое отличие от дяди. Он считает, что если и вступит во владение Винзиэттом, а он не очень-то и стремится к этому, то будет вести отличную от дядиной жизнь. Недаром он без раздумий разрешает Эрнестине после женитьбы переделывать в Винзиэтте все, что она захочет. Чарльз ощущает себя человеком нового времени: агностиком, увлеченным наукой, оставившим в прошлом традиционные занятия истинного поместного дворянства.

Однако настоящим современным человеком является отец невесты Чарльза – мистер Фримен. В романе он противопоставит истинному английскому джентльмену – сэру Роберту. С мистером Фрименом связан мотив симулятивности, так как он, презирая в душе всех аристократов, считая их бездельниками и трутнями, пытается походить на них в образе жизни. В викторианскую эпоху разбогатевшие буржуа вкладывают огромные деньги в земельные владения, и не потому, что им хочется быть поближе к природе, а только для того, чтобы иметь достойный загородный дом. Для викторианцев загородный дом – это мерило их материального благополучия, показатель их положения в обществе, их престижа. Именно поэтому практически все эти новомодные дома были похожи на дорогие отели [4]. Этот мотив есть в романе Г. Уэллса «Тонно-Бенге». Мистер Эдуард Пондерво решает построить огромный дом, в котором он смог бы комфортно разместиться. Этот дом на Кресс-хилл так и не был достроен из-за его амбиций, так как он все время вносил различные коррективы. Эдуард Пондерво, бывший сельский аптекарь, желал, чтобы к дому пристроили как можно больше башенок, дополнительных комнат, поэтому его дом все разрастался и разрастался. Этот дом для него являлся символом богатства, показателем его положения в обществе. Мистер Фри-

мен также построил себе солидный загородный дом в графстве Саррей, но в отличие от настоящего джентльмена сэра Роберта, который проводит всю свою жизнь в Винзиэтте, в гармонии с природой, он не живет в этом доме. Мистер Фримен лишь пытается создать впечатление, что он только работает в Лондоне, а жить предпочитает за городом. Фримен не испытывает дворянской необходимости жить на лоне природы, он не ощущает связи с домом, он просто не знает, что там делать. Именно поэтому в этом доме живут его жена и дочь, а он сам приезжает туда лишь на выходные и то только в летнее время. Этот загородный дом ему нужен, чтобы подтвердить свое высокое положение в обществе, это показатель прогресса, которого он достиг. Мистер Фримен, в отличие от сэра Роберта, – человек дела, добившийся собственными силами определенных высот. Главное для него – это активная жизнь. Прогуливаясь около своего магазина, он вдруг видит совершенно по-новому оформленную витрину. Мистер Фримен сразу же откладывает прогулку и идет в магазин, чтобы немедленно приступить к действию. Для начала он узнает, что это Сэм сделал уникальную витрину, затем он велит прибавить Сэму жалование, а после решает оформить все витрины в этом же духе. Мистер Фримен не проходит мимо, когда понимает, что можно заняться делами, которые улучшат его материальное положение. Удел же поместного дворянства – «блаженное ничегонеделание», их жизнь протекает в «темпе адажио», по мере того как «заполняются бесконечные анфилады досуга» [16]. Во всем облике мистера Фримена нет ничего от истинного дворянина. Приобретя внешние атрибуты дворянской жизни, он лишь старается создать видимость, что живет жизнью аристократов. Для него казаться джентльменом стало «делом его жизни», ему это нужно для бизнеса. В своем эссе «Англия Томаса Гарди» (1984) Дж. Фаулз указывает, что в викторианскую эпоху буржуа уничтожают вековую дворянскую традицию проживания в сельской местности, заменив ее лишь внешними атрибутами, не заботясь о внутреннем наполнении [10, с. 377].

Благодаря таким людям, как мистер Фримен, «перекраивается» само понятие «поместного дворянина» [16]. Это интуитивно чувствует сэр Роберт, недовольный невестой Чарльза. После разговора с дядей, который сообщает о своей женитьбе (что серьезно меняет судьбу главного героя), Чарльз начинает сомневаться в правильности своего

выбора. Он осознает, что дядя понимает суть происходящего гораздо лучше, чем он думал, в лице Эрнестины (и соответственно ее отца) для сэра Роберта выражена угроза всему поместному укладу жизни. Эта «новомодная женщина» не понравилась сэру Роберту, потому что она навсегда останется дочерью суконщика с «лондонскими повадками» и почти «полным отсутствием интереса к сельской жизни» [16]. Дяде Чарльза, который столько времени посвятил «выведению племенного скота», она, как пишет Дж. Фаулз, кажется лишь «жалким пополнением чистопородного стада Смитсонов» [16].

После разговора с дядей Чарльз по пути в Лайм погружается в «ледяную атмосферу унылого самоанализа» [16]. Он начинает обвинять Эрнестины в потере Винзиэтта, у него даже проскальзывает мысль о том, что лучше бы он никогда не встречал свою невесту. Чарльз начинает осознавать, какая пропасть лежит между ним и такими людьми, как Фримены. Приехав в Лайм, он по-новому смотрит на свою невесту, как будто это чужой ему человек. Он замечает в ней много такого, чего бы ему не хотелось видеть в своей жене. Он даже говорит доктору Грогану, что не создан для семейной жизни.

Однако Чарльз окончательно понимает, что у них совершенно разные уклады жизни, разные представления только в разговоре с мистером Фрименом. Узнав о том, что Чарльз лишился Винзиэтта, мистер Фримен предлагает жениху своей дочери заняться коммерцией – делом, не достойным английского джентльмена. В этот момент Чарльз чувствует себя дворянином, которому «не пристало заниматься ремеслом торгаша» [16]. Вот когда становится ясно, сколь поверхностно увлечение Чарльза либерализмом. Век «великих свершений», оказавшийся веком «Потребителя, Покупателя, Клиента», требует от него активного действия – «отработать женино приданое» [16]. Вульгарность этого предложения глубоко возмущает Чарльза.

Дж. Фаулз описывает чувства своего героя после разговора с мистером Фрименом в терминах пейзажа, так как истинный англичанин в трудную минуту всегда обращается к английскому лесу своей души: «Вся его прошлая жизнь вдруг представилась Чарльзу как приятная прогулка по живописным холмам; теперь же перед ним простиралась бескрайняя равнина уныния» [16]. У него вызывает отвращение «новейший вкус», в котором оформлен дом Фрименов: «Внезапно

он испытал острую вспышку любви к Винзиэтту с его “дурацкими” старыми картинами и мебелью» («He had, with an acute unexpectedness, a poignant flash of love for Winsyatt, for its “wretched” old paintings and furniture») [16]. В этот момент разница между двумя укладами жизни видится герою разницей между подлинным и поддельным, как поддельны «свежепозолоченные коринфские колонны» в доме Фрименов [16].

Разговор с мистером Фрименом играет очень важную роль в выборе, совершенном героем. В глубине души Чарльз знает, что, пытаясь выполнить свой долг перед невестой, не только потеряет лучшую часть своего прошлого, но и не сможет сохранить свою личность, спасти свой мир, быть верным истинной «английскости», т.е. быть независимым, «непретенциозным, неимперским – иными словами, небританским» [11, с. 152]. Испытывая чувство «невозвратимой потери», он изменяет своему первоначальному плану и едет в «Корабль» к Саре.

Разница между Чарльзом и сэром Робертом, с одной стороны, и мистером Фрименом, с другой стороны, заключается еще и в том, что Фримен выражает дух «красно-бело-синей Британии», а главный герой и его дядя – истинные англичане, представители «зеленой Англии». В эссе «Быть англичанином, а не британцем» Фаулз дает определение этим двум понятиям: «Британец периода расцвета всей души верил, что Британия есть и должна быть сильнее любой другой страны мира», а главная мечта для англичанина – жить в самой справедливой стране [11, с. 144]. Фаулз называет расщепленность английской мысли между «зеленой Англией» и «красно-бело-синей Британией» «Великой Английской Дилеммой».

«Зеленой Англии» принадлежит Справедливый Разбойник – Робин Гуд, который живет в каждом истинном англичанине. Это человек, который, встав перед выбором – смириться с несправедливостью или уйти в лес, выбрал последнее. «Уход в лес» предполагает «уход в сторону», в безопасное место под деревьями, для того чтобы собраться с мыслями и восстановить справедливость. Для истинного англичанина природа является безопасным местом, откуда он может наблюдать несправедливость современного мира. Дж. Фаулз называет англичан «природными распространителями справедливости» [11, с. 158].

Чарльз Смитсон предстает в романе истинным англичанином, Справедливым Разбойником – Робин Гудом, который совершает «уход в лес». «Уход в лес» («уход в сторону») предполагает способность «держатъ лицо» [11, с. 151]. Чарльз как истинный англичанин и джентльмен в любой ситуации умеет «держатъ лицо». Узнав о том, что Винзиэтт больше ему не принадлежит, он чувствует себя «побитым и униженным», однако тут же «берет себя в руки» и поздравляет дядю с предстоящей свадьбой [16]. Исследователи национальной концептосферы связывают это свойство английского характера с концептом «stiff upper lip», который М.В. Цветкова переводит как «сдержанность». Этот концепт встречается в таких выражениях, как: «to keep stiff upper lip», «to have stiff upper lip», «to maintain stiff upper lip», «to wear stiff upper lip». Смысл концепта, по М.В. Цветковой, заключается в том, что нужно быть твердым, проявлять выдержку [14, с. 179]. По словам исследовательницы, способность принимать неудачи или неприятности «без видимого недовольства» ценится англичанами превыше всего. Это качество воспринимается как характерное для всех англичан, и в особенности для представителей высших слоев общества. М.В. Цветкова указывает, что умение стоически встречать удары судьбы вырабатывается всей системой воспитания. Особое внимание формированию этого навыка уделяется в частных школах, так называемых «boarding schools», где учатся дети из состоятельных семей. Чарльз, который был воспитан как подлинный дворянин, в полной мере воплощает в своем характере это национальное качество.

Что касается мистера Фримена, то понятие справедливости, характерное для истинных англичан, ему чуждо, главное для него – это *британское* ощущение своей власти, своих возможностей. Мистер Фримен, чей отец был зажиточным суконщиком, желая казаться джентльменом, так и остается торговцем, который жизнь рассматривает сквозь призму купли-продажи, что недопустимо для истинного джентльмена. Даже выдавая свою единственную и горячо любимую дочь замуж, он думает, что «заключил чрезвычайно выгодную сделку» [16]. В разговоре с Чарльзом о Винзиэтте Фримен ведет себя как торговец, а не как джентльмен. Он считает, что Чарльз знал о предстоящей свадьбе своего дяди и хочет получить за Эрнестиной побольше денег. Фримен размышляет о том, что ему не желательно

«остаться в дураках при какой бы то ни было сделке», а тут идет речь о его любимой дочери – «предмете, которым он дорожил превыше всего» [16]. Образ мистера Фримена продолжает ряд, представленный мистером Вилкоксом («Говардс Энд»), Хупером, Рексом Моттремом («Возвращение в Брайдсхед»), Полом Маршаллом («Искушение»). Все они – люди «новой Англии».

Дж. Фаулз все время сравнивает Чарльза с аммонитом – вымершим классом моллюсков: «Ему не повезло, он жертва, ничтожный *аммонит*, захваченный волной истории и выброшенный навсегда на берег; то, что могло бы жить и развиваться, но превратилось в бесполезное ископаемое» [16]. Аммонит – это символ той жизни, для которой рожден был Чарльз, той жизни, которая в связи с развитием модернизированного общества исчезает.

Самосознание Чарльза Смитсона тесно связано с любовной историей, рассказанной в романе. Выбор между Эрнестиной и Сарой означает предпочтение, отдаваемое подлинной «английскости». Всем своим видом, своими поступками Сара противопоставляется невесте Чарльза. Как и Чарльз, она принадлежит «зеленой Англии». Это Робин Гуд в юбке, слишком независимый, чтобы жить с несправедливостью и ее сносить. Столкнувшись с непониманием, Сара предпочитает «уйти в сторону», сознательно обрекает себя на одиночество. «Уход в сторону» имеет в ее случае еще и прямое значение: Сара ищет спасение в природе. Героиня, по мысли Фаулза, проживает как бы две разные эмоциональные жизни: одна проходит на глазах у «ноттингемского шерифа», миссис Поултни и ее окружения. При них Сара не раскрывает своих чувств, она всегда молчалива, односложно отвечает на вопросы. Другая жизнь «проходит с Робинсом, под деревьями», т.е. на лоне природы, где раскрываются истинные чувства героини, проявляются ее подлинные черты характера [11, с. 157].

Сара олицетворяет естественность в романе. В ее облике – черные и густые брови, растрепанные волосы – сквозит какая-то стихийность, необузданность. Но это стихийность особого рода, она похожа на песни королька, на «безудержность и нетерпение невинности» [16]. Описание Сары всегда дается на фоне природы, которая раскрывает ее истинную красоту. Так, встретив Сару в Вэрской пустоши, Чарльз замечает особое колдовское очарование, которое придает ее облику

косой луч солнца. Он освещает ее лицо, а также «всю фигуру на среднем плане в обрамлении зелени». Лицо вдруг делается прекрасным, «поистине прекрасным, пленительно-сумрачным» и полнится не только внешним, но и внутренним светом [16]. Глядя на Сару, Чарльз готов поверить рассказу одного крестьянина о Деве Марии, которая явилась ему в Пиренеях в каменной осыпи около дороги. Чарльз побывал в этом месте всего несколько недель спустя, но так и не обнаружил ничего примечательного. Однако сейчас, находясь рядом с озаренной солнцем Сарой, он в полной мере осознает, что именно имел в виду этот крестьянин, о каком божественном видении он говорил. Подобно Богородице, Сара «воплощает женское творческое начало в природе» [1, с. 40]

Описание Эрнестины имеет иной характер. Ее лицо было совершенно в духе викторианской эпохи – овальное, с маленьким подбородком, нежное, как фиалка [16]. Оно не производило эффекта необычности, в отличие от лица Сары, было вполне заурядно и на нем застыло «парадоксальное сочетание притворной скромности и непритворного равнодушия» [16]. Показательно, что Дж. Фаулз никогда не изображает Эрнестину на фоне природы, только в салонах Лондона или же в доме у ее тетушки в Лайме, где весь ее наряд, ее поза, свет и обстановка в комнате тщательно обдуманы для произведения нужного впечатления. После встречи с «лесной нимфой» Сарой с растрепанными волосами Чарльз попадает в дом к Эрнестине, которая детально продумала свой наряд. Она встречает своего жениха в бледно-розовом платье, надетом для того, чтобы выгодно оттенить ее хрупкость, гладкая прическа с белыми лентами придает нежность ее образу, а стойкий аромат лавандовой воды усиливает нужный эффект [16]. Чарльз, глядя на все эти, специально для него сделанные приготовления, ощущает, что пренебречь этой «сахарной Афродитой» легче легкого [16]. Он замечает, как много в Эрнестине надуманного, неискреннего, неестественного. И даже юмор, который он очень ценил в своей невесте, теперь производит на него неприятное впечатление искусственности, как будто это предмет женского туалета, который Эрнестина надела в дополнение к своей модной французской шляпке.

Характер обеих героинь раскрывается на фоне провинциального городка Лайма, расположенного на море. Лайм изображен в романе

как место, где все друг друга знают и где возможна истинная гармония между человеком и природой. Здесь очень много живописных мест. Понятие «живописное» не случайно возникло на английской почве, откуда было перенесено в другие языки. В его основе лежит типично английский пейзаж. Чарльз, гуляя по Вэрской пустоши – живописнейшей местности, которую Фаулз называет «английскими садами Эдема» [16], проникается желанием остаться здесь навсегда. Однако он понимает, что Эрнестина никогда не согласится променять блестящую жизнь Лондона на это провинциальное очарование. По мысли Дж. Фаулза, только в природе проявляются истинные качества англичан, только «среди деревьев» в сельской местности можно по-настоящему понять и узнать человека. Именно поэтому автор центральным местом действия своего романа выбирает провинциальный Лайм, где Чарльз сталкивается с подлинной естественностью в лице Сары и по-новому начинает смотреть на свою невесту.

Эрнестина считает, что она – настоящая английская леди, ведь она хороша собой, богата, у нее неплохой вкус, но это лишь внешние атрибуты. На самом деле в ее поведении очень мало от истинной английской леди. М.В. Цветкова указывает, что наряду с концептом «gentleman» у британцев есть и «gentlewoman» – «женщина из благородного семейства». Оба эти концепта, имеющие один словообразовательный элемент «gentle», который переводится не только как «высокородный», но и «спокойный», «укрошенный», обладают общим набором качеств [14, с. 176]. По Е.В. Зброжек, для истинной леди («gentlewoman») важными являются такие качества, как искренность, скромность, естественность, умение вести себя спокойно, сдержанно и уважительно по отношению к окружающим [4]. Ни одного из этих качеств у Эрнестины нет.

Истинная леди никогда не будет никого презирать открыто, она всегда чувствует нежность к более бедному, обездоленному [4]. Эрнестина, как и все викторианские буржуа, отлично усвоила различия в социальном положении людей и не желает общаться с теми, кто стоит ниже ее по социальной лестнице. Нанеся визит в Мальборо-хаус, где Сара находилась в услужении, Эрнестина, как и миссис Поултни, полностью ее игнорирует. Невеста Чарльза в данном случае ведет себя как ханжа, она считает, что «падшая женщина» не заслуживает

лучшего обращения. Настоящая леди должна была бы попытаться проявить больше заботы и внимания по отношению к обездоленной и обделенной судьбой Саре. Именно так поступает тетя Эрнестины – мисс Трентер. Она всеми силами пытается втянуть Сару в общий разговор, и она – одна из тех, кого искренне печалит судьба Сары. Стоит отметить, что Эрнестина обладает невыдержанным характером. Когда она узнает, что Чарльз лишился единственного наследства, ее поведение оказывается недостойным леди. Рассказывая Эрнестине о потере Винзиэтта, Чарльз надеется на сочувствие и понимание, однако его невеста ведет себя неподобающим образом – начинает очень громко возмущаться поступком дяди Чарльза: «Это чудовищно, я уверена, он потерял рассудок» [16]. Герой осознает, что она полностью лишена «традиционной невозмутимости» аристократов, и он призывает ее «сохранять достоинство». В этот момент, пишет Дж. Фаулз, она слишком напоминала дочь суконщика, которой «натянули нос при продаже сукна» [16]. Для Эрнестины, как и для ее отца, важными являются лишь внешние атрибуты настоящей английской леди, так как «она питала уважение к условностям» [16]. Она связана с буржуазным, и соответственно бескультурным, с точки зрения Дж. Фаулза, понятием «британскость». В этой героине ярко выражено неподлинное, симулятивное начало. Недаром у Чарльза даже возникает вопрос: а не похожа ли она «на некий автомат, на хитроумную заводную куклу из сказок Гофмана» [16].

В облике и поведении Сары, в отличие от Эрнестины, никогда не было ни фальши, ни лицемерия, ни истеричности. Она напоминает миссис Беллу Томкинс – будущую жену сэра Роберта. Обе они отличаются, как пишет Фаулз, от «великого чопорного племени обыкновенных женщин» [16]. Портреты героинь объединяет выражение их глаз. Рассматривая подаренный дяде медальон с изображением Беллы, Чарльз обращает внимание на глаза миссис Томкинс, которые говорят об уверенной в себе натуре. Взгляд Сары также производит необыкновенное для викторианской эпохи впечатление. В них читаются живой ум, независимость духа, твердость суждений и, что самое главное, непритворность. Эти две женщины могут понять мужчин лучше, чем кто-либо. Белла Томкинс увлекается охотой. Скорее всего, это делается для того, чтобы привлечь внимание дяди Чарльза к своей

особе. Тем не менее она единственная, в отличие от Чарльза и Эрнестины, кто разделяет и принимает образ жизни сэра Роберта. Сара, так же как и Белла Томкинс, одна по-настоящему интересуется палеонтологией, которая занимает воображение Чарльза. Она находит и дарит ему две прекрасно сохранившихся морских звезды и внимательно слушает объяснения героя об их происхождении. Эрнестина никогда серьезно не воспринимала научные штудии Чарльза, ей больше нравилось рассуждать с ним об их будущей свадьбе или о том, как обставить дом.

Белла Томкинс, по описанию сэра Роберта, является очень энергичной женщиной, она говорит то, что на самом деле думает, недаром он сравнивает ее прямоу с породистым вязом. Сара тоже отличается прямоотой, в ней воплощен английский национальный характер, для понимания которого важно иметь представление о концепте «freedom». По свидетельству М.В. Цветковой, к этому концепту неприменимы русские эквиваленты этого слова, такие как «свобода» и «воля», так как они не вписываются в рамки английской концептосферы [14, с. 169]. Исследование А. Вежбицкой подтверждает, что англичане вкладывают в это понятие совершенно другое значение. В своей работе «Семантические универсалии и описание языков» она цитирует Локка, который в «Опыте о человеческом разумении» писал: «...Свобода выбора состоит в нашей способности действовать или не действовать в соответствии с нашим выбором, нашей волей» [3, с. 439 – 442]. Английский же философ XX века Исайя Берлин называет «freedom» «понятием отрицательной свободы» [13, с. 183]. Англичане любят повторять, что свобода человека ограничивается кончиком носа соседа. Концепт «freedom» можно трактовать как тесно связанный с личными правами индивида, личным пространством, личной независимостью, с «приватностью» («privacy») [14, с. 169].

Сара отстаивает свое право на личную независимость. Встретив героя в Вэрской пустоши, Сара честно, без женских уловок, признается ему в том, что специально шла за ним в надежде на разговор. Она откровенно рассказывает Чарльзу о своей прошлой жизни, о своем мнимом грехе, напрямую выражает свои мысли, свою позицию и открыто не соглашается с Чарльзом. Рассказывая герою о своем отчаянном положении, Сара спрашивает, почему же она не такая, как мисс

Фримен, и Чарльз, как истинный джентльмен, пытается объяснить Саре, что ни он и никто другой не сможет ей в этом помочь. Однако Сара очень уверенно прерывает его, заявляя, что она этому не верит и никогда не поверит [16]. С точки зрения викторианской морали такое поведение героини недопустимо, поэтому Чарльз не просто удивлен, он возмущен ее словами. В викторианскую эпоху женщина не вступала в спор с мужчиной, не перечила ему, когда речь шла о серьезных вещах, наоборот, к его мнению прислушивались, считалось, что он – источник истины в последней инстанции. Если же спор между ними происходил, то женщина вела себя очень деликатно и осторожно [4]. Сара же, напротив, открыто выражает свое несогласие с героем, она уверенно дает понять, что он не прав и не понимает, о чем говорит. Такое поведение, больше похожее на поведение мужчины, указывает на то, как сильно Сара отличается от всех современных ей английских женщин. Недаром Чарльз чувствует, что Сара претендует на интеллектуальное равенство с ним, в то время как Эрнестина, яркая представительница викторианского типа, для него всего лишь глупая молодая девушка, которой он не может даже объяснить свои поступки, так как боится непонимания с ее стороны.

Подчеркивая еще больше отличие героинь, Дж. Фаулз говорит о том, что в облике Сары было что-то от иностранки. По мысли писателя, женщина – носительница естественного начала – должна выделяться среди других людей. С этим связаны понятия, имеющие принципиальное значение для XX века, – «я» и «другой». «Другой», по мысли В. Лехциера, трактуется как обязательный атрибут для познания собственного «я». «Другой» – это не есть «другое я», а скорее направление для становления «я», сама возможность такого становления [5, с. 40]. Одним из традиционных «других» в литературе является образ женщины. Именно такую роль и играет Сара в жизни Чарльза. В герое после встречи с ней что-то просыпается, размеренность его жизни безвозвратно нарушена, он по-новому начинает оценивать свою жизнь, свою предполагаемую женитьбу. Сара заставляет его осознать, что «ему чего-то не хватает», «волна ее исповеди, отхлынув, оставила в душе Чарльза ощущение невосполнимой утраты» [16]. Выбор Чарльза между ней и Эрнестиной – это экзистенциальный выбор между подлинным и неподлинным существованием. Сам герой

понимает, что если он останется с Эрнестиной, то его жизнь будет подобна жизни в тюрьме, которую викторианский век именует долгом, честью, самоуважением, или же он будет вместе с Сарой свободным, но «распятым». Как известно, выбор, предстоящий Чарльзу, оказывается не таким простым, как он думал. Эрнестина оставлена, но и Сара отвергает его. Герой остается наедине с самим собой.

Чарльз Смитсон живет в переходную эпоху, когда, по словам А.Н. Веселовского, назревает разлад между «существующим и желанным», «ослабляется вера в прочность общественного и религиозного уклада» [2]. Вместе со своей эпохой герой романа «сбивается с пути», теряет себя. Символически эта ситуация выражается в утрате поместья. В широком смысле утрата поместья – это потеря идиллической сельской Англии, идеального мира джентльменов, сельской аристократии. Чарльз Смитсон не желает приспособливаться к новому миру, в котором «английскость» подменяется «британскостью», где коммерческий расчет отодвигает на второй план высокие нравственные качества джентльменов. В финале море говорит ему «о возвращении в Америку» [16]. Отъезд в Америку в какой-то мере можно рассматривать как «уход в лес». Отказавшись смириться, герой как истинный англичанин бунтует, сохраняя при этом истинную Англию-Аркадию в своей душе. Он не смиряется с британским понятием силы и остается свободным, верным своему понятию справедливости и чувству собственного достоинства.

Вопросы для самоконтроля

1. Понятие «пастиш». Как проявляется пастиш в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта»?
2. Как определяет понятия «английскость» и «британскость» Дж. Фаулз? Как раскрывается противопоставление «английскости» и «британскости» в романе?
3. Своеобразие образа поместья Винзиэтт. Представление о Винзиэтте как об Аркадии.
4. Черты жанра «романа об усадьбе» («country-house novel») в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта».
5. Мотив самоидентификации героя.
6. Образ Сары как образ «другого» (по В. Лехциеру).

Список библиографических ссылок

1. Бабичева А. В. Мотив обретения утраченной богини как основа поэтики поиска истины в романах Джона Фаулза // Англистика XXI века : материалы V Всерос. науч. конф. памяти проф. В. Н. Бураковой, 20 – 22 янв. 2010 г. СПб. : Ассоциация «Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области», 2010. С. 39 – 41. ISBN 978-5-903191-30-7.
2. Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0060.shtml (дата обращения: 15.03.2014).
3. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М. : Языки славянской культуры, 1999. 791 с. ISBN 5-7859-0032-7.
4. Зброжек Е. В. Викторианство в контексте культуры повседневности [Электронный ресурс]. URL: http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0035%2801_09-2005%29&xsl=show Article.xslt&id=a03&doc=../content.jsp (дата обращения: 10.02.2014).
5. Лехциер В. Спор как экзистенциал // Вопросы философии. 2002. № 11. С. 36 – 47.
6. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М. : Сов. энцикл., 1991. ISBN 5-85270-069-X.
7. Овчинников В. В. Сакура и дуб. М. : АСТ : Восток-Запад, 2008. 448 с. ISBN 978-5-17-048260-3.
8. Паксман Д. Англия: портрет народа. СПб. : Амфора, 2009. 380 с. ISBN 978-5-367-01086-2.
9. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 24 с.
10. Фаулз Дж. Англия Томаса Харди // Кротовы норы. М. : АСТ, 2004. С. 361 – 378. ISBN 5-17-021630-0.
11. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем // Кротовы норы. М. : АСТ, 2004. С. 143 – 159. ISBN 5-17-021630-0.
12. Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2010. 39 с.

13. Benedict St. The candid figure in the novels of Evelyn Waugh // Papers of the Michigan Academy Science, Arts and Letters. Ann Arbor. 1996. № 48. P. 685 – 690.

14. Burchardt J. Paradise Lost: Rural Idyll and Social Change in England since 1800. L. : I. B. Tauris and Co Ltd, 2002. 238 p. ISBN 1860645143.

15. Le Gallienne Richard. The English Countryside [Электронный ресурс]. URL: <http://www.readbookonline.net/readonline/39069/> (дата обращения: 21.02.2014).

16. Fowles J. The French lieutenant's woman [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fb2pdf.com/> (дата обращения: 21.02.2014).

17. Wolfe P. England's greatest Tourist and Tourist Attraction: Andrew Sinclair's Gog, Magog (1967, 1972) // Old lines, new forces: essays on the contemporary British novel, 1960 – 1970; ed. Robert K. Morris. New Jersey : Associated University Presses, 1976. P. 151 – 181.

Утопические и антиутопические аспекты аркадного мира в романе Джулиана Барнса «Англия, Англия» (1999)

В 1990 – 2000-е годы проблема «английскости» ставится в творчестве Дж. Барнса. Его называют самым французским из английских писателей, и даже упрекают во франкофильстве. Однако сам писатель считает, что его творчество – это результат соединения двух культур: английской и французской. Как это некогда было у Л. Стерна, Франция, ее язык, культура, традиции, искусство являются для Дж. Барнса точкой отсчета, своеобразным зеркалом, которое помогает лучше разглядеть облик современной Англии. Это связано с тем, что для англичан Франция – совершенно другая страна, ее отличия от Англии проявляются буквально во всем – от бытового уклада до особенностей менталитета. С помощью «французскости» как взгляда со стороны Дж. Барнс дает более полное представление о важном для постмодернистского сознания понятии «английскости». «Французскости» и «английскости» как категориям сознания и мировосприятия посвящен его сборник рассказов «Через Ла-Манш» («Cross Channel», 1996). В романах «Как все было» («Talking it over», 1992) и «Любовь и так да-

лее» («Love, etc.», 2000) Дж. Барнс вновь обращается к этой теме, однако в этот раз с точки зрения культурных клише и поведенческих стереотипов, которые приписываются англичанами французам и наоборот.

Понимая, как и многие другие современные писатели (Г. Свифт, П. Акройд), что подлинная «английскость» в современном мире перестает существовать, Дж. Барнс задается вопросом, что же может помочь сохранению «английскости». Язык как главный носитель этнического начала в данном случае не подходит, поскольку на английском языке говорят представители разных национальностей. П. Акройд пишет по этому поводу: «Но что есть у англичан? Они делят свой язык с половиной планеты. Английская литература – это литература всего англоязычного мира» («But what have the English got? They share their language with the half the planet. English literature is the literature of the entire English-speaking world») [1, с. 43]. Выход по-прежнему, как и тридцать лет назад, видится в обращении к национальной исторической действительности. Так, в романе П. Акройда «Лондон: Биография» («London: The Biography», 2000) «английскость» проявляется во всем, что связано с историей нации: любая улочка, камень могут рассказать целую историю и сохраниться в языковой памяти народа. П. Акройд понимает под историей «историческое чувство», так как считает, что люди живут в настоящем, которое пропитано прошлым: «Все предшествующие моменты существуют одновременно в каждом моменте настоящего» [1, с. 44]. В этой опоре настоящего на прошлое он находит способ сохранения национальной идентичности, так как в прошлом заложено истинное понимание «английскости». Г. Свифт также говорит о взаимоотношениях временных пластов. С его точки зрения, история помогает современности сохранять традиции [11, с. 45]. Однако в связи с романами современных английских писателей (П. Акройд, Г. Свифт, А. Байетт) возникает вопрос об истинности исторического прошлого. Обобщая этот материал в диссертационном исследовании «Исторический роман постмодернизма и традиции жанра», Ю.С. Райнеке говорит о том, что нигде вымысел не сливается с реальностью так, как в «свидетельствах о прошлом», из которых мы не можем даже сложить целостную картину и определить, что из них является подлинным, а что ложным [10, с. 129]. В ситуации, когда ставится под сомнение существование объективной

истины, «все версии, все истории» становятся равно правдивыми. Именно поэтому единственно верным для авторов «историографического романа» становится художественное осмысление действительности.

В творчестве Дж. Барнса также проявляются сомнения в подлинности истории, которые высказываются им уже в романе «Попугай Флобера» («Flaubert's Parrot», 1984) и получают дальнейшее развитие в «Истории мира в 10 с половиной главах» («History of the world in 1½ chapters», 1989). В них писатель говорит о том, что «история – это не то, что случилось», а лишь «то, что рассказывают нам историки» [14, с. 35]. Для Дж. Барнса, таким образом, национальная идентичность и «английскость» в современном мире не имеют под собой исторической основы, которая могла бы помочь им сохранить свою подлинность. Он считает, что правда о прошлом вряд ли существует, и, раз невозможно обрести истину, то следует принять вымысел как должное. Потеря чувства подлинности, помимо общих для всего западного мира причин, для англичан связана с историческими событиями XX века – крушением Британской империи и Второй мировой войной, которые оказали решительное воздействие на их представление о самих себе. По словам Дж. Паксмана, во время войны и в первое послевоенное время англичане «последний раз на памяти живущих имели четкое и положительное представление о том, кто они» [8, с. 12]. Построение новой концепции национального характера на основе исторических моделей в современной консюмеристской культуре сатирически переосмысливается в романе Дж. Барнса «Англия, Англия», организованном по модели утопии.

Как известно, смысл слова «утопия» может быть раскрыт с помощью суммарного значения двух греческих слов, означающих место, которого нет, и благодатную, прекрасную страну [2, с. 7]. Это понятие, ведущее свое происхождение от книги Т. Мора «Утопия» (1516), используется для обозначения описаний воображаемого идеального общественного строя. Благодаря Т. Мору Англия стала считаться родиной жанра «утопия», хотя он возник еще в античные времена (например, «Государство» Платона) и прямо ассоциировался с понятиями «Аркадия» и «золотой век». Свое развитие утопия как жанр получает в литературе XVIII века, где, опираясь на концепцию просветителей, изображает идеальное общество и идеального челове-

ка. С точки зрения просветителей, идеальное общество может появиться только вдали от цивилизации, тогда, когда оно возвращается к своим истокам, к своему естественному состоянию. С утопическими коннотациями оппозиции «цивилизация – природа» осуществляется постмодернистская игра в романе «Англия, Англия».

В XX веке происходит возрождение жанра, сопровождаемое качественными изменениями. Технический прогресс, историческая ситуация и социальные катаклизмы становятся причиной рождения жанра антиутопии, восходящего в своих истоках к сатирическому творчеству Ф. Рабле и Дж. Свифта, а также к романам-предостережениям Дж. Лондона и Г. Уэллса. Цели антиутопии определяются стремлением защитить традиционные ценности от рационализированной технократической цивилизации. В ходе «деконструкции» национального мифа роман Барнса «Англия, Англия» сочетает черты утопии и антиутопии.

В качестве постмодернистской утопии в романе описывается Англия, Англия – модель исторической Англии, лишенная несовершенств оригинала, просветительская утопия воплощена в образе старой Англии (Anglia). Утопический мир Англии, Англии (England, England) создает на острове Уайт один из главных героев романа – сэр Джек Питмен. Сэр Джек сказочно богат, независим, добился в жизни всего, что под силу сделать человеку, он чувствует себя почти Богом: «Я создал бизнес на пустом месте. Я делал деньги ... Мне доверяют главы государств. Я был любим, смею сказать, красавицами. У меня есть титул. Моя жена сидит по правую руку от президентов» [13, с. 31]. Он воплощает собой «неистового дельца» с огромным самоуважением, которое М. Какутани называет «более чем нестандартным эго» [16, с. 8]. Он обладает всеми качествами «человека-острова», по Г.Д. Гачеву.

В курсе лекций «Национальные образы мира» Г.Д. Гачев строит свою концепцию «английскости» вокруг Англии как острова. Он называет страну «островом-кораблем с самодельным человеком (self-made man) как мачтой» [4, с. 158]. Понятие «человек-остров», по Г.Д. Гачеву, предполагает независимость, самоконтроль и самоуважение. В романе «Англия, Англия» именно таким «человеком-островом», оплотом «английскости» как будто является сэр Джек.

Единственное, что беспокоит сэра Джека, – это вопрос о том, что же еще ему осталось совершить. Питмен абсолютно уверен, что он должен создать нечто особенное, что стало бы венцом его жизни, его достижений, его творчества. Сравнивая себя с Бетховеном, сэр Джек жаждет воплотить в жизнь эквивалент гениальной Девятой симфонии Бетховена как кульминацию своей карьеры. Эта симфония воплощается у Питмена в создание утопического «Диснейлэнда» для взрослых, модели исторической Англии, созданной по принципу тематического парка на острове Уайт.

Г.Д. Гачев считает, что у «самосделанного человека-острова» тяга к обособленному жилью, «дому-микрокосмосу» является естественной потребностью [4, с. 167]. Исследователи английской концептосферы рассматривают эту черту национального характера как результат взаимодействия концептов «дом» («home») и «приватность» («privacy»), который связан с желанием отгородить свое собственное пространство. Дж. Пристли объясняет это так: «Человек, живущий в густо населенной стране, может испытывать желание огородить себя броней от других людей, хранить молчание, поскольку нуждается в том, чтобы побыть в уединении со своими мыслями» [18, с. 23]. Роль «дома-микрокосмоса» для сэра Джека играет Питмен-хаус с его огромными помещениями. Для Англии, Англии Питмен добивается эффекта изоляции, остров Уайт получает статус независимого, и попасть туда довольно трудно. На это много причин, но не последнюю роль играет образ дома-крепости, возникающий в сознании героя. Неслучайно именно на острове Питмен решается уволить с работы Марту и Пола, думая, что он надежно защищен и ничто ему не угрожает. Таким образом, важные концепты «английскости» – «дом» («home») и «уединение» («privacy») – в романе оказываются связаны с островом Уайт, который является своеобразным эквивалентом загородного поместья для сэра Джека.

Джек Питмен уверен в успехе своей Девятой симфонии, и на его стороне современная философия во главе с Ж. Деррида и Ж. Делезом, заметившими, что сегодняшний мир предпочитает симулякр подлинному. Ж. Делез говорит о том, что сегодняшняя реальность обретает свой «онтологический статус» только благодаря возможности «структурно необходимого повторения, удвоения», которое смещает «метафизическую оппозицию оригинала и копии, и копии копии в совер-

шенно другую область» [6, с. 459]. Именно такое смещение производит симулякр (от лат. *simulacrum* – изображение, подобие, видимость). Понятие «симулякр», сформулированное французским постструктурализмом, восходит к Платону, у которого служит обозначением «копии копий», «подлинником» является идея бытия/идея вещи, а «копия» – это повторение подлинника. Ж. Деррида заимствует у Платона модель симулякра и подвергает ее деконструкции. С его точки зрения, симулякр, возникающий в процессе различения, полностью эмансипируется от референта: означающее в нем может отсылать лишь к другому означающему, выступающему в качестве означаемого. Ж. Делез, развивая эту мысль, говорит о том, что симулякр – знак, который отрицает и оригинал и копию. Это «изображение, лишенное сходства; образ, лишенный подобия» [6, с. 49] и строится оно не на соответствиях, а на различиях. В пример своих слов он приводит катехизис, где говорится о том, что бог создал человека по своему образу и подобию, но в результате грехопадения человек утратил подобие, сохранив при этом образ. «Мы стали симулякрами, мы утратили моральное существование, чтобы вступить в существование эстетическое. <...> Конечно, симулякр еще производит впечатление подобия; но это – общее впечатление, совершенно внешнее и производимое совершенно иными средствами, нежели те, которые действуют в первообразце. Симулякр строится на несоответствии, на различии, он интериоризирует некое несходство» [6, с. 49]. Симулякр не закладывает никакого нового основания: он поглощает всякое основание, благодаря ему совершается «всеобщее проваливание». Ж. Делез считает, что современный мир определяется властью симулякров.

Об этом же говорит в романе Дж. Барнса «французский интеллектual» в рубашке из американского хлопка, итальянском галстуке и «международных черных шерстяных брюках» [13, с. 52], нанятый Питменом для объяснения преимуществ и выгод проекта «Англия, Англия». Он произносит речь о том, что в третьем тысячелетии люди предпочитают копию подлиннику: «Мы предпочитаем репродукцию произведения искусства самому произведению искусства, хороший звук и одиночество компакт диска симфоническому оркестру в компании тысячи жертв больного горла, аудио книгу книге на коленях» [13, с. 53]. Все дело в том, что в современном мире копия «доставляет нам более сильные ощущения» («gives us the greater *frisson*», «*frisson*» –

букв. «дрожь») [13, с. 54]. Французский интеллектуал дает этому явлению психоаналитическое объяснение в духе Лакана: столкнувшись с подлинником, люди испытывают глубокий страх, поскольку они соприкасаются с реальностью, которая «является более могущественной и поэтому угрожает нам» («appears more powerful and therefore threatens us») [13, с. 54]. Именно из-за этого подсознательного страха и уничтожают подлинники. Он приводит в пример Виоле-Ле-Дюка, которому в начале XIX века поручили восстановить приходящие в упадок замки и крепости во Франции. Архитектор же решил эту задачу иначе – воссоздал замки и крепости в их первоначальном виде, руководствуясь при этом своим собственным воображением. Виоле-Ле-Дюк «столкнулся с конкурентом в лице реальности, реальности более сильной и мощной, чем его собственная эпоха, у него не было выбора кроме как уничтожить оригинал из-за своего экзистенциального страха и человеческого инстинкта самосохранения» [13, с. 54]. Французский интеллектуал заключает свою речь мыслью о том, что «в природе и в культуре не осталось ничего, что не было бы изменено и трансформировано в соответствии с интересами современной индустрии»: «There remains nothing, in culture or in nature, which has not been transformed, and polluted, according to the means and interests of modern industry» [13, с. 55]. Действие романа происходит в ближайшем будущем, что позволяет Дж. Барнсу иронически оценить вклад французского постструктурализма. Если в конце XX – начале XXI века мыслители этого направления считали катастрофичной утрату подлинников, то их потомки в лице «французского интеллектуала» приветствуют торжество копии: репрезентация мира идет ему только на благо – мир становится ярче и лучше: «A Monochrome world has become Technicolor», что можно перевести как «Скучный и тусклый подлинный мир стал играть красками цветного изображения в технике Текниколор» [13, с. 55].

Сэр Джек решает использовать страх современного человека перед реальностью и создать на острове Уайт безопасный утопический мир. Он объявляет своим работникам: их цель – не просто тематический парк, но «сама вещь» («the thing itself»). В ответ на недоуменные возгласы сэр Джек приводит в пример озеро в сельской местности. Люди, выехав на природу на автомобиле и выглянув в окно, могут увидеть, как им кажется, настоящее озеро, которое на самом

деле является водохранилищем. Но, как говорит сэр Джек, «когда в нем заведется рыба, и перелетные птицы будут там останавливаться, когда деревья обживут берега, и маленькие лодочки будут снова туда и сюда среди живописных берегов <...> оно с триумфом превратится в озеро <...> станет самой вещью» («when fish swim in it and migrating birds make it a port of call, when the treeline has adjusted itself and little boats ply their picturesque way up and down, <...> it becomes, triumphantly, a lake <...> it becomes the thing itself») [13, с. 61]. «Сама вещь» – это симулякр, вытесняющий подлинник.

Для начала сэр Джек покупает остров Уайт и воспроизводит на нем копии всех основных достопримечательностей Англии. Достижение желаемого эффекта зависит от точного понимания потребительского запроса. Остров предназначен для туристов, значит, необходимо вычислить среднестатистическое представление об «английскости», сложившееся у жителей других стран, определить параметры имагологического образа Англии. Сэр Джек очень хорошо понимает, что речь идет о массовом сознании, стремящемся к стандартизации культурных ценностей. Поэтому проект открывается опросом англичан, выявляющим массовое представление о национальной истории. Выясняется, что средний образованный англичанин не знает и не хочет знать ничего существенного о национальном прошлом своей страны. Доктор Макс, руководящий опросом, спрашивает: «Что случилось в битве при Гастингсе?» и получает ответ: «1066». Когда вопрос повторяется, единственное, что может добавить отвечающий, касается недостоверного, но провоцирующего работу воображения события: «Битва при Гастингсе, 1066 год ... Король Гарольд. Получил стрелу в глаз» [13, с. 80]. Дальнейший опрос показал, что обыкновенный англичанин не в состоянии распознать участников одной из самых известных английских битв. В его голове смешиваются Вильгельм Нормандский, Вильгельм Первый, Эдуард Исповедник «и король, который лепешки лепил, Альфред... и был в родстве с Гарольдом». Далее отвечающий пытается установить, кем же был Гарольд: «Гарольд был сакс ... Он должен был быть им. Я думаю, что он был им. Хотя, нет, если хорошо подумать, то нет. Я думаю, что он был другим нормандским королем. Раз уж был кузеном Вильгельма» [13, с. 80]. Вопрос о норманнах и саксах традиционно является очень важ-

ным в разговоре об «английскости». Образ «старой доброй Англии» в сознании англичан со Средних веков ассоциировался с саксонским прошлым, с простотой и естественностью уклада жизни саксов. Опрос доктора Макса демонстрирует наличие серьезного сдвига в понимании национальной идентичности: в современном мире расхожие легенды заняли место исторического прошлого. Именно поэтому сэр Джек может перекраивать историю так, как ему хочется, он может сам выбрать то, что во всем мире будут считать «английскостью».

Питмен решает вместе со своим комитетом сфабриковать для туристов острова понятие «Englishness» из «шаткой версии о прошлом Англии», учитывая представления и желания потенциальных потребителей [17, с. 31]. С этой целью сэр Джек сначала просто выбросил из списка пятидесяти квинтэссенций «английскости» все, что ему не нравилось: «нехорошие» качества англичан, такие как «нечистоплотность», «порка», «пессимизм», «нытье», избавился от шотландцев и валлийцев – Оскара Уайльда, Ллойда Джорджа, – а после изобрел пункты, которые совпадали с современными запросами потребителей. Так был переосмыслен и изменен образ Нелл Гвинн.

Нелл Гвинн – любовница Карла II, самая известная из королевских фавориток. Ее «карьера как любовницы короля началась в очень юном возрасте» [13, с. 94], она открыто назвала себя «протестантской блудницей» («Protestant whore») и родила королю-католику двух «внебрачных детей». Историческая Нелл Гвинн совершенно не подходила для третьего тысячелетия с его пристрастием к семейным ценностям. В связи с этим из прошлого Нелл вычеркнули ее детей и принадлежность к протестантской вере, сделали ее старше и выдали замуж за короля, проигнорировав тот факт, что он уже был женат. В итоге получили «милую девушку из среднего класса» («a nice middle-class girl») [13, с. 94], с «волосами цвета ворона, с искрящимися глазами, в белой броской блузке с золотым украшением и очень живую» («raven hair, sparkling eyes, a white flounced blouse, gold jewellery and vivacity») [13, с. 186]. В облике Нелл ее создатели акцентировали черты «английской Кармен» («an English Carmen»), которой ее хотели видеть туристы. Этот образ, совершенно не типичный для английской нации, как правильно рассчитал сэр Джек, стал пользоваться огромным успехом и именно его сочли подлинным.

Созданная Питменом страна Англия, Англия имеет много черт утопического мира. Джулиан Барнс прибегает к исконно утопическому временному хронотопу «не здесь» и «не сейчас». Во-первых, утопический мир Питмена отгорожен от всего остального мира, располагается на острове. Во-вторых, действие утопического романа должно разворачиваться не в настоящем, «не сейчас», а описывать время, которое когда-то существовало – золотой век, библейский райский сад, «старые добрые времена» (например, золотой век у Геродота, Атлантида у Платона), либо же воспроизводить ближайшее будущее. В романе Дж. Барнса на то, что действие происходит не в настоящем, а в недалеком будущем, указывает фигура короля. Эпоха королевы Елизаветы II миновала, а правление наследного принца Чарльза закончилось крахом: «The death of Elizabeth II and the subsequent fracture of the hereditary were widely seen as the end of the traditional monarchy» [13, с. 143]. Время, которое Дж. Барнс описывает в своем произведении, является периодом правления сына короля Георга. Думается, речь идет об одном из сыновей принца Чарльза, поскольку известно, что при вступлении на престол наследный принц хотел бы взять себе имя Георг. Царствует, таким образом, кто-то из его сыновей: либо принц Уильям, будущий король Вильгельм, либо молодой принц Генри, который при вступлении на престол станет королем Генрихом.

Англия, Англия, как и любая островная утопия, является воплощением «структурной завершенности» и отгороженности от остального мира. Именно на этом, по словам Т.А. Алпатовой, основано мифологическое толкование островной утопии как «острова блаженных», посетив который человек получает возможность насладиться дарованными ему благами – красотой окружающей местности, любовью, изобилием, природными дарами [3, с. 190].

Попав на остров Англия, Англия, туристы могут в полной мере испытать все радости утопического существования: восхититься английской природой и практически всегда хорошей погодой, увидеть все лучшее, что есть у английской нации: Биг Бен, Букингемский дворец, музей Шекспира, дом Джейн Остин, Шервудский лес, могилу леди Дианы. На острове появляются лондонские такси, туман, котелки. Гости также могут послушать народные песни, распеваемые пастухами и егерями. Это мировой туристический аттракцион, где Англия представлена такой, «какой вы ее всегда воображали, только более

удобной, чистой, дружелюбной и более эффективной» («is everything you imagined England to be, but more convenient, cleaner, friendlier, and more efficient») [13, с. 184]. Этому миру реальные вещи не нужны, так как они не так хорошо сохранились, они не так доступны и удобны, как копии. Как в случае со статуей Давида, которую в конце прошлого века «заменяли копией» («replaced by a copy»), но популярность экспоната от этого не упала, более того, люди, которых просили после копии посмотреть статую, говорили, что «увидев эту замечательную копию, они не чувствуют необходимость искать в музее оригинал» [13, с. 181]. Реальные таксисты и крестьяне не так доброжелательны и любезны, как актеры, которые их пародируют. И, как и предвидел сэр Джек, радушное поведение актеров становится известно как «истинное», «подлинное» английское гостеприимство [17, с. 35].

Симулякры удобны в обращении, они полностью вписываются в современные представления о комфорте. На острове все находится близко, и за одно утро можно посетить Стоунхендж, дом Анны Хэтумэй, отведать «обед пахаря» («ploughman's lunch») [13, с. 179], полежать среди скал Дувра и пройти по универмагу «Хэрродз». Кроме того, как описывает одна из журналисток, побывавшая на острове, даже если вы заблудились, то всегда найдутся «дружелюбный полицейский или бифитер, которые подскажут дорогу» («friendly "bobby" (policeman) or "beefeater" (Tower of London guard) from whom to ask the way») [13, с. 182].

На острове есть лишь один «подлинник» – это английский король, которого с трудом удалось убедить покинуть старую Англию. Ему обещали, что, переехав на остров, королевская чета сильно выиграет в деньгах, получит «полностью модернизированный Букингемский дворец» («a fully modernized Buckingham Palace»), их не будут преследовать журналисты и критики, никто не будет вмешиваться в их личные дела, а вместо этого будет «организовано всеобщее обожаение» («organized adulation *ad libitum*») [13, с. 144]. На острове есть запасной вариант королевской семьи, они «репетируют месяцами», но, как считает сэр Джек, копия и подлинный король – «не одно и то же» [13, с. 145]. По мнению В. Ньюинг, видимое предпочтение, в этом случае отдаваемое Питменом подлинности перед копией, объясняется поразительным сходством монарха с королем Карлом II [17, с. 34]. Король «демонстрирует взаимозаменяемость достоверности и имита-

ции» [17, с. 35]. Сын короля Георга полагается на сценаристов, которые пишут ему речь, и тщательно репетирует свое поведение, он живет, изображая королевский авторитет. Этот реальный король, купленный сэром Джеком, чтобы играть самого себя, вскоре начинает копировать поведение своего известного предшественника – Карла II, который влюбился в Нелл Гвинн. На вопрос Марты, кто же из сценаристов придумал ему такое поведение, король с гордостью заявляет, что «это была полностью его работа» («it was all my own work») [13, с. 188]. В результате в нем становится все труднее отличить современного короля от актера, который играет себя и Карла II. В той и другой роли он приобретает неотразимое обаяние копии, которая может вполне безопасно «потребляться» туристами.

Утопии Томаса Мора не были известны нужда, эксплуатация, праздность, непосильный труд, ибо там правил мудрый король Утоп, который изолировал свое государство от зла и несправедливости. В романе Дж. Барнса кажется, что Питмен также создал утопическое государство, где он сам выступает «идеальным государем, который, подобно отцу, ратует о своих подчиненных» [3, с. 205]. В этой утопической стране нет ни больных, ни нищих, нет преступности и тюрем, здесь труд рассматривается как один из необходимых моментов для достижения «совершенной гармонии». Но это лишь тень, симулякр утопии.

Утопия в романе Дж. Барнса трансформируется в антиутопию, которая предполагает не просто изображение возможного будущего в пугающем виде, но, по словам В.С. Рабиновича, «спор с утопией» [9, с. 215]. В антиутопии изображается общество, которое претендует на то, чтобы считаться совершенным, однако с позиции ценностей показано с негативной стороны. Именно такой «спор с утопией» и представлен в романе Дж. Барнса «Англия, Англия». Остров описывается как государство, которое многие считают утопическим, поскольку в нем нет никаких социальных проблем, а главные ценности сводятся к большой зарплате и реализации себя в проекте. Но о государстве и тем более утопическом речь идти не может, поскольку на острове представлен всего лишь процесс глобализации в его сущности – транснациональная компания «Питко» поглотила государство Англию. «Идеальный правитель» Питмен совершенно не думает о своих «подданных», на острове нет больных и нищих, потому что всех вы-

дворяне в старую Англию. Трудности попадания на остров, которые так характерны для жанра утопии, связаны с тем, что руководство проекта тщательно проверяет своих гостей на кредитоспособность, прежде чем дать разрешение на въезд.

Чувства безопасности, наслаждения, уготованные туристам на острове, так же иллюзорны, как неподлинны представленные на нем исторические объекты, ибо компания «Питко» не в силах предотвратить столкновение с «грубостью настоящего». На острове много актеров, изображающих известных персонажей, которые «выставляют напоказ лучшие из английских качеств» [17, с. 45]. В частности, гости могут провести вечер, полный английского юмора, в компании Сэмюэля Джонсона, которого изображает профессиональный актер. Однако туристов не устраивает, что он «ужасно одет и у него плохо пахнет изо рта; что он ест, как дикий медведь и так быстро, что гости чувствуют себя обязанными за ним угнаться, а потом у них из-за этого несварение желудка» [13, с. 208]. Вместо того чтобы демонстрировать остроумие, доктор Джонсон молчит или же портит своим собеседникам настроение, отпуская националистические и расистские замечания по поводу гостей или их родственников. Фактически туристы жалуются на то, что талантливый актер ведет себя, как настоящий Сэмюэль Джонсон. Человек, который играет эту роль, настолько вжился в образ, что стал неотличим от симулякра, предпочитая его своей собственной личности, он даже имя себе поменял в паспорте на Сэмюэля Джонсона. Посетителям не нравится его характер, но, по словам Д. Аддисона, «мрачность и меланхолия довольно часто встречаются в характере нашей нации» [12, с. 36]. Английская меланхолия – это часть национального характера, но туристы, столкнувшись с ним лицом к лицу, оказываются менее, чем довольны. Они предпочитают идеальную версию «Englishness», созданную в соответствии с их вкусами.

Для того чтобы оградить остров от «грубости настоящего», администрация вынуждена прибегать к суровой мере – изгнанию из «рая», принудительной высылке в Старую Англию. С появлением этого мотива роман приобретает еще более отчетливое антиутопическое звучание, ибо, если для утопии главное – создание и изображение идеального государства, в антиутопии делается акцент на человеческой личности, которая подавляется законами нового мира. В част-

ности, с острова высылают главную героиню романа Марту Кокрейн, которая поселяется в Старой Англии. Там она, как ей кажется, обретает подлинность. С проблемой подлинности связана игра утопическими/антиутопическими мотивами в третьей части романа «Старая Англия» («Anglia»).

Утопические черты Старой Англии выражаются в образе сада. По словам Г. Гюнтера, пространству сада присуща «культивированная естественность», что соответствует представлениям о рае, содержащимся в Ветхом Завете, а также античной легенде о золотом веке [5, с. 253]. В утопии сада центральное место отводится непринужденной жизни человека в кругу семьи на лоне природы. Главное – это гармония между человеком и окружающей природой, которая ведет к пастушеской жизни и идиллии. Об их созвучии также говорил Бахтин при описании идиллического хронотопа.

Из Старой Англии «забрали» историю, «переместили» ее на остров, и в результате страна возвращается к своим истокам, в «свое пасторальное, но примитивное прошлое» [16, с. 8]. В «Старой Англии» воплощены многие черты пасторальной жизни: вся страна теперь состоит из лесов и лугов, в которых «живая природа свободно обитает», возрождается множество птиц, которые «намного смелее, чем они были, когда Марта была маленькой» [13, с. 241]. Запах свежескошенной травы («the scent of baked grass») всегда появляется летом, «химикаты покинули землю, цвета стали мягче, свет чище» («chemicals drained from the land, the colours grew gentle, the light untainted»), «были восстановлены общины, поля и фермы стали меньше, и были посажены живые изгороди» («common land was reestablished; fields and farms grew smaller; hedgerows were replanted») [13, с. 241]; одежду сушат на ветру, а крыши домов покрывают соломой.

В этом изображении просматриваются черты утопии, о которой говорили еще просветители: люди возвратились к своему первоначальному естественному состоянию, живут в гармонии с природой, вдали от цивилизации. Кажется, что перед нами – возродившаяся «старая добрая Англия». Однако торжество национальной идиллии, реанимация исконно английской сельской местности (country side) не означает создания «дивного нового мира», так как эта Аркадия изображена как отсталое и пришедшее в упадок место. Рухнула экономи-

ка, денежно-кредитную систему погубили спекулянты, произошел массовый исход беженцев, аристократы эмигрировали, народ обеднел, отказались от последних достижений в области связи. Это мир, где пользуются «перьевыми ручками», пишут письма, проводят «семейные вечера у радиоприемника» и набирают «0» для того, чтобы связаться с оператором [13, с. 252]. Английское правительство решило изолировать страну от континента, благодаря чему Старая Англия возвращается к сельской жизни.

Однако в своем интервью Дж. Барнс без всякого лукавства говорит о том, что Старая Англия – это не идиллический мир («я не описывал ее как идиллию»), а неиндустриальная страна [15]. В. Каннингэм считает, что Старая Англия так и не стала настоящим раем, это всего лишь «какая-то часть рая, кусочек подлинной, прежней Англии» [15]. Эта Англия далека от подлинной «Englishness», а жизнь в ней служит доказательством того, что границы между реальностью и имитацией размываются. Вместо людей, которые могли бы жить *настоящей* жизнью, Барнс описывает тех, в чьем характере смешиваются реальность и симулякр. В деревне живет Джек Харрис, которого на самом деле зовут Джек Ошинский, он американец, поменявший свое имя и жизненный стиль. Вместо работы младшего юрисконсультанта в американской фирме Джек выбрал для себя деревенское окружение и для него «неиссякаемым удовольствием стало играть роль деревенщины» [13, с. 243]. Женитьба на Венди Темпл «смягчила и снабдила местными оборотами его висконсинский акцент» [13, с. 243]. Он подковывает лошадей, точит ножи и серпы. Кроме того, он любит выдавать иностранным лингвистам, приехавшим собирать фольклор, свои выдумки за обычаи и легенды Старой Англии. Джек знает настоящие истории, но все равно придумывает свои, так как «придуманные Джеком истории нравятся людям больше, чем оригинальные» [13, с. 244]. Фактически Джек ведет себя так же, как и люди на острове, – отказывается от настоящего и создает симулякры. Из-за этого у него и происходит конфликт с местным учителем. Однако в разговоре с Мартой мистер Маллин признает, что настоящие легенды в книге «могут и не быть подлинными, но они по крайней мере записаны» [13, с. 245]. Отличие историй Джека от легенд учителя Маллина состоит только в том, что последние записаны в книгах, однако это не

придает им большей подлинности. В сущности эти истории – такие же копии настоящих легенд, как и придуманные Джезом. В современном мире «истина обнажает свою множественность и заявляет о себе как возможность “не-истины, представленная в иконах, фантазиях, симулякрах”», – считает Делез [6, с. 379]. Дж. Барнс показывает будущее затерянным в «головокружительной бездне симулякров». Между Англией, Англией и Старой Англией, таким образом, есть нечто общее – отсутствие истины, подлинности. Люди в *Anglia* так и не вернулись до конца в неиндустриальное общество, они продолжают ценить современные ценности, и в результате появляются гибриды старого и нового, такие как спортивная королева Май или корнуэльская борьба.

Дж. Барнс говорит о том, что люди в Старой Англии не могут возродить утопическое прошлое, поскольку им не на что опереться. Начиная с определенного времени, подлинных записей в книгах нет. В связи с этим важен разговор Марты с доктором Максом о различиях между оригиналом и копией. Доктор объясняет Марте, что любая достоверность – это тем не менее всегда подделка. Сама подлинность в каком-то смысле является фикцией: «Не является ли идея подлинности чем-то вроде фикции?» («Is not the very notion of the authentic somehow, in its own way, bogus?») [13, с. 131]. В подтверждение своих слов он приводит пример с искусственным болотом, на месте которого несколько веков назад ничего не было, но от этого оно не становится нереальным. Разница лишь в том, что болото создал человек, а не природа: «Its intention and purpose are merely being supplied by man, rather than by nature» [13, с. 132]. Этот водоем превосходит другие, по словам доктора Макса, тем, что он был особым образом распланирован и засеян определенными растениями, чтобы прилетали нужные виды птиц, а не канадские гуси – нежелательные птицы. Доктор Макс считает, что невозможно определить подлинный момент начала или найти настоящую «чистую» вещь, которую можно счесть оригиналом, будь то афинская демократия или палладианская архитектура. Он говорит: «Нет никакого подлинного начального момента, в чистом виде, как бы ни старались сторонники той или иной версии доказать обратное. Мы можем выбрать, на каком моменте остановиться, и сказать, что все «началось» именно тогда, но как историк я должен сказать

вам, что такие заявления интеллектуально недоказуемы. То, на что мы смотрим, это всегда копия <...> чего-то более раннего» [13, с. 132]. При такой постановке вопроса сомнительной оказывается подлинность национальной истории, истинность понятия «английскость», то, что идеальный мир Англии-Аркадии вообще когда-либо существовал. Поэтому утопические претензии Старой Англии, так же как и Англии, Англии, не оправдываются, утопию замещает антиутопия, а Аркадию – лже-Аркадия, которая раскрывает сущность постмодернистского культурного сознания.

Вопросы для самоконтроля

1. Размышления Дж. Барнса о национальной идентичности и о понятии «английскость».
2. Как раскрывается проблема «английскости» в романе Дж. Барнса «Англия, Англия»?
3. Реализация основных концептов «английскости» в романе Дж. Барнса «Англия, Англия».
4. Понятие симулякра. Примеры симулякра в тексте романа Дж. Барнса.
5. Понятия «утопия», «антиутопия». Постмодернистское понимание утопии. Трансформация утопии в антиутопию в романе.
6. Как раскрывается проблема подлинности в третьей части романа?

Список библиографических ссылок

1. Акرويد П. Лондон: Биография / П. Акرويد. М. : Изд-во Ольги Морозовой, 2009. 896 с. ISBN 978-5-98695-041-9.
2. Аллен У. Традиция и мечта. Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня. М. : Прогресс, 1970. 423 с.
3. Алпатова Т. А. Утопия «Острова любви» П. Таллемана // XVIII век: между трагедией и утопией : сб. ст. М. : Таганка, 2004. Вып. 1. С. 189 – 207.
4. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М. : Академия, 1998. 423 с. ISBN 5-7695-0181-2.

5. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление : антол. заруб. лит. : сб. ст. М. : Прогресс, 1991. С. 252 – 276. ISBN 5-01-001592-7.
6. Делез Ж. Платон и симулякр / пер. с фр. С. Козлова. М. : Новое литературное обозрение, 1993. Вып. 5. С. 45 – 56.
7. Деррида Ж. О грамматологии. М. : Ад Маргинем, 2000. 512 с. ISBN 5-93321-011-0.
8. Паксман Д. Англия: портрет народа. СПб. : Амфора, 2009. 380 с. ISBN 978-5-367-01086-2.
9. Рабинович В. С. Нравственно-эстетические искания О. Хаксли в 20-е – 30-е годы XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. 20 с.
10. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 211 с.
11. Свифт Г. Земля воды. СПб. : Азбука, 2004. 416 с. ISBN 5-352-00619-0.
12. Якубовская И. В. Историко-культурный текст викторианской эпохи в коллективной памяти англичан // Время – История – Память: историческое осознание в пространстве культуры. М., 2007. С. 450 – 457. ISBN 5-94067-193-4.
13. Barnes J. England, England. N.Y. : Knopf, 2008. 505 p. ISBN 978-0-099-52654-4.
14. Barnes J. History of the world in 1/2 chapters. L. : Random House, 2009. 320 p. ISBN 9780679731375.
15. Cunningham V. The Independent [Электронный ресурс]. URL: <http://www.independent.co.uk/books/stories/BR001804.htm> (дата обращения: 17.05.2014).
16. Kakutani M. England, England: England as Theme Park England // New York Times Book Review. 1999, may. № 11. P. 7 – 10.
17. Nünning V. The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Destruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' England, England [Электронный ресурс]. URL: <http://www.julianbarnes.com/docs/nunning/pdf> (дата обращения: 21.03.2014).
18. Priestley J. B. The English. L. : Penguin Books, 1975. 232 p.

Мотив разрушения Аркадии в романе И. Макьюэна «Искупление» (2001)

Определяя жанр романа И. Макьюэна «Искупление» («Atonement», 2001), К. Гвидон де Кончини называет его «метафигиональным романом об усадьбе» («metafictional country-house novel»). Это жанровое определение указывает на специфику постмодернистского переосмысления жанра, когда роман становится одновременно рассуждением о романе. В данном случае объект писательской рефлексии – жанр романа об усадьбе, представленный романом И. Во «Возвращение в Брайдсхед».

В «Искуплении» происходит разрушение национального аркадного мифа, образ дома оказывается связан с ложью, с вымыслом, которые «прячутся» за живописным фасадом идиллической «английскости» [16, с. 198]. В этом смысле И. Макьюэн развивает тенденцию, проявившуюся уже в первой половине века и отчетливо выраженную в постмодернистской романной прозе. Так, в романе К. Исигуро «Остаток дня» дворецкий Стивенс с благоговением вспоминает об ушедшем в прошлое идеальном мире, воплощенном в поместье Дарлингтон-холл, где жил настоящий английский джентльмен лорд Дарлингтон, следующий правилам «честной игры». Однако, парадоксальным образом, лорд Дарлингтон в силу своих высоких помыслов и деликатности помогает нацистам и ни в коей мере не является рыцарем без страха и упрека, каким видит его в своих воспоминаниях Стивенс. Образ идеального джентльмена является подделкой, а раз так, то и сам его уклад жизни становится неистинным, ложным. Тоску по Англии-Аркадии К. Исигуро называет «невинной ностальгией по времени, которого никогда не существовало» [2, с. 34].

В романе «Искупление» осуществляется уже не «деконструкция», но деструкция аркадного мифа, отрицается ностальгия по утерянной идеальной «английскости». В качестве эпиграфа к роману И. Макьюэн использует отрывок из романа Дж. Остен «Нортенгерское аббатство», где мистер Тилни объясняет Кэтрин всю надуманность ее взглядов, навеянных готическими романами. Мистер Тилни апеллирует к ее здравому смыслу, к трезвому восприятию реальности, считает, что ей нужно научиться отличать реальность от выдумки. К. Гвидон де Кончини рассматривает эпиграф как своего рода ин-

струкцию для читателя XXI века о том, как нужно читать роман И. Макьюэна. Читая «Искупление», мы должны с долей скептицизма относиться ко всему тому, что пишет автор, особенно, когда, используя образцы классической литературы XIX века, он создает роман об усадьбе [16, с. 200]. Но можно выделить и еще один смысл. «Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English...» («Вспомните страну и век, в котором мы живем. Вспомните, что мы англичане...»), – говорит мистер Тилни. Роман И. Макьюэна продолжает размышления современных писателей о мифологической природе понятия «английскость» и его судьбе в современном мире.

Безусловно, эпиграф должен быть прочитан и как комментарий к центральной сюжетной ситуации, когда юная героиня романа Брайони идет на поводу у своего вымысла. В «Искуплении» еще больше, чем в предшествующих постмодернистских романах, переосмысливающих традицию романа об усадьбе, выделяется отрицательная характеристика дома. Сюжет романа «Искупление» строится вокруг трагических событий в английском поместье: Брайони беспочвенно обвиняет Робби Тернера в изнасиловании ее кузины Лолы, что приводит к крушению семьи. И. Макьюэн показывает, как разрушение частной жизни в английском поместье оказывается связано с гибелью национальной жизни, с разрушением понятия «английскость». «Частная ложь» («private lie»), сосредоточенная внутри поместья, соединяется с «общественным обманом» («national deception»), который повлиял на ход национальной истории [13, с. 186]. По мысли К. Гвидон де Кончини, разрушением жизни Робби Тернера И. Макьюэн предсказывает крушение национальной жизни во время Второй мировой войны [16, с. 212].

Вторая мировая война играет очень важную роль в романе «Искупление». В национальном сознании англичан любая война является концом эпохи. Значение Второй мировой войны было особенно велико, потому что именно в этот период завершается процесс «упадка и разрушения» национальных ценностей, начавшийся в Первую мировую войну [7, с. 120]. Было утрачено то ощущение безопасности, которое было связано с географическим положением страны, а также с поместьями – домами предков. В войну эти величественные здания с вековым укладом и традициями были либо разрушены, либо стали

использоваться как бараки и госпитали. Уничтожение поместий символизирует утрату определенности в представлениях о том, что есть «английскость».

В разговоре о разрушении основ национальной жизни и даже самого понятия «английскость» важную роль играют выразительные отсылки к самому известному из романов об усадьбе – «Возвращение в Брайдсхед» (1945) И. Во. Роман «Возвращение в Брайдсхед» воскрешает ушедший в прошлое мир довоенной Англии. Главный герой романа Чарльз Райдер во время Второй мировой войны вспоминает события межвоенных десятилетий. Действие первой части романа И. Макьюэна разворачивается в 1930-е годы, а во второй части главная героиня Брайони Толлис вспоминает о событиях тех лет и пишет повесть «Две фигуры у фонтана», где пытается рассказать о том, что произошло в усадьбе Толлисов между ее сестрой и Робби Тернером в 1935 году. Вторая мировая война в том и другом романе является своего рода смысловым фоном событий.

Отношения, связывающие два текста, лучше всего могут быть выражены с помощью базового понятия постмодернистской концепции интертекстуальности – палимпсеста. Первоначально палимпсест – это «рукопись на пергаменте, папирусе или коже, написанная поверх смытого или соскобленного текста. Элементы старого текста иногда проступают в новом» [4, с. 230]. Именно от этого определения отталкивается Ж. Женетт. Он считает, что любой текст – своего рода палимпсест, поскольку «пишется поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику». Для Ж. Женетта «письмо принципиально невозможно вне наслаивающихся интертекстуальных семантик» [4, с. 230]. Сходную мысль формулировал М. Фуко: носитель культуры всегда «имеет дело с неразборчивыми, полустертymi, много раз переписанными пергаментами» [10, с. 23]. Создатель термина «интертекст» Ю. Кристева говорит о том же, используя бахтинское понятие «диалог»: художник всегда «имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном “диалоге”» [5, с. 205]. Роман И. Во «проступает» сквозь текст «Искупления», автор ведет диалог с текстом «Возвращения в Брайдсхед», результат – переосмысление описанных И. Во основ национальной жизни. Речь идет не о прямом цитировании, а об очевидном, но требующем обнаружения, декодировки присутствия.

В романе И. Во роль Англии-Аркадии играет старинное поместье Брайдсхед, где обитает католическая семья Марчмейнов. Поместье получает имя Аркадии: первая книга, рассказывающая об идиллической жизни Себастьяна и Чарльза в поместье, называется «Et in Arcadia ego» («И я в Аркадии»). Автор наделяет поместье Марчмейнов идиллическими чертами и сравнивает с раем. Эдем Ивлина Во, как и классический рай, ограничен пространством поместья. Когда Себастьян и Чарльз подъезжают к Брайдсхеду, перед ними вдруг разворачивается «совершенно новый, скрытый от посторонних взглядов ландшафт» («a new and secret landscape»). Им открывается восхитительная зеленая долина, в глубине которой «расположенный в солнечном свете» («prone in the sunlight») как бы вырастает старинный загородный дом «на фоне серо-золотой роши» («grey and gold a mid a screen boskage») [20, с. 39]. Изображение поместья напоминает Эдем в поэме Мильтона «Потерянный рай». Недаром у Чарльза, пришедшего в восторг от вида Брайдсхеда, вырывается крик: «Вот бы где жить!» («What a place to live in!»). У Мильтона, как и у Во, земной рай предстает на закате в ясный летний день. В «Потерянном рае» изображается такая же зеленая долина («crowns with her enclosure green») и деревья в той же цветовой гамме: они «пестрели красками и золотились на солнце» [19]. В раю вечное лето, не случайно знакомство Чарльза с Себастьяном и его первая поездка в Брайдсхед происходят весной и летом. А их разрыв – там же, но уже зимой, в то время, когда в доме господствует леди Марчмейн и религия.

И. Макьюэн также описывает сельскую Англию, традиционно наделяемую идиллическими чертами. Поместье Толлисов тоже изображается летом, залитым солнечными лучами, но характер описания совершенно иной: «Утреннее солнце, или любой другой свет, не могло скрыть уродства дома Толлисов – построенного лет сорок назад приземистого здания из красного кирпича в стиле феодальной готики» («Morning sunlight, or any light, could not conceal the ugliness of Tallis home-barely forty years old, bright orange brick, squat, lead-paned baronial Gothic») [18, с. 19]. Дом Толлисов не гармонирует с природой, как это происходит в романе И. Во, наоборот, природа подчеркивает уродство, дисгармонию и нелепость этого дома, создатели которого приложили все возможные усилия, чтобы он был похож на средневековый замок.

Поместье Брайдсхед символизирует красоту и упорядоченность средневекового феодального мира и является ярким контрастом настоящему [15, с. 20]. Во подчеркивает, что поместье действительно некогда было средневековым замком. Как писал М.М. Бахтин, «замок – это место жизни властелинов феодальной эпохи, в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах. <...> Замок пришел из прошлого и повернут в прошлое» [1, с. 180]. Однако в Брайдсхеде замок был разобран и перенесен на другое место. Общий вид постройки сохранился, но внутренняя сущность, как заметил П. Дойл, в нем поменялась [15, с. 33]. Произошла трансформация тех ценностей, которые, по М.М. Бахтину, символизируют замок: средневековые титулы, вековые традиции, богатство и красота обстановки, аристократизм стали лишь внешней формой существования обитателей Брайдсхеда, а рыцарские добродетели сошли на нет [15, с. 34]. Себастьян в ответ на восторги Чарльза говорит о том, что в доме живут алчные звери.

В «Искуплении» Толлисы, принадлежащие либо к верхушке среднего класса («middle-upper class») или даже к высшему классу («upper class»), не являются настоящими аристократами, хотя и ощущают себя таковыми. На это указывает, во-первых, их фамилия. Их предок решил поменять фамилию с Картайт на Толлис, поскольку новая фамилия звучит как истинно английская и несет в себе историческую отсылку к автору церковной музыки Томасу Толлису, который жил в XVI веке. Беря такую фамилию, Джек Толлис хотел указать на древность и значительность своего рода.

Во-вторых, дом Толлисов, в отличие от всех поместных домов в романах об усадьбе (Говардз Энд, Дарлингтон-холл, Винзиэтт, Кром, Гофтрен), в том числе и Брайдсхеда, не имеет своего имени. Имя, которое человек дает дому, по словам Дж. Паксмана, говорит многое о владельцах поместья, об их сословной принадлежности, о вековом укладе, о традициях и, самое главное, об «эмоциональной привязанности [человека] к месту», в котором родились его предки [7, с. 234].

Отсутствие имени у дома Толлисов является показателем их мнимой вековой связи с ним. Их дом, которому около сорока лет, не может ничего рассказать об их предке – деде Сессилии и Брайони, кроме того, что у него был отвратительный вкус. Толлисы не любят

свой дом, поэтому в конце романа Брайони рада, что дом переделали в гостиницу. История дома акцентирует социальное положение его владельцев (новые богатые, буржуазия, метящая в аристократы) и объясняет, почему Толлисы не чувствуют внутреннюю связь с домом. Его построил дед Сессилии и Брайони, который был «торговцем железом» («ironmonger»), примерно в 1894 году. При строительстве архитекторы, как было модно в то время, пытались подражать готическому стилю. Однако викторианские имитации готики были сделаны в грубой форме: украшения домов были из камня, окна были маленькими и облицованными с отсутствием какой-либо пропорции и красоты. И. Макьюэн создает контраст, когда говорит о том, что раньше на месте этого имения стоял дом в стиле Роберта Адама, который воплощал собой гармонию и красоту итальянской ренессансной архитектуры. Однако этот дом снесли и построили здание, архитектурные детали которого очень тяжеловесны и больше подходят для замка. Используя этот, как пишет И. Макьюэн, «до преступного непривлекательный» («charmless to a fault») стиль, Толлисы пытаются таким образом воссоздать средневековый рыцарский замок и утвердить свои сомнительные претензии на аристократизм [18, с. 45]. Когда Брайони, глядя из окна, представляет себя в средневековом замке, то фантазия вступает в свои права лишь благодаря великолепному виду на изумрудные Суррейские холмы, которые поросли «купами дубов, чья зелень смягчалась молочной знойной дымкой» («thick crested oaks, their greens softened by a milky heat of haze») [18, с. 46]. Когда взгляд героини останавливается на усадьбе Толлисов, то она видит лишь «сухой и выгоревший, как саван», парк [18, с. 46]. Брайони так и не может представить себя в замке, глядя на собственное имение, ее бурного воображения для этого недостаточно.

Усадьба Брайдсхед в романе И. Во устроена в пышном стиле барокко. В первый приезд Чарльза в поместье Себастьян ведет его по темному коридору с «золотым карнизом и сводчатым потолком» («gilt cornice and vaulted plaster above»), затем распахивает тяжелые резные двери из красного дерева и проводит его в комнату: «Мягкий предвечерний свет хлынул внутрь, заливая голый пол» [20, с. 43]. Перед Чарльзом во всем своем величии предстают два одинаковых мраморных скульптурных камин («twin fireplaces of sculpture marble»), высокий купол потолка, который покрыт фресками «с изображением ан-

тичных богов и героев» («with classic deities and heroes»), зеркала в позолоченной оправе («gilt mirrors») и пилястры из искусственного мрамора [20, с. 43].

Описание зеркала и камина в романе И. Макьюэна отсылает к «Возвращению в Брайдсхед». Позолоченное зеркало, в которое смотрится Сессилия в романе Макьюэна, вызывает ассоциацию с зеркалами Брайдсхеда в золотых фигурных рамах. О мраморных скульптурных каминах из романа И. Во напоминает в «Искуплении» «практически новый готический камин» («the almost new Gothic fireplace»), стоящий в окружении трех больших диванов Честерфилд, которые являются показателями благосостояния хозяев [20, с. 20]. Описание камина имеет ироническую окраску: в своем, имитирующем готический стиль, доме Толлисы устанавливают имитацию старинного готического камина, который по размерам больше подходит для средневекового замка: «The colossal fire dogs, the walk-in fireplaces of brick new stone referred back through the centuries to a time of lonely castles in mute forests» [18, с. 145]. Камин – фальшивый знак родовитости, в этом его функция. Его даже нельзя использовать по назначению, так как «ошибка в строительных чертежах не дала возможности построить дымоход» [18, с. 117]. Все эти детали указывают, что эстетически упорядоченный идиллический мир, который виделся Чарльзу Райдеру существующим, в действительности давно и безвозвратно утрачен. Упорядоченность жизни существует лишь в детском воображении героини И. Макьюэна, утрата этой иллюзии в романе равнозначна утрате рая.

Важнейшей архитектурной деталью в романах является часовня. В «Возвращении в Брайдсхед» И. Во подробно рассказывает о месте моления Марчмейнов, которое было декорировано заново в духе последнего десятилетия XIX века: «Ангелы в хлопковых мантиях, вьющиеся розы, усеянные цветами луга, резвящиеся ягнята, библейские тексты, выведенные кельтским шрифтом, святые в рыцарских доспехах, покрывали стены замысловатыми узорами чистых, ярких тонов» [20, с. 223]. Это описание подчеркивает важность религии для семейства Марчмейнов.

Ивлин Во изображает идеальный мир, который исчезает, уходит в прошлое. Принадлежность героев католицизму усиливает значения, связанные с безвозвратно ушедшим миром. В предисловии к трило-

гии «Шпага чести» («Sword of Honour», 1965) писатель характеризует свой роман как «заупокойную по английской католической церкви» и «некролог обреченной английской аристократии» [21, с. 212]. И. Во противопоставляет современному веку «добрые старые времена средневековья» [21, с. 79]. П. Дойл называет писателя «крестоносцем», поскольку образ верующего неотделим в его сознании от образа рыцаря, солдата своего Бога [15, с. 35]. Католичество для И. Во прежде всего – символ незыблемых ценностей прошлого, как оно существовало в «Старой Доброй Англии», этом идиллическом мире, точные временные рамки которого столь трудно определить. Синтез образов храма и замка предполагает соединение христианина и рыцаря. По свидетельству Л.Р. Татарниковой, ритуализация жизни была непременным условием средневекового общества, «храм служил символом небесной власти, как имитация небесного Иерусалима, а замок олицетворял земную власть феодала, наместника Бога на земле» [8, с. 125]. Так устанавливалась ось, вокруг которой строилась жизнь средневекового человека. И именно она разрушается у И. Во, и этот мотив «цитирует» И. Макьюэн. Великолепная часовня в поместье Марчмейнов практически никому не нужна. Туда ходят молиться лишь Корделия, Брайдсхед и леди Марчмейн. Не случайно ее хотят закрыть и закрывают после смерти леди Марчмейн. Часовня утрачивает свою значимость и становится всего лишь «странно убранной комнатой» («an oddly decorated room») [20, с. 254], что свидетельствует о разрушении идиллического мира.

Католическая часовня в романе И. Макьюэна заменяется храмом, построенным в конце XVIII века. Он представлял собой печальное зрелище: «Из-за влаги, просачивавшейся сквозь поврежденную гидроизоляцию, большие пласты штукатурки отвалились» [18, с. 72]. Храм, так же как и часовня в романе И. Во, подвергся в конце XIX века ремонту. Однако «в облицовке остались обширные участки некрашеного цемента», которые со временем потемнели и стали коричневыми, придавая тем самым зданию «рябой, больной вид» («a mottled, diseased appearance») [18, с. 72]. В романе подчеркивается, что храм не имеет никакого религиозного значения. Он был создан лишь как «приятная взору деталь пейзажа, чтобы усилить впечатление пасторальной идиллии» («an eye-catching feature to enhance the pastoral ideal») [18, с. 72]. И только мысль о том, что храм скорбит о сторе-

шем доме, оплакивает давнее величественное прошлое, спасала, по словам И. Макьюэна, его от того, чтобы считаться полностью фальшивкой [18, с. 72]. Трагедия, которая витала над ним, окружает храм религиозной атмосферой. Фактически И. Макьюэн выделяет только отрицательный смысл из романа «Возвращение в Брайдсхед», когда создает образ храма.

Другой архитектурной деталью, важной не только по смыслу, но и в композиционном отношении, в том и другом романе является фонтан Бернини. Фонтан в романах служит эквивалентом аркадного источника, одним из компонентов «locus amoenus». Место, где расположен и бьет источник, выражает представление о рае на земле [3, с. 144]. В «Возвращении в Брайдсхед» фонтан расположен посередине живописной террасы, на которой разбиты «клумбы и причудливо расставлены ящики с карликовыми растениями» («flowers-beds and arabesques of dwarf box») [20, с. 260]. Справа и слева от нее идут липовые рощи и лесистые склоны. И над всем этим великолепием возвышается фонтан: он, как и дом, как бы вырастает из ландшафта поместья, слит с природой воедино. Фонтан представляет собой «овальный бассейн с островком стилизованных скал посередине» («an oval basin with an island of formal rocks at the its centre»), на которых растут каменные тропические растения и дикий английский папоротник. Меж этими растениями льются несчетные струи ручьев и режутся африканские звери: «верблюды и жирафы, свирепый лев, и каждый изрыгал потоки воды; а сверху, на скалах высотой почти до крыши дома, высился египетский обелиск из красного песчаника» [20, с. 93]. Этот фонтан напоминает фонтан «Четыре реки» Бернини, который располагается около дворца Памфили. Чарльз говорит о том, что для него красота фонтана стала открытием: «Это было мое обращение в барокко» («This was my conversion to the baroque») [20, с. 93]. Много лет спустя герой поймет, что увлечение старинной архитектурой было первым шагом на пути к обращению в католичество – ту старинную религию, которая неразрывно связана с Брайдсхедом и его обитателями.

В романе И. Макьюэна перед домом Толлисов также стоит фонтан в стиле барокко: «Мускулистая фигура, вальяжно раскинувшаяся в раковине, выдувала из витой ракушки струйку, поднимавшуюся всего лишь на два дюйма вверх – напор воды был слабым, и струя падала обратно на голову Тритону, стекая по его каменным локонам, по

борозде мощного позвоночника и оставляя на своем пути блестящий темно-зеленый след» («The muscular figure, squatting so comfortably on his shell, could blow through his conchajet only two inches high, the pressure was so freeble, and water fell back over his head, down his stone locks and along the groove of his powerful spine, leaving a glistening dark green stain») [18, с. 18]. Четыре дельфина поддерживали раковину с волнистыми краями, внутри нее располагался Тритон. У одного из них каменные глаза размером с яблоко, которые «переливаются оттенками зеленого» («were iridescent green») [18, с. 36]. Замысел скульптора состоял в том, чтобы вода музыкально журчала, струилась и ниспадала в бассейн по широкой раковине, придавая саду некую музыкальность. Однако здесь напор воды был слишком слаб, и она «лишь беззвучно скользила по внутренней поверхности раковины, с краев которой, наподобие сталактитов в известняковой пещере, свисали сочащиеся каплями илистые косички» [18, с. 28]. Эта имитация фонтана Бернини, установленного в Риме на площади Барберини, величиной в половину настоящего размера не придает дому Толлисов грандиозности, к которой стремился отец Джека Толлиса, но лишь усиливает уродство дома и доказывает, что у Толлисов совершенно отсутствует вкус.

В «Искуплении», так же как и в «Возвращении в Брайдсхед», появляется образ зеленого мха. У И. Во фонтан, который высится над головой Джулии, подобен горе зеленого мха [20, с. 436]. В романе Макьюэна фонтан тоже зарос мхом: «У одного из четырех дельфинов широко открытая пасть заросла мхом и морскими водорослями» [18, с. 28]. В войну тот и другой фонтан становятся символами разрушения, погруженности мира в хаос. В Брайдсхеде солдаты бросают в фонтан окурки, в поместье Толлисов кто-то из детей эвакуированных отломил рог, в который трубил Тритон.

Около фонтана в том и другом романе происходит одна из главных лирических сцен. Чарльз, рисуя Джулию на фоне фонтана, любуется ею, находит в ее облике «новое великолепие и новую нежность». У И. Макьюэна Робби Тернер восхищается Сессилией. В этой сцене у фонтана он впервые обращает внимание на ее своеобразную красоту, открывает в подруге детства женщину. Джулия, освещенная солнцем, прекрасна в золотой тунике на фоне фонтана. Она похожа на нимфу

или дриаду. Не случайно тут появляется зеленый цвет (цвет природы), который связан с кольцом Джулии – изумрудным перстнем и фонтаном. Сессилия на фоне фонтана, в свою очередь, предстает в образе «хрупкой белой нимфы» («the frail white nymph») [18, с. 29]. Образ Сессилии-нимфы в романе И. Макьюэна связан с каскадами воды, что явно отсылает к «Возвращению в Брайдсхед», где в описании Джулии на фоне фонтана упоминается вода, которая бурлит и струится. Важным является момент прикосновения руки к воде. В «Возвращении в Брайдсхед» Джулия держит руку в воде, пока Чарльз рисует ее. И. Макьюэн также делает акцент на этом жесте – Робби проводит рукой по воде, чтобы утихомирить ее после «купания» Сессилии.

Ивлин Во показывает многообразие чувств, которые овладевают героями у фонтана. В тот момент, когда Чарльз рисует Джулию, между ними царят любовь и гармония. Они говорят о том, что на протяжении двух лет между ними ни разу не возникало холода, разочарования и недоверия. Однако, когда через час герои вновь встречаются у фонтана, они чувствуют отчуждение и взаимное непонимание, даже злость, которая выливается в удар хлыстом. Эта противоречивость чувств изображена и в романе И. Макьюэна. Сессилия и Робби злятся друг на друга, ими овладевает чувство, очень похожее на ненависть. Герои еще не осознают, что здесь у фонтана между ними зарождается любовь.

В поместье Марчмейнов смешиваются стили разных эпох – фонтан в духе барокко, часовня в стиле модерн, купол дома в духе Иниго Джонса. Тем не менее усадьба предстает как нечто цельное, гармоничное, связанное с природой. В поместье Толлисов также присутствует смешение разных стилей: феодальная готика, классический стиль Джеймса Адама, стиль Николаса Риветта. Архитектурные детали дисгармонично наслаиваются одна на другую, сохраняя свою обособленность, фрагментарность, что и ведет к хаосу и созданию образа псевдо-Аркадии.

В том и другом романе аркадные мотивы достигают наиболее выразительного звучания в изображении сада (парка). В своей книге «Поэзия садов» Д.С. Лихачев пишет, что в саду человек пытается создать некое счастливое для себя окружение [6, с. 6], ведь сады и парки

тесным образом связаны с бытом их хозяев. Они устраивались для поэтических мечтаний, философских размышлений. Сад всегда должен быть действующим и немусефицированным, должен восхищать, изумлять посетителя каким-то редким растением, птицами, животными. С точки зрения Д.С. Лихачева, истинный сад должен удовлетворять все человеческие чувства: зрение, вкус, слух, обоняние. Главное занятие в саду – чтение книг.

Именно таким и предстает парк поместья Брайдсхед. Чарльз и Себастьян там слушают пение птиц, любуются фонтаном и остужают ладони в воде, слушая ее плеск и журчание, сидят под плодовыми деревьями, яблонями, собирают клубнику. На широкой поляне, как вспоминает Чарльз, паслись олени. В романе И. Макьюэна никакой радости, счастья сад не несет, наоборот, именно в нем совершается зло, происходит ключевое событие романа – изнасилование Лолы Куинси. Изначально сад Толлисов «не действует» как сад. Парк с немногочисленными деревьями, которые предполагают отдых и уединение, продали местному фермеру. Там пасутся не благородные олени, а всего лишь коровы. Сад должен благоухать ароматами цветущих растений, а у И. Макьюэна «запах навоза» висит в воздухе, за исключением самых морозных дней [18, с. 22]. В саду Брайдсхеда герои предаются простым аркадным удовольствиям – чтению книг, размышляют о стилях архитектуры, восхищаются природой. Сад же Толлисов не изумляет, не восхищает. Не случайно Робби здесь мысленно отказывается от творческой профессии ландшафтного дизайнера, в отличие от Чарльза, у которого в Брайдсхеде просыпается талант к живописи.

Образ Аркадии в том и другом романе тесно связан с ощущениями героев, их чувством жизни. Когда Чарльз и Себастьян отдыхают летом в Брайдсхеде, они впадают в состояние, подобное райскому «блаженному ничегонеделанию». Покидая усадьбу, считая, что навсегда, Чарльз ощущает, что оставляет частицу самого себя, что куда бы он ни отправился, ему всегда будет не доставать мира, которого нет за пределами Брайдсхеда. В дальнейшем герой убеждается в этом: «I have since learned that there is no such world» [20, с. 195]. Неслучайно, уезжая из поместья, Чарльз говорит: «Я оставил позади иллюзии, отныне я буду жить в мире трех измерений и руководствоваться моими пятью чувствами» [20, с. 195].

Если у Ивлины Во чувство жизни, которое возникает в Брайдсхеде, подобно райскому, то у И. Макьюэна оно связано со скукой. Ужасающую скуку испытывает Сессилия. Как и герои И. Во, она после экзаменов возвращается домой, однако в отличие от них героиня ощущает лишь скуку от бездействия. Она пытается хоть чем-то себя занять – читает роман «Кларисса», составляет генеалогическое древо. И. Макьюэн подчеркивает, что с момента приезда «жизнь ее тут словно застыла» («her life had stood still») [18, с. 19]. Если Чарльз и Себастьян наслаждаются бездельем, то у Сессилии оно вызывает «почти отчаянное нетерпение» [18, с. 19].

В этом Сессилия похожа на Джулию, которая всегда уезжает из Брайдсхеда, так как ей неуютно в доме. Себастьян любит бывать в поместье, живет в нем, но только когда там никого нет. Джулия же все время стремится найти себе занятие, чтобы не жить в Брайдсхеде, ее томит долгое пребывание там.

Анализ показывает, что И. Макьюэн «цитирует» всю систему персонажей романа Ивлины Во. Параллельны по функциям в тексте образы леди Марчмейн и миссис Толлис, Джулии и Сессилии, Чарльза Райдера и Робби Тернера, Рекса Моттрема и Пола Маршалла, в некоторых отношениях – Корделии и Брайони, в других – Себастьяна и Брайони.

В «Возвращении в Брайдсхед» отец Себастьяна – маркиз Марчмейн – является второстепенным действующим лицом, находится как бы на заднем плане. Он ушел из семьи, не живет с женой и детьми, поэтому его имя не принято упоминать в доме. Тем не менее ему отводится особая роль как «организующему и смыслообразующему началу» [20, с. 127]. Именно он соглашается на брак Джулии с Рексом Моттремом, против которого была его жена. Такой же влиятельной фигурой предстает мистер Толлис. В романе он почти не появляется, а в дальнейшем, так же как и Марчмейн, уходит из семьи. Тем не менее сама возможность его появления вносит порядок в дом: «His presence imposed order and allowed freedom» [18, с.123]. Во время ужина, который устроен в честь приезда Леона и его друга, за столом царит неловкая тишина. Никто не может придумать достойную тему для разговора. Вот если бы Джек Толлис был дома, говорится в романе, он бы легко разрядил обстановку. При нем все сидели на определенных местах, любой кухонный конфликт начинался не бо-

лее чем «забавной сценкой» («humorous sketch»), а без него это была «душераздирающая драма» («a drama that clutched the hearts») [18, с. 122]. Отсутствие отца в семье, по замечанию Л.Р. Татарниковой, перерастает в отсутствие Бога, без которого невозможно упорядоченное течение жизни, и наступает хаос [8, с. 134].

Толлисы на первый взгляд, как и семейство Марчмейнов, являются воплощением «ностальгической идеи английскости» («nostalgic idea of Englisgness») [17, с. 9]. Отец Джек Толлис занят политикой и работает на британское правительство, мать показана как очень хрупкая женщина, которую дети стараются оберегать от своих проблем. Старший сын Толлисов, как, впрочем, и старший сын Марчмейнов, является воплощением идеи «английскости». Он добропорядочный, умный, интересуется спортом. Между ним и его сестрой Сессилией существует душевная близость. А младшая Брайони погружена в сочинение пьес. Однако по мере развития действия семейное единство и благополучие, а также их очевидная принадлежность к высшему обществу начинают вызывать сомнения.

Важную роль в этом играет образ миссис Толлис. В романе И. Во леди Марчмейн полностью подчиняет дом себе и католической религии. Все находится под ее полным контролем, и именно она учреждает там порядок. И. Макьюэн, «цитируя» И. Во, выводит на авансцену сходный образ матери. Несмотря на то, что она кажется больной и слабой женщиной, миссис Толлис, так же как и леди Марчмейн, знает, что происходит в доме и полностью контролирует ситуацию. Даже не выходя из комнаты, она осязает дом некими «осведомленными щупальцами» («a tentacular awareness») и движется по нему «невидимой, но всезнающей» («unseen and all-knowing») [18, с. 66]. Пролежав почти весь день в кровати, Эмилия Толлис однако «ощущает», что близнецам мало уделялось внимания, что Брайони куда-то ушла, расстроенная из-за сорванной пьесы, что на кухне чистится картошка и ведутся горячие споры из-за жаркого. Миссис Толлис может даже по звуку шагов различить идущую Сессилию, которая справилась наконец-то с ее поручением собрать цветы, или же тащившего тяжелые чемоданы Дэнни. Она не может не знать, что случилось между Лорой и Полом Маршаллом, и, следовательно, вина за судьбу Робби лежит на ней. Все дело в том, что для нее, как и для леди Марчмейн важно соблюдение видимых приличий. Они обе тща-

тельно поддерживают иллюзию брака вопреки очевидности. Леди Марчмейн прекрасно знает о том, что ее муж живет в Италии с другой женщиной, но не допускает мысли о разводе. И. Макьюэн описывает сходную ситуацию в семействе Толлисов. Джек Толлис, который очень мало времени проводит дома, в Лондоне не всегда ночует в своем клубе [18, с. 80]. Эмилия это знает, однако никогда ни о чем не заговаривает.

В романе Ивлина Во леди Марчмейн мечтает о пышной свадьбе своей дочери, которая блистает в свете, и о ней даже пишут газеты. Однако Джулия ее разочаровывает, выбирая Рекса, с которым не может быть обвенчана по католическим законам, поскольку он уже был женат. Для леди Марчмейн это настоящий удар, ведь Джулия порывает с церковью и выходит замуж за человека, который не принадлежит к аристократическому роду и не является католиком. В свою очередь, Эмилия Толлис мечтает о будущем своей дочери Сессилии и подходящим человеком ей кажется богатый бизнесмен Пол Маршалл. Однако Сессилия, подобно Джулии, не считаясь с мнением матери, выбирает себе иного возлюбленного – всего лишь сына уборщицы.

В отношении леди Марчмейн и Эмилии Толлис к браку и к возлюбленным дочерей сильнее всего проявляются сословные предрассудки. Леди Марчмейн была совсем не против Рекса, наоборот, «он очень любезен» («he has been very kind in a number of ways»), она «ценит его» («regards him») [20, с. 216]. Однако в качестве мужа для Джулии она находит его «абсолютно неподходящим» («entirely unsuitable»), даже говорит о том, что «у него может быть черная кровь в жилах – он действительно подозрительно смуглый» («he may have black blood – in fact he is suspiciously dark») [20, с. 216]. В такой характеристике звучат нотки снобизма. Рекс Моттрэм не аристократ, не джентльмен, не католик, а значит, он не может быть мужем Джулии. Сходным образом показано и отношение Эмилии к Робби. Ей нравится сын уборщицы, он почти член семьи, однако она против того, чтобы ее муж платил за образование Робби, поскольку это «несправедливо в отношении Леона и девочек» («unfair on Leon and the girls») [11]. Даже не смотря на тот факт, что Робби стал лучшим на курсе и обошел Сессилию по всем предметам, Эмилия твердо уверена, что «из него ничего хорошего не выйдет» («nothing good will come of him») [18, с. 150]. Миссис Толлис считает, что ее дети и Робби – люди со-

вершенно разного происхождения, при этом она абсолютно игнорирует тот факт, что сами Толлисы происходят из крестьян. Эмилия была первой, как узнается потом из письма Сессилии, кто обвинил Робби в изнасиловании Лолы Куинси, именно в силу его социального происхождения. Благородство правящих классов, составляющая имиджологического образа Англии-Аркадии в романах об усадьбе, расценивается И. Макьюэном как тщательно поддерживаемая, но ни на чем не основанная иллюзия.

Более выдержан в традициях романа об усадьбе образ представителя иного мира, «нового человека», бизнесмена. В романе И. Во Рекс Моттрем, муж Джулии – та реальность, которая вторгается в идиллический мир Брайдсхеда. Моттрем не принадлежит к родовой аристократии и не является джентльменом. С ним не связаны понятия «традиция», «культура», «хорошее воспитание». Впервые встретившись с человеком, он готов тут же рассказать ему, как он удачлив по части денег, что он является членом парламента и играет в гольф с принцем Уэльским. Понятие хорошего тона, сдержанные манеры полностью отсутствуют у него. И. Макьюэн «цитирует» этого героя в образе Пола Маршалла. Пол тоже не джентльмен, поскольку он занимается «недостойным» для джентльмена делом – производством и торговлей шоколадом [17, с. 23]. Пол, подобно Рексу, любит привлечь внимание к своей персоне, поделиться со всеми своими достижениями. Приехав к Толлисам, он немедленно поведал им о покупке огромного дома, о производстве шоколада и обо всех трудностях продвижения его проекта «Радуга Амо», о строительстве новых фабрик и о том, что один человек обвинял его в разжигании войны. Вслед за Моттремом Маршалл изображен как несдержанный, чрезмерно навязчивый человек, говорящий только о себе. Рекс в «Возвращении в Брайдсхед» представляет поколение «Молодой Англии» («Young England»), которое пришло на смену английской аристократии. Нелучайно Чарльз Райдер размышляет о погибших братьях леди Марчмейн: «Эти мужчины умерли, чтобы освободить мир для Хупера ... для путешествующего торговца с квадратным пенсне, с его потным рукопожатием» [20, с. 313]. Гибель этих мужчин символизирует падение британской католической аристократии, на смену им в романе Во приходят Хупер и Рекс Моттрем, олицетворяющие «расхожий тип современного человека» («all-too-common type of modern man») [12, с. 29].

Пол Маршалл является таким же представителем современной реальности, которая вторгается в дом к Толлисам. В связи с его появлением в поместье происходят ужасные события – изнасилование Лолы и арест Робби. Все это говорит о нарушении порядка и ведет к хаосу. Этим людям важен только коммерческий расчет, они бездуховны и поверхностны и потому несут с собой хаос. Характеристика, которую дает своему мужу Джулия, также подходит и для Пола Маршалла: «Он вообще не был полноценным человеком. Только частью, которая неестественно развилась» («He wasn't a complete human being at all. He was a tiny bit of one, unnaturally developed») [20, с. 201]. Моттрему, а вслед за ним и Маршаллу, не хватает «чувства духовного самосознания» («the sense of spiritual awareness») [20, с. 201]. Именно поэтому оба жаждут начала Второй мировой войны. Для них это не время гибели людей, не время потери «английскости», национальной идентичности, а возможность реализовать свои честолюбивые планы: Рекс сможет продвинуться на политическом поприще, а Маршалл заработать миллионы, продавая солдатам свой шоколад.

Моттрем и Маршалл всецело принадлежат к миру «взрослых». Аркадный же мир в том и другом романе связан с персонажами – носителями подросткового сознания: с Себастьяном Флайтом («Возвращение в Брайдсхед») и Брайони Толлис («Искупление»). В начале романа Себастьян живет в идиллическом мире Брайдсхеда – мире своего детства, иллюзий, чистоты и невинности. Только в нем Себастьян испытывает ощущение гармонии. Пребывание в этой Аркадии возможно при условии абсолютного неведения о «соблазнах окружающего мира» [8, с. 138]. Себастьян это интуитивно чувствует. Он не хочет разрушить гармонию, расстаться с миром детства, именно поэтому с ним всегда плюшевый медведь Алоизиус, с которым он обращается, как с живым существом. Этим жестом Себастьян выражает протест против процесса взросления и приобретения опыта, поскольку понимает, что это приведет к потере «райской блаженной невинности» [8, с. 125]. Аркадия у И. Во, как, например, и у Дж. Фаулза, связана с юностью, безмятежностью, с иллюзиями, ленью и ничегонеделанием, с отказом от приобретения жизненного опыта, т.е. с неудовлетворенностью взрослой жизнью. Тут проявляется важный для понятия «английскости» мотив невинности и неопытности. По

мысли Дж. Фаулза, жителя «зеленой Англии» отличает эмоциональная наивность. Он всегда чувствует себя «подростком среди взрослых» [9, с. 158]. Это ощущение, возможное только в подлинной Англии-Аркадии, теряется, когда человек уезжает в город, где он сталкивается с миром «взрослых» и перестает быть ребенком.

В романе И. Макьюэна мотив детства тоже играет важную роль. Но Брайони Толлис – ребенок в буквальном смысле слова. В «Искуплении» описывается ее первое столкновение с реальной жизнью. Брайони, как и Себастьян, живет в своем аркадном мире, где гармония достигается с помощью страсти к порядку, которая проявляется во всем, что она делает. Ее комната, как пишет И. Макьюэн, была «храмом демона контроля» [18, с. 5]: на игрушечной ферме все фигурки животных смотрели в одну сторону, куклы на туалетном столике сидели ровно и прямо. В своих книгах она создает только «разумные» сюжетные линии. Если герои совершали достойные поступки, то в конце их ожидала свадьба – как высшая награда. Если же положительные качества персонажа вызывали сомнения у Брайони, то в результате он умирал.

И. Макьюэн делает акцент на моменте взросления героини, который, как и в «Возвращении в Брайдсхед», связан с утратойрая. У Себастьяна приобщение к реальному миру, «миру опыта и знаний» [9, с. 129] происходит в извращенной форме. Он «уходит из идиллического мира детства <...> в мир взрослых через пьянство и гомосексуализм» («moves from the idyllic days of childhood <...> into the adulthood of drunkenness and homosexuality») [14, с. 44]. Для Брайони первое столкновение с хаотичным миром взрослых заканчивается трагедией: она обвиняет невинного человека – Робби Тернера – в изнасиловании своей кузины Лолы Куинси. Итог взросления для обоих героев – жизненная катастрофа. Себастьян не находит себе места в мире, и Брайони навсегда остается одинокой, с грузом вины. Но если герой Ивлина Во слишком хрупок и утончен для жестокого мира современности, и в этом причина его трагедии, то героиня И. Макьюэна расплачивается за иллюзию, составляющую сущность аркадного мифа, за веру в существование упорядоченного идиллического мира.

В том и другом романе аркадный мир усадьбы увиден со стороны главными героями – Чарльзом Райдером и Робби Тернером. О свя-

зи между образами, во-первых, свидетельствует то, что оба героя ассоциируются с ландшафтным искусством. Робби после университета подумывает получить профессию ландшафтного дизайнера, а Чарльз под влиянием чар Брайдсхеда становится архитектурным живописцем. Во-вторых, несмотря на то, что Марчмейны и Толлисы хорошо относятся к Чарльзу и Робби, главные герои не являются «своими» в мире высшего общества, что объясняется в первую очередь сословными различиями. В 1930-е годы «сословные различия были господствующим фактом жизни» [17, с. 10]. Чарльз Райдер не только не происходит из старинного рода, но и не является католиком, что делает его вдвойне чужим в мире Марчмейнов. Ему кажется странным, что все трое членов семьи, которые отошли от церкви (лорд Марчмейн, Джулия, Себастьян), возвращаются туда. Его друг Себастьян, которого Корделия характеризует как человека, очень близкого к Богу – «he was very near to God» [20, с. 322], в конце романа обретает счастье в монастыре. Лорд Марчмейн, выгнавший священника из комнаты и двадцать пять лет не являвшийся практикующим членом этой церкви, на смертном одре «осеняет себя крестом» [20, с. 391]. Наконец, его возлюбленная Джулия не может выйти замуж за Чарльза, несмотря на то, что любит его, потому что чувствует «большую потребность в Боге» («the more need in God») [20, с. 392]. Отсутствие веры у героя создает непреодолимую пропасть между ним и семейством Марчмейнов.

Робби Тернера и Толлисов также разделяет пропасть. Толлисы, исходя из простого народа, относятся к Робби, сыну уборщицы, как будто без видимого снобизма, он даже благодаря мистеру Толлису учился, как и Сессилия, в Кембридже. Однако когда Робби ставят в вину изнасилование Лолы, то его происхождение и тот факт, что представители высшего класса «видят в нем возможного злодея», предопределяет вынесение вердикта против него [17, с. 71]. Социальные различия изменяют коренным образом всю жизнь героев. Чарльз не обретает счастья с Джулией, а Робби отправляется в тюрьму, а потом на войну, где он и погибает, так и не увидевшись с Сессилией.

Таким образом, Робби и Чарльз остаются чужими для мира английской аристократии. Они более или менее случайно попадают в «рай», и именно поэтому так важен переживаемый ими «аркадный» опыт пребывания в раю и изгнания из рая. В финале «Возвращения в

Брайдсхед» Чарльз Райдер испытывает необычайный душевный подъем, когда во время войны возвращается в поместье. Он вдруг понимает, что, хотя Аркадия в прошлом и «наступил век Хупера», «огонь, который видели древние рыцари из своих гробниц, <...> опять горит для других воинов, находящихся далеко от дома, гораздо дальше в душе своей, чем Акр или Иерусалим» [20, с. 173]. Не таков горький опыт Робби Тернера. В романе И. Макьюэна образ Аркадии последовательно разрушается, и на первый план выходит псевдо-Аркадия. Если Брайдсхед в романе И. Во изображается как воплощение рая, потерянного и обретенного, то поместье Толлисов в романе И. Макьюэна олицетворяет иллюзию рая, который никогда не существовал.

Вопросы для самоконтроля

1. Понятие «метафикциональный роман об усадьбе».
2. Мотив разрушения аркадного мифа в романе И. Макьюэна «Искупление».
3. Понятия деконструкции и деструкции. Проявление этих понятий в романе.
4. Роль Второй мировой войны в национальном самосознании англичан. Роль Второй мировой войны в романе «Искупление».
5. Понятие «палимпсест». Как палимпсест проявляется в романе «Искупление»?
6. Создание образа псевдо-Аркадии в романе И. Макьюэна «Искупление».
7. Система персонажей в романах И. Макьюэна «Искупление» и И. Во «Возвращение в Брайдсхед». Функция отца в романах. Роль матери в романах.
8. Образ «чужого» в романах И. Макьюэна «Искупление» и И. Во «Возвращение в Брайдсхед».

Список библиографических ссылок

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. 304 с. ISBN 5-267-00273-9.
2. Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980 – 2000 // Вопросы литературы. 2007. № 5. С. 7 – 45.
3. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М. : ОГИ, 2003. 528 с. ISBN 978-5-94282-466-2.
4. Женетт Ж. Фигуры // Сочинения : в 2 т. М. : Наука, 1998. Т. 1. ISBN 5-8242-0065-3.
5. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. М. : РОССПЭН, 2004. 656 с. ISBN 5-8243-0500-5.
6. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М. : Наука, 1982. 344 с.
7. Паксман Д. Англия: портрет народа. СПб. : Амфора, 2009. 380 с. ISBN 978-5-367-01086-2.
8. Татарникова Л. Р. Ценностно-смысловая трансформация христианских мотивов в произведении И. Во, Д. Фаулза и Воннегута : дис. ... канд. филол. наук. Чита, 2006. 177 с.
9. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем // Кротовы норы. М. : АСТ, 2004. С. 143 – 159. ISBN 5-17-021630-0.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М. : Прогресс, 1977. 488 с.
11. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма : сб. обзоров и реф. Минск : «Красико» принт, 1996. С. 48 – 73. ISBN 978-5-98281-373-2.
12. Beaty F. L. The ironic world of Evelyn Waugh. A study of eight novels. Dekalb : Northern Illinois University press, 1992. 209 p.
13. Burchardt J. Paradise Lost: Rural Idyll and Social Change in England since 1800. L. : I. B. Tauris and Co Ltd, 2002. 238 p. ISBN 1860645143.
14. De Vitis A. Roman holidays: the catholic novels of Evelyn Waugh. L. : Chapman and Hall, 1958. 88 p.

15. Doyle P. A. Evelyn Waugh. A Critical Essay. N.Y. : Grand Rapids: Erdmans, 1969. 48 p.

16. Guedon-De Concini C. Visions and Revisions of the National Past in the British Country-House Novel, 1900 – 2001. Philadelphia, 2008. 264 p.

17. Hewitt K. Atonement by Ian McEwan. Perm, 2007. 99 с. ISBN 5-7944-0921-5.

18. McEwan I. Atonement. N.Y. : Random House, 2001. 459 p. ISBN 9780375712470.

19. Milton J. Paradise lost [Электронный ресурс]. URL: http://www.darmouth.edu/Milton/reading_room/pl/book_1/ (дата обращения: 11.05.2014).

20. Waugh E. Brideshead Revisited. N.Y. : Back Bay Books, 2008. 403 p. ISBN 9780316042994.

21. Waugh E. Sword of honour trilogy. L. : Penguin books, 1984. 572 p.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение литературного образа Англии-Аркадии в английском романе XX века позволяет выделить важную тенденцию в истории жанра, а именно непрекращающийся интерес к осмыслению национальной идентичности как практически обязательной составляющей английского романа XX века.

В английских романах XX века Англия-Аркадия предстает как образное воплощение английской национальной идеи, концентрирующее вокруг себя основные концепты английскости, формирование которых завершилось в викторианскую эпоху. Викторианская эпоха часто изображается в романах XX века как соотносимый с Аркадией навсегда утраченный мир гармонии и порядка.

В XX веке усадебный дом и его окружение являются центром национального мифа. Поэтому размышления о судьбах Англии, о будущем страны означают присутствие в романе образа Англии-Аркадии и связанного с ним комплекса представлений. Широкое распространение получает роман об усадьбе, в котором усадьба приобретает функции, сходные с функциями замка в готическом романе. «Магнетический центр» романа, усадьба выстраивает вокруг себя образную систему, ее история лежит в основе развития сюжета. Усадебный дом выступает символом гармонии и порядка, хранителем национальной культуры, оплотом социальной иерархии. Усадебный парк/сад обладает всеми признаками *locus amoenus*, имеющего семантику убежища от активного действия, потока времени, смерти. Действие такого романа предполагает несколько этически окрашенных временных перспектив: тяготение к воображаемому гармоничному прошлому, отрицание хаотического настоящего, утверждение морального превосходства утопического мира вне времени.

Во второй половине XX века, в эпоху глобализации и мультикультурализма, появляются новые формы существования национального мифа. Однако мифологизированный образ Англии как Аркадии сохраняет свое значение и для этого периода. В конце XX века происходит, с одной стороны, конструирование, а с другой – осознание «национального воображаемого» в рамках игровой постмодернистской эстетики. Миф об Аркадии обретает новую жизнь в жанре исторического романа о национальном прошлом, в то же время обнажаются механизмы его конструирования в литературе, происходит «деконструкция» образа.

В романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта», представляющем исторический тип повествования, идеальный мир дворянских усадеб, который воплощает аркадную подлинность, уходит в прошлое, его заменяет симулятивное понятие «британскости». Однако в романе Фаулза нет ощущения полной потери национальных основ, так как герой сохраняет «английскость» в своем сердце, остается верен себе. В утопии/антиутопии Дж. Барнса «Англия, Англия» («England, England», 1998) подлинность целиком и полностью подменяется симулякр, выражающим сущность постмодернистской культуры, понятие «английскости» сводится к набору явлений, с которыми охотно ассоциирует Англию современное потребительское сознание. В романе «Искупление» осуществляется уже не «деконструкция», но деструкция аркадного мифа, отрицается ностальгия по утерянной идеальной «английскости».

Таким образом, в английском романе XX века одним из центральных становится мотив разрушения, утраты «прежнего» идеального мира сельской Англии, который трансформируется в иллюзию, Аркадию сменяет симулякр Аркадии.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА АРКАДИИ В АНГЛИЙСКИХ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ РОМАНАХ	7
Поиск Аркадии в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969)	8
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	26
<i>Список библиографических ссылок</i>	27
Утопические и антиутопические аспекты аркадного мира в романе Джулиана Барнса «Англия, Англия» (1999)	28
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	44
<i>Список библиографических ссылок</i>	44
Мотив разрушения Аркадии в романе И. Макьюэна «Искушение» (2001)	46
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	65
<i>Список библиографических ссылок</i>	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68

Учебное издание

СКЛИЗКОВА Тина Алексеевна

ЖАНР РОМАНА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Учебное пособие

Редактор Е. А. Лебедева
Технический редактор Н. В. Тупицына
Корректор В. С. Теверовский
Компьютерная верстка Е. А. Балясовой

Подписано в печать 24.03.15.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 4,19. Тираж 52 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.