

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
СЛОВАРЬ
английской
литературы
XX века

НАУКА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М.ГОРЬКОГО

Энциклопедический
Словарь
английской
литературы
XX века



МОСКВА НАУКА 2005

УДК 821.111.0(031)
ББК 83.3(4Англ)я2
Э68



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 04-04-16220д

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук *К.И. Бузылева*
кандидат филологических наук *О.Е. Маркова*
доктор филологических наук *А.П. Саруханян*
кандидат филологических наук *М.И. Свердлов*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н.П. Михальская*
доктор филологических наук *Е.А. Стеценко*

Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред.
А.П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М. : Наука, 2005. –
541 с. – ISBN 5-02-033255-0 (в пер.).

Словарь охватывает один век одной национальной литературы и совмещает задачи информационного и научно-исследовательского характера, что отличает его от многих отечественных и зарубежных справочников. В статьях-персоналиях анализируется творчество прозаиков, поэтов, драматургов, а также литературных критиков и философов, как хорошо известных, так и впервые вводимых в научный оборот отечественного литературоведения. Специальные статьи посвящены литературным направлениям, группировкам и характерным для XX в. жанрам, а также литературно-критической периодике, что значительно увеличивает число представленных писателей и расширяет панораму литературной жизни. Особое внимание уделяется писателям, пришедшим в английскую литературу из бывших колоний. Статьи строятся по принципу взаимодополнения с перекрестными отсылками, указывающими на личные контакты писателей, творческие притяжения/отталкивания, типологические связи. Найти нужного автора поможет именной указатель. В словаре учтены новейшие материалы вплоть до рубежа XX–XXI вв.

Для филологов – специалистов по зарубежной литературе, преподавателей и студентов филологических факультетов вузов, а также для широкого круга читателей, интересующихся английской литературой XX – начала XXI в.

По сети “Академкнига”

ISBN 5-02-033255-0

© Институт мировой литературы им. А.М. Горького
РАН, 2005

© Редакционно-издательское оформление.
Издательство “Наука”, 2005

ВВЕДЕНИЕ

“Энциклопедический словарь английской литературы XX века” представляет собой и справочное издание, и научное исследование*. Как справочное издание Словарь значительно расширяет картину английской литературы за счёт писателей и литературных явлений, прежде не привлекавших или недостаточно привлекавших внимание отечественных литературоведов, что корректирует иерархическую структуру литературной истории, меняет её внутренние пропорции. Как научное исследование Словарь сочетает стремление к фактологической полноте с установкой на эстетический анализ.

Избранный тип “Энциклопедического словаря” не имеет аналогов не только в отечественном литературоведении (появившиеся в последние годы словари носят характер учебных пособий), но и в литературоведении Великобритании, располагающем большим числом “Историй английской литературы” и изданий чисто справочного характера. Первый “Краткий оксфордский путеводитель по английской литературе” вышел в 1932 г. под ред. П. Харви и переиздавался вплоть до 1967 г. С 1985 г. он издаётся под ред. М. Дрэббл и Дж. Стрингер (рус. пер. 2003), сохраняя значительную часть материала Харви и принципы его путеводителя, рассчитанного на “среднего читателя”. Краткие статьи об английских авторах дополняются статьями с пересказом сюжета основных произведений, статьями с характеристикой отдельных персонажей, а также статьями об иностранных авторах от Боккаччо до Борхеса. Соредактор этого издания Дженни Стрингер в 1996 г. выпустила другой тип словаря под названием “Оксфордский путеводитель по литературе XX века на английском языке”, который представляет всё географическое пространство англофонного мира, т.е. более 20 национальных литератур. В основе концепции известного английского критика Дж. Сазерленда, изложенной во Введении, лежит идея наднациональности англоязычной литературы. В отличие от него авторы “Энциклопедического словаря” видят в английской литературе прежде всего литературу национальную, имеющую многовековую традицию и пережившую в XX столетии уникальный исторический и художественный опыт.

1. Содержание и объём Словаря определяются “АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ ВЕЛИКОБРИТАНИИ”. Употребительность синонимического термина “британская литература”, видимо, во многом объясняется стремлением выделить литературу Великобритании из литератур на английском языке, ставшим не только *lingua franca*, но и языком многих литератур мира. Обращение к термину “британская литература” обусловлено также тем, что в Великобритании, кроме её срединной части – Англии, есть Уэльс на юго-западе и Шотландия на севере, где наряду с основным англоязычным литературным потоком существует литературная традиция на уэльском и шотландском языках. При этом многие критики (напр., К. Маккейб, 1989; А. Синфилд, 1997) признаются, что для них остаётся неясным, когда правильнее пользоваться тем или другим термином (Синфилд: “Я – гражданин Великобритании, но нет такого предмета, как британская литература”).

Авторы Словаря оперируют термином “английская литература” “в прямом и узком смысле” (акад. М.П. Алексеев), исходя из решающего значения английского языка для литературы Великобритании, длительности и непрерывности традиции английской литературы в отличие от ставших самостоятельными литератур

* Работа проводилась при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), исследовательский проект 96-04-06081.

бывших британских колоний, развивавшихся на английском языке, названием которых стала их территория (США и Австралия – самые крупные из них). При этом, хотя политико-административные границы страны включают часть соседнего острова (Северная Ирландия), собственно английская литература рассматривается в границах только Великобритании, поскольку сложившаяся в Ольстере историко-литературная ситуация теснейшим образом связана с ирландской литературой в целом. Исключение составляют принадлежащие к двум литературам У.Б. Йейтс и Дж. Джойс.

2. ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ. Вопрос о том, когда для английской литературы начинается XX в., волновал многих писателей, предлагавших разные даты. Ф.М. Форд считал, что “литература пробудилась где-то около 1892 г.”; У.Б. Йейтс писал: “В 1900 г. мы все сошли со своих ходулей”; В. Вулф наступление новой эпохи датировала 1910 г., когда в Лондоне открылась первая выставка постимпрессионистов; началом нового века называли август 1914 г. (Э. Мьюир) и сентябрь 1939-го (Дж. Фаулз), т.е. начало двух мировых войн. Выбор даты больше говорит о мироощущении того или иного писателя, о литературной периодизации, чем о хронологических границах литературной эпохи. Символическое значение имело для Великобритании и календарное начало XX в. Как писал К. Маккензи, последним годом XIX в. так и был 1900-й, а XX в. начался с января 1901-го, когда смерть королевы Виктории восприняли как конец эпохи, названной её именем ещё в 1876 г.

Однако как литературная эпоха – и с этим согласно большинство исследователей – английская литература XX в. началась с 90-х гг. предшествующего столетия, когда обозначился переход от классической эстетики (искусство как “отражение жизни”) к неклассической, провозглашавшей автономность искусства. В конце XIX в. начали писать Дж. Конрад, У.Б. Йейтс, Ф.М. Форд, Р. Фербэнк, Дж. Джойс. Тогда же заявила о себе “новая драма” (драма идей) Б. Шоу, появились последние романы Т. Харди, отмеченные трагическим мировосприятием, вошёл в литературу Р. Киплинг. Все эти писатели, как и ряд других, заняли в Словаре подобающее им место. С другой стороны, некоторые из тех, кто перешагнул рубеж веков (напр., С. Батлер), остались за его рамками, поскольку главным критерием Словаря является участие писателей в литературном процессе XX в.

Конец XX в., нашей современности, более “открытый”. В Словаре учтены новейшие материалы вплоть до рубежа XX–XXI вв. При этом формальный признак, определяемый датой рождения самого молодого писателя (в упоминавшемся Путеводителе под ред. М. Дрэбл первоначально это был 1939 г.), не принимался во внимание. Критерием служила устойчивость критической репутации, по этой причине поколение 40-летних (рождения кон. 50-х – нач. 60-х гг.) – последнее из представленных в Словаре.

3. БРИТАНСКАЯ ИМПЕРИЯ, её “упадок и разрушение” (название 6-томного труда английского историка XVIII в. Э. Гиббона “Упадок и разрушение Римской империи” стало “говорящим” в Великобритании XX в.) – исторический фон литературного развития на протяжении всего столетия.

Территориально Британская империя ещё продолжала расширяться и в первые десятилетия века (в 1918 г. под контролем британской короны находилась почти четверть земной суши и населения Земли). После второй мировой войны её распад стал свершившимся фактом истории, произошедшим на глазах одного поколения. Современные английские историки рассматривают этот процесс как контролируруемую деколонизацию. Ещё в начале века “Британская империя” стала официально называться “Британским содружеством наций”, после второй мировой войны – просто Содружеством наций, куда вошла большая часть бывших колоний. В нём хотели видеть достойное завершение имперской истории (видимо, верностью традиции объясняется сохранившееся название одной из самых высоких наград Соединенного королевства – орден Британской империи).

С крушением Британской империи болезненно менялось самосознание англичан, для которых имперская идея заменяла национальную. С утратой империи возникла проблема национальной идентичности, встал вопрос о том, что значит быть англичанином в Великобритании, где кроме Англии есть Шотландия и Уэльс, в которых параллельно с упадком Британской империи усиливалось движение за самоуправление и собственную культурную идентичность. Английский язык считается главным наследием Британской империи, хотя его экспансия по-разному оценивается писателями Великобритании. С одной стороны, она беспредельно расширила читательскую аудиторию, с другой – бумерангом ударила по литературе, которая “страдает от слишком широкого его (английского языка. – А.С.) распространения в мире” (У. Голдинг. Нобелевская речь, 1983).

Как существование империи, так и её утрата оказали большое давление на психологию нации. Красно-синие цвета британского атласа (красным цветом обозначались земли, принадлежавшие короне, синим – моря, где господствовала Британия) не могли не тешить национального тщеславия, как, напр., у героя романа Дж. Конрада “Сердце тьмы” (1900) или у Г.К. Честертона (“Куда ни бросишь взгляд – повсюду Англия, / Куда бы плюбос ты ни повернул. / Ведь Англия-то – пятна красные, / А остальное там все серое, / И в этом современная империя”).

С уходом из колоний казалось, что английская литература лишилась своей традиционной темы. Британская империя и в своей реальности, и позже, в исторической перспективе, определила широкий “географический охват” английской литературы. На её просторы, дававшие ощущение близости всего мира, устремились искатели приключений (стихотворный сборник Р. Киплинга “Семь морей”, 1896), там происходила встреча с незнакомой культурой, иначе виделась и собственная культура (произведения С. Моэма, Э.М. Форстера). С утратой империи начался процесс осмысления её распада: напр., в пьесах Дж. Осборна 70-х гг., многотомных произведениях П.Г. Ньюби, П. Скотта. В “Имперской трилогии” (1970–1978) Дж.Г. Фаррелла череда исторических поражений империи в Ирландии, Индии и Сингапуре представлена в современной перспективе, а состояние осады, изображённое в каждом из романов, становится метафорой всей трилогии. Новой темой впервые стало изображение жестокой реальности постколониального мира в романах П. Скотта и В.С. Найпола.

Имперский и постимперский опыт сделал особенно близкой для английской литературы дилемму “Восток–Запад”. Киплинг провозгласил их извечное разделение (“О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места они не сойдут, / Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд”, пер. Е. Полонской) и провел границу между ними по Суэцкому каналу (“Там, к востоку от Суэца, злу с добром – цена одна...”, пер. И. Грингольца). Выражение “к востоку от Суэца” Дж. Оруэлл назвал вкладом Киплинга в английский язык. С. Моэм вынес её в название своей пьесы “К востоку от Суэца” (1922), главная мысль которой – несоединимость Востока и Запада. Суэцкий кризис 1956 г., обозначивший падение престижа Великобритании до самого низкого уровня после Второй мировой войны, после чего англичане окончательно покинули Египет, актуализировал фразу Киплинга, придав ей противоположный смысл. Для персонажей пьесы Дж. Осборна “К западу от Суэца” (1971), уроженцев бывших колониальных владений, нашедших пристанище по другую сторону символической границы, разделившей Восток и Запад, на некоем острове между Африкой и Европой, всё в прошлом. Своей атмосферой она напоминает “Дом, где разбиваются сердца” Б. Шоу.

Обсуждение дихотомии “Восток–Запад” продолжалось до конца века, но вхождение в английскую литературу писателей из бывших колоний (в Словаре это К. Исигуро, Х. Куриши, Т. Мо, В.С. Найпол, Б. Окри, С. Рушди, В. Сэт) ознаменовало начало активного взаимодействия восточной и западной культур. Литературные потенции постимперской Великобритании проявились в новом качестве культурного плюрализма, в способности не только “откликнуться на культуры”, отличные от собственной, но и вобрать их опыт. Иммигрантская литература в Великобритании

создается не в замкнутых диаспорах, она обращена к широкому читателю, её успех обеспечен признанием английского читателя, престижными премиями и критическим обсуждением.

Художественный мир этих новых для Великобритании писателей окрашен национальной образностью их исторической родины, но, не ограниченный экзотикой, он сочетается с жанрами европейской литературы и испытывает влияние английской классической традиции. Они не ощущают себя “постколониальными”, “мультикультурными” писателями, сосредоточенными на проблеме “своего” и “чужого”. Характерно признание родившегося в Бомбее С. Рушди, автора сборника рассказов “Восток, Запад” (1994), что самое важное для него – это запятая в названии, что он сам “живёт в этой запятой”. В.С. Найпол продолжает традицию Дж. Конрада – его “экзистенциальное приключение” как путь к самопознанию. У этих и других представленных в Словаре выходцев из колоний общая с английскими писателями концепция прошлого, воображаемого и реального, понимание истории как памяти.

4. ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ. Английская литература считается одной из самых традиционных среди литератур Запада – репутация, которой она обязана главным образом предыдущему веку, “эпохе викторианства”, олицетворявшей стабильность и традиционность. Этот термин, мифологизированный в XX в., употребляется не только в связи с царствованием королевы Виктории, а в гораздо более широком контексте. Викторианская традиция, понимаемая как традиция классического реалистического романа XIX в., оставалась самой близкой по времени, вызывавшей активную реакцию, что видно и в её продолжении, и в отталкивании от неё. Дихотомия “традиция – эксперимент” на протяжении всего столетия во многом определялась тем, что литература воспринимала себя в со- и противопоставлении с предыдущим веком как эпохой викторианства.

Первыми “антивикторианцами” называли “поздних викторианцев” (Дж. Мередит, С. Батлер, Т. Харди), “последним из великих викторианских романистов” – Дж. Голсуорси (Д. Дейчс, 1939), в 1960-е гг. заговорили о “викторианском возрождении”, Ф. Ларкин и позже возлагал надежды на возвращение викторианских ценностей.

Модернизм возник на волне антивикторианства на рубеже XIX–XX вв. Десятилетие, предшествовавшее первой мировой войне, было самым бурным в литературно-художественной жизни Великобритании. В Лондоне почти одновременно возникло несколько литературно-художественных группировок со своими альманахами и издательствами, целью которых было создание “современной” (“modern”) литературы. Самой примечательной их чертой было то, что полемике вели редакторы и авторы манифестов, многие же их участники довольно свободно мигрировали из одной антологии в другую. Сколько-нибудь серьёзной литературной борьбы между группировками не получилось, так как их разделяли редакционные манифесты, но объединяли авторы, стремившиеся к обновлению поэтического языка и печатавшиеся на страницах разных антологий и журналов.

Знаковым для английского модернизма стал 1922 г., когда были опубликованы поэма Т.С. Элиота “Бесплодная земля”, сборник У.Б. Йейтса “Поздние стихотворения”, романы “Улисс” Дж. Джойса, “Комната Джейкоба” В. Вулф, “Флейта Аарона” Д.Г. Лоуренса. 20-е гг. остались “золотым веком” английского модернизма. Произошедшие революционные изменения касались самого существа художественного произведения, его структуры, концепции характера, сюжетостроения, языка. Мифологические парадигмы придавали единство фрагментарному повествованию. Имперсональность освобождала персонажей от “твёрдой оболочки” характера. Разрушение «стабильного “ego”» характера (Д.Г. Лоуренс), преодоление “статичности” жизни означало перенесение акцента на внутреннее действие (В. Вулф: “связь не событий, а чувств”).

В начале следующего десятилетия (когда продолжали писать Йейтс, Джойс, Элиот, Вулф) группа “оксфордских поэтов”, объединившихся вокруг У.Х. Одена, заявила о себе как о новом поколении, противостоящем эстетизму и пессимизму модернистов, и концептуальное для модернизма слово “современный/модерн” замени-

ла словом, казалось бы близким по смыслу, но с иной коннотацией, – “новый” (антологии “Новые подписи”, “Новая страна”; журн. “Новая поэзия”, “Новая литература”). “Оксфордцы” переносили акцент с личности на общественные события, считали, что поэзия новой эпохи должна быть инструментом изменения мира. Гражданская война в Испании, приближение второй мировой войны вызвали, однако, разочарование в поэзии, в её возможности изменить мир.

Завершение модернизма как литературного направления вызвано исторически (начало второй мировой войны), жизненными (смерть его ведущих представителей) и эстетическими обстоятельствами – ассимиляцией его открытий литературным потоком, в чем, видимо, и состоит назначение всех главных литературных направлений. О смене литературных вех журн. “Хорайзон” оповестил как о “наступлении часа закрытия в Садах Запада”.

В перспективе всего столетия (его вторая половина была эпохой “после модернизма”) модернизм остался самым крупным художественным явлением в Великобритании. Его влияние на последующее развитие английской литературы сохранялось вплоть до 80-х гг. XX в. (экспериментальная проза М. Лаури, Л. Даррелла, мифопоэтическая история Великобритании в трилогии Э. Синклера, фантастический реализм Э. Уилсона и т.д.). Более того, если в других странах Запада постмодернизм, как правило, противопоставляется модернизму, для английской литературы такая оппозиция не очевидна.

Литература после второй мировой войны в отношении к наследию “своих отцов” по горячим следам оценивалась как “реакция против эксперимента” (название книги Р. Рабиновича, 1967). “Реакция против эксперимента” не означала возвращения к классическому реализму. Дальнейший путь многих писателей (Э. Уилсон, Д. Стори, М. Спарк, Д. Лессинг и др.) показал, что они были “сомнительными реалистами” (М. Брэдбери). Примечательно, что и наиболее приверженная реализму группа писателей, задававшая тон послевоенному роману, называла себя “новыми реалистами” (Ч. Сноу, П. Хенсфорд-Джонсон, У. Купер). Как писал У. Купер, «экспериментальный роман был о человеке, как таковом; мы же намеревались писать романы также и о человеке-в-обществе. (Обратите внимание на “также”. Мы не сомневались в необходимости использовать важные открытия экспериментальной литературы; мы просто отказывались ими ограничиваться)».

“Новую волну” представляла литература, созданная первым послевоенным поколением, в котором критики весьма условно различали “Сердитых молодых людей” (драматурги и прозаики), “Рабочих романистов” и “Движение” (проза и поэзия). Их по традиции называли “группами”, хотя они не были оформлены организационно и даже не всегда принадлежали к одному литературному кругу. Наиболее очевидной была принадлежность к одному поколению, бросившему вызов своим отцам, будь то университетская элита или социально ангажированные рабочие.

Но одновременно менялось само понятие традиции. К концу века поэзию У.Х. Одена, так же как Т. Харди, у которого он учился “быть современным, не будучи слишком современным” (это напоминает английский стиль одежды – она должна быть модной, но не выглядеть “криком моды”), стали воспринимать как пример модернизации языка, сдержанной чувством традиции. Традиционная английская сдержанность, консерватизм, “нелюбовь к теории” сказались и на отношении к новейшим художественным направлениям. Они приглушены, смягчены большей, чем в других литературах, связью с классической традицией.

Давление традиции определило многие особенности английского модернизма и постмодернизма. Наиболее решительно против идей и эстетических принципов классического реализма выступали модернисты. Однако и они проявляли большую сдержанность, меньшую радикальность по сравнению с другими европейскими писателями. В результате сложился достаточно узкий круг писателей, которых причисляют к этому направлению “без оговорок”, и очень широкий – “с оговорками”.

Английский постмодернизм начинался в контексте возрождавшейся в 60-е гг. реалистической традиции. Смену направлений её свидетель и участник Д. Лодж

объяснял колебаниями “литературного маятника” (другими словами – “законом обратной волны”) между метафорическим и метонимическим письмом. Как критик он восхищался великими английскими модернистами, как романист чувствовал себя внутри традиции реалистического романа. Но, как и другие писатели его поколения, он был мастером пародийного письма, и его романы об университетской жизни с сомневающимся повествователем в центре приобретали постмодернистский характер. К числу “сомнительных постмодернистов” можно отнести Дж. Фаулза, критически настроенного по отношению к теориям постструктурализма. Себя он ощущает эмоционально близким У. Голдингу, как “погружённому в само себя направлению”. Следующему, XXI в., как он считает, “будет нужно больше реализма”.

Постмодернизм какое-то время, казалось, выступал в обличье реализма, пока его игра с классическим текстом не обрела специфический характер. Но и в интертекстуальности английского постмодернизма сильнее, чем, может быть, предполагали сами авторы (напр., Э. Теннант), проявляется сопротивление стилизуемого или пародируемого текста. Отчасти это было результатом изменившегося статуса писателя.

В первой половине XX в. писательская карьера, как правило, начиналась с журналистики. Среди многих писателей, вышедших из журналистики, выделяются Р. Киплинг, А. Беннетт, Г.К. Честертон. Журналистика давала широкий обзор, воспитывала наблюдательность, внимание к деталям. После второй мировой войны журналистский путь в литературу сменился “профессорским” – через её изучение и преподавание в университетах, по поводу чего Ст. Спендер язвительно заметил, что писатели этого поколения “могут спутать литературу с лекциями о литературе”. Но университетские преподаватели начали с комической формы университетского романа. Позже пришло поколение писателей-женщин, литературоведов и искусствоведов. Они передавали своим героиням литературное мировосприятие, вписывали их жизнь в их собственные сюжетные схемы. На смену наблюдательности приходила созерцательность, комизм вытеснялся ироничностью.

5. В КОНЦЕ XX ВЕКА английская литература, подобно жене Лота, оглядывалась назад (инстинкт завершившегося века, который Г.К. Честертон приписывал к концу XIX в.) в отличие от обращения к “современности/modern” в его начале.

Если в первой половине XX в. тема памяти давала осознание своей личности (Стивен Дедалус в “Улиссе”: “Я есть благодаря памяти”), а в середине века писатели ностальгически прощались с прошлым (И. Во), то в 80–90-е гг. с памятью связываются поиски идентичности своей собственной и своей страны. Старая поговорка “Англичане не могут вспомнить, а ирландцы – забыть” осталась в прошлом. Это не означало возвращения к жанру исторического романа; в XX в. он утратил своё значение, а традиция В. Скотта и викторианского исторического романа с доминирующей идеей прогресса стала достоянием массовой литературы.

В нач. XX в. историк Дж.М. Тревельян, внук Т.Б. Маколей, из произведений которого черпало сюжеты не одно поколение исторических романистов, напомнил о том, что у истории есть своя муза (статья “Клио, Муза”, 1904) и притязания историка на научность необоснованны, он может лишь интерпретировать имеющиеся свидетельства, пользуясь силой воображения. В конце века популярной стала работа философа Р.Дж. Коллингвуда “Идея истории” (1945), в которой он сравнивал учёного-историка с расследователем детективного романа: историк также “раскрывает прошлое по оставшимся следам”, из противоречивых свидетельств создаёт воображаемую картину, но в отличие от детектива не может проверить свою версию признанием самого преступника. Создаваемая им картина зависит от отбора свидетельств и их интерпретации.

В конце века одержимость историей ставит писателя перед “проблемой написания истории” (Г. Свифт). Она решается по-разному: с помощью приёмов детектива, историографического инструментария, магического реализма, проявляется в романтической мемуаристике, биографиях, автобиографиях, дневниках. Сомнение в правдивости документальной истории иногда ведёт и к предпочтению писать “о том, чего не происходило” (Х. Баркер).

Анахронизм, неизбежный в исторической прозе, в реалистическом романе XIX в. скрывался, в постмодернистском – выставляется напоказ. Место, где происходит действие романа Дж. Фаулза “Женщина французского лейтенанта”, увидено с воздуха, комментарии повествователя, человека XX в., неотступно сопровождают читателя, не оставляя ему времени погрузиться в изображаемую обстановку. У. Голдинг в Предисловии к своему последнему произведению “На край света: морская трилогия” (1991) противопоставляет историка и романиста, но признаёт, что историк нуждается в воображении, а романист – в серьёзном отношении к истории, чтобы не делать её тривиальной, не выдумывать встречу Елизаветы и Марии Стюарт. Сам же он, как и Дж. Фаулз, создал не исторический роман, как можно было судить по первой книге трилогии (1980), написанной в форме судебного журнала героя в “реальном времени” нач. XIX в.; историю путешествия длиною в год он сопровождает воспоминаниями, окрашенными иронией и отнесёнными ко времени автора. Если Фаулз пишет о прошлом “из будущего”, то Голдинг обращается к “будущим” потомкам “из прошлого”.

Многие писатели, как бы возрождая жанр “семейного романа”, начинают с личной истории своих персонажей, связывая её с историей рода, расширяют географические рамки, сопрягают историю семьи с судьбами века (Г. Свифт, П.Г. Ньюби, Э. Синклер и др.). Б. Ансворт исходит из того, что “отдалённость усиливает чувство истории”, он меняет ракурс повествования из прошлого к настоящему и обратно. Р. Най создаёт “эффект присутствия” в романах о Шекспире, пользуясь приёмом “биографии в биографии”. П. Акройд в “Биографии Лондона” (2000), как и М. Муркок в романах “Матушка Лондон” (1988) и “Король города” (2000), пытается передать саму природу города с его древними корнями, топография которого хранит имперский дух XIX в., деление на Запад и Восток. Но чаще звучит тревожный вопрос, подобный тому, что задаёт герой “Повести о Платоне” (2000) Акройда: “Что, если прошлое – сплошная выдумка или легенда?”

У Дж. Барнса свой рецепт исторического повествования: “Мы придумываем свою повесть, чтобы обойти факты, которых не знаем или которые не хотим принять; берём несколько подлинных фактов и строим на них свой сюжет. Фабуляция умеряет нашу панику и нашу боль; мы называем это историей”. В его романе “Англия, Англия” (1998) как бы реализуется распространённое опасение, что Англия может стать собственным музеем. В нем подчёркивается тривиальность мифа о весёлой старой Англии, все достопримечательности которой (от королевской семьи, Биг Бена до английского завтрака) для удобства богатых туристов в уменьшенном виде разместились на о. Уайт. Через весь роман проходит тема памяти. Подобно тому как его героиня пытается ответить на вопрос, что было её собственной первой памятью, так и страна пытается вспомнить свою историю, но “прошлое никогда не бывает просто прошлым, это то, что с ним сделало настоящее”. Писатель как бы следует “историческому скептицизму” Коллингвуда: согласно ему, история – это всего лишь “история истории”, на которую сам историк может смотреть только с той точки зрения, каковой он придерживается в историческом процессе в настоящий момент.

Сопоставление “новой”, пришедшей из бывших колоний, и собственно английской литературы даёт основание предположить, что Восток и Запад всё-таки “сошли с места”, столь близка их главная проблематика – обращение к прошлому в поисках своей национальной идентичности. Ключевые слова Рушди: “Прошлое – страна, из которой эмигрировали мы все”, как и “Индия – в уме”, – созвучны взглядам многих писателей. Они также ищут родину в своём прошлом, и у каждого своя Англия – “a country of the mind”.

* * *

Избранная хронология и типология энциклопедического словаря – один век одной национальной литературы – представляются оптимальными в настоящих условиях, когда прошло достаточно времени после создания отечественных многотом-

ных академических историй, и, прежде чем приступить к написанию новых, необходимо составить по возможности подробную, без “белых пятен” литературную карту. Двойная цель Словаря – создать основу для фундаментального изучения английской литературы и собрать надёжную информацию, дающую о ней объективное представление без идеологической или эстетической предвзятости, – определила его особенность: совмещение задач справочно-энциклопедического издания и научного исследования, его авторский характер при сохранении энциклопедической формы подачи материала.

Отходом от правил чисто справочного издания является и то, что объём статей не служит обязательным критерием значимости того или иного явления или писателя. При определении объёма учитывались разнообразие и продолжительность творческой деятельности писателя, его эволюция, разнохарактерность произведений, примечательность биографии. Учитывалось и то, что для писателей, мало у нас известных или впервые вводимых в научный оборот, требуется более подробный анализ, чем для хорошо известных. Объём статей предусматривает краткое цитирование, позволяющее услышать голос писателя, а также привести наиболее авторитетные критические оценки (то же относится к направлениям, группам и т.д.).

Словарь включает около 300 статей. Три четверти от общего числа составляют статьи-персоналии, посвящённые романистам, поэтам, драматургам, а также самым авторитетным литературным критикам. В них представлены как всемирно известные писатели (Дж. Джойс, В. Вулф, Гр. Грин, У. Голдинг, Д.Г. Лоуренс или Дж. Фаулз), так и те, которых – часто несправедливо – относят ко второму или третьему ряду (напр., Ф.М. Форд, У. Льюис, Дж.К. Пауис; любопытно, что чрезвычайно популярный у нас С. Моэм называл себя одним из ведущих писателей второго ряда). Значительное место в Словаре отведено писателям Уэльса (К. Эванс, Г. Томас, Р.С. Томас и др.) и Шотландии (Х. Макдиармид и Л.Г. Гиббон, а также современные представители “школы Глазго” А. Грей, Дж. Келман и др.). В отличие от учебных словарей, ориентированных в первую очередь на “программных” писателей, “Энциклопедический словарь английской литературы XX века” даёт широкую картину литературы, вне которой любые рассуждения о литературно-художественном процессе остаются декларативными. Имена многих писателей впервые вводятся в научный оборот отечественного литературоведения – как тех, кто заявил о себе в последние десятилетия, так и тех, чьё творчество, относящееся к первой половине века, оставило заметный след в литературе. В отдельные статьи выделены наиболее влиятельные философы и историки (напр., Б. Расселл и У. Черчилль – оба лауреаты Нобелевской премии по литературе). Число писателей, представленных в Словаре, значительно увеличивается за счёт упоминающихся в статьях обзорно-проблемного характера, таких, напр., как “Военная поэзия”, “Георгианская поэзия”, “Детская литература”, “Литературная критика” (найти их можно в Указателе имён).

Статьи строятся по принципу взаимодополнения, с перекрёстными отсылками (отмечены звёздочкой *), что естественно для словаря, посвящённого одной национальной литературе, и практически невозможно для словарей “зарубежной литературы”. В статьях содержатся указания на личные контакты писателей, творческие притяжения/отталкивания, типологические связи, при том что творчество писателя рассматривается прежде всего с точки зрения его индивидуальности.

Библиография в тексте и за текстом (выборочная) рассматривается как взаимодополняющая. Из работ на русском и европейских языках приводятся опубликованные монографии (но не авторефераты диссертаций), отдельные главы общих исследований, статьи, специально посвящённые данному предмету.

Указание дат первых русских переводов даёт читателю не только сведения о наличии самого перевода, но и о существенной стороне русской рецепции: произведения одних писателей становились известными отечественному читателю сразу после их публикации, произведения других ждали десятилетия, а затем лавиной об-

рушивались на него и – нередко не по заслугам – удостоивались издания в качестве собрания сочинений на русском языке.

Из литературных жанров в отдельные статьи выделены те, которые относятся к традиционным для английской литературы жанрам и получили особое развитие в XX в. (“Автобиография”, “Биография”, “Готическая проза”), а также и те, что появились в XX в. (“Антиутопия”, “Детектив”, “Научная фантастика”, “Фэнтези” и др.). Узловые моменты художественного развития освещены в статьях о литературных движениях, направлениях, группировках. Для первой половины века это “Блумсбери”, “Вортицизм”, “Имажизм”, “Модернизм”, “Новый Апокалипсис”, “Оксфордские поэты”, для второй – “Группа”, “Движение”, “Ливерпульские поэты”, “Постмодернизм”, “Рабочие романисты”, “Сердитые молодые люди”. Характерные для литературной жизни Великобритании общества типа английских клубов представлены “Апостолами”, “Инклингами”. Статьи о литературно-критической периодике не только расширяют круг представленных в Словаре писателей, но и документируют менявшуюся литературную ситуацию XX в. Среди периодических изданий (всего их в Словаре 20) и старейшие “Атенеум”, “Гранта”, появившиеся в нач. XIX в., и журналы, обозначившие начало и конец модернизма (“Инглиш ревью” и “Крайтерион”), и возникшие в 1930-е гг. журналы марксистской направленности (“Лефт ревью”, “Нью райтинг”), и, наконец, “Таймс литерари сапплмент”, ведущий летопись английской словесности на протяжении уже ста лет.

“Энциклопедический словарь английской литературы XX века” может стать источником систематических знаний для специалистов, преподавателей и студентов высшей школы, научным инструментом для создания фундаментальной истории английской литературы, а также столь необходимым в сложившейся переводческой практике ориентиром для издателей.

А.П. Саруханян

А

АБСУРДА ТЕАТР (THEATRE of THE ABSURD) – этим термином принято обозначать направление в западной драматургии и театре, оформившееся на рубеже 40–50-х гг. Термин был введен Мартином Эсслином, английским исследователем этого художественного направления. Нередко Т.А. понимается как синоним широко употребляемого во французской критике термина “анти-театр”, который, однако, не прижился в англоязычных странах.

Т.А. выразил умонастроения, порожденные эпохой мировых катастроф: ощущение распада личности, сознание бессмысленности существования и бессилия человека перед неподвластными ему и непостижимыми силами, направляющими ход мирового бытия. Постоянными мотивами Т.А. являются тотальное отчуждение и одиночество людей, нарушение и распад человеческих связей, невозможность подлинного человеческого общения, редукция языка, утрачивающего свою коммуникативную способность. В основных подходах к явлениям действительности Т.А. перекликается с философией экзистенциализма. Идея абсурдности существования закрепляется в системе художественных средств Т.А.: в распаде сюжета, замене действия статикой, клишировании языка и т.д., служащих эстетическим оформлением алогизма, иррациональности человеческого существования. Среди других средств выражения в произведениях Т.А. наиболее часто присутствуют такие категории, как “таинственное”, отвечающее идее непознаваемости мира, гротеск, гипербола, а также элементы клоунады, мюзик-холла и т.д. В целом же эстетика Т.А. определяется стихией эксперимента, поисками форм, подрывающих театральную иллюзию.

Возникнув первоначально во Франции, Т.А. в сер. 50-х гг. перешагнул национальные границы, получив распространение в том числе и в Великобритании. Здесь почвой для него наряду со всеми вышеперечисленными причинами служили умонастроения, связанные с распадом Британской империи.

Событием английской театральной жизни этого времени стали пьесы С. Беккета в английском варианте, первоначально поставленные и изданные на французском языке. Необычность их художественного языка, пронизывающие их идеи были живо восприняты поколением молодых драматургов, которые практически одновременно познакомились с произведениями Б. Брехта. Радикализм его художественного мышления, не уступавший французской драматургии того времени, открывал ещё один путь оживления английской драматургической традиции. Эти два, казалось бы, несовместимых по духу влияния переплелись в творчестве молодых авторов конца 50–70-х гг. Отдельные аспекты эстетики Т.А. можно обнаружить в произведениях А. Уэскера* (“Кухня”, 1959), Т. Стоппарда* (“Розенкранц и Гильденстерн мертвы”, 1967; “После Магритта”, 1970; “Травестии”, 1974), даже Дж. Ардена* (“Жить по-свински”, 1958; “Пляска сержанта Масгрейва”, особенно в первом варианте, 1959; “Счастливая пристань”, 1960) и Э. Бонда* (“Папская свадьба”, 1962; “Спасённые”, 1965) – драматургов, в целом весьма далёких от Т.А.

В критике вслед за М. Эсслином принято относить к Т.А. прежде всего творчество Г. Пинтера*. Созданный им художественный мир, особенно в таких ранних пьесах, как “Комната” (1957), “Немой официант” (1957), “Лёгкая боль” (1958) и др., во многом близок драматургии Т.А.: одиночество персонажей, неспособность к общению с “другим”, неясность их биографии, немотивированность сюжетных поворотов, ощущение тайны, страха перед неизвестностью, латентно присутствующие мотивы непознаваемости бытия, иррациональности. В дальнейшем творчество Пинтера развивалось за пределами этого художественного направления. В ряде его пьес можно обнаружить композиционные, структурные и ситуативные решения, соответствующие принципам Т.А., но их отличает несвойственная этому направлению психологическая разработка характеров, в

которой ощутимо просматриваются и социальные мотивы.

Художественным принципам Т.А. близки некоторые пьесы Н.Ф. Симпсона*, написанные в жанре фарса, такие, как “Звонкое бречание” (1957), “Яма” (1958) и “Маятник качается в одну сторону” (1959). Для них характерны нарушение логических связей, парадоксальность ситуаций, нестыкующийся диалог, тяготение к притче, абсурдность сценических положений, сцепление отдельных эпизодов и сопряжение частей в целое. При этом, создавая мир гротескной несообразности, Симпсон пытается обновить традиции английского юмора и мюзик-холла, под воздействием которых сложилась его манера, как несколькими десятилетиями ранее – творческий облик Ч. Чаплина.

Влияния Т.А. в его беккетовском варианте в той или иной мере не избежал, по-видимому, ни один из английских драматургов, начало творческого пути которых пришлось на 2-ю пол. 50-х – 1-ю пол. 70-х гг., хотя как самостоятельное направление в Великобритании он и не получил достаточного развития.

Лит.: *Дорошевич А.* Традиции экспрессионизма в “театре абсурда” и “театре жестокости” // Современный зарубежный театр. М., 1969; Театр абсурда: Сб. статей и публикаций. М., 1995; *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. N.Y., 1961.

М. Коренева

АВТОБИОГРАФИЯ (AUTOBIOGRAPHY, от греч. autos – “сам”, bios – “жизнь”, grapho – “пишу”) – литературный жанр: история жизни человека, написанная им самим.

Английская А. развивалась в русле европейской автобиографической традиции, начало которой положила “Исповедь” Св. Августина (рубеж 4–5 вв. н.э.), ставшая “прародительницей” многочисленных духовных А. в прозе. “Жизнеописание сэра Томаса Бодли” (“The Life of Sir Thomas Bodley”, 1609) обозначило “современный”, как его называют в критике, период в развитии жанра. Возможно, подъём духовной А. в Великобритании 17–18 вв. отчасти объясняется ориентацией на религиозную интроспекцию, привнесённую кальвинизмом. Большая часть автобиографических произведений этого периода написана протестантами, а героем часто является пилигрим из простонародья, идущий трудным духовным путем.

Для последователей Августина, Джона Беньяна [(Bunyan John, 1628–1688), автора книги “Изобильное милосердие” (“Grace Abounding”, 1666)], Уильяма Каупера [(Cowper William, 1731–1800), автора краткой духовной А. (“Memoir of the Early Life of William Cowper”, 1766)], любая правдивая история личности была историей христианской души. “Жизнь” (“Life”, 1777) Давида Хьюма (Hume David, 1711–1776) положила начало традиции литературной А. Хьюм был первым английским писателем, сделавшим предметом автобиографического повествования свою литературную карьеру. Поворотным пунктом в истории развития жанра стали “Воспоминания о моей жизни и творчестве” Эдуарда Гиббона (Gibbon Edward, 1737–1794; “Memoirs of My Life and Writings”, 1796): с них началась “чёткая, осознанная и воспроизводимая литературная традиция” (У. Шумейкер). С этого момента английская А. стала доминирующей в европейской литературе и достигла своего расцвета в 19 и 20 вв. Сам этот термин был введён в оборот Робертом Саути в 1809 г.

К нач. 19 в. преобладает духовная А. с её установкой на самоанализ; в дальнейшем жанр всё более секуляризируется, а методы самоанализа – усложняются. В число выдающихся образцов А. 19 в. входят “Sartor Resartus” (1833) Т. Карлайла (Carlyle T., 1795–1881), “Apologia pro vita sua” (1864) Дж.Х. Ньюмена (Newman J.H., 1801–1890), “Автобиография” (“Autobiography”, 1873) Дж.С. Милля (Mill J.S., 1806–1873), “Praeterita” (1885–1889) Дж. Рескина (Ruskin J., 1819–1900), “Автобиография” (An Autobiography, 1883) Э. Троллопа (Trollope A., 1815–1882). В автобиографиях Милля, Рескина, Троллопа акцент делается не на внешней стороне жизни, а на формировании внутреннего мира, становлении личности, её психическом развитии.

В 20 в. эта тенденция становится определяющей, находя своё воплощение в так называемой субъективной А., сосредоточивающей внимание на личности, в отличие от аллобиографии (от греч. allos – “другие”), в которой внимание фокусируется не на “я” автора-повествователя, а на окружающем мире. При этом А. становится по преимуществу литературной, а законодателями жанра – романисты, поэты, драматурги. Субъективная А. переосмыслила традицию духовной А. с учётом исследований З. Фрейда и

К.Г. Юнга в области подсознательного. Сюжет субъективной А. определяется внутренним конфликтом и стремлением к обретению цельности, но в рамках уже не только и не столько библейской, сколько психоаналитической и мифопоэтической типологии. “Личность” и “психика” в А. 20 в. – эквиваленты того, что Августин, Беньян и Каупер называли “душой”. Эволюцию жанра А. в целом можно определить как движение от фактографичности к психологизму и далее к текстuality, но это движение не было однозначным и однолинейным. В А. 1-й пол. 20 в. углублённый психологизм (осмысление духовного опыта с позиций психоанализа, обращение к воспоминаниям детства, снам, фантазиям и мифам) совмещается с социологическим анализом (осмыслением личности в её взаимодействии с обществом и временем). Эпизация А., обозначившаяся во 2-й пол. 20 в., сменяется в 70-х гг. процессом комического отстранения, объективации protagonista и приводит в конце века к изменению природы субъекта – на первый план выходят проблемы языка, внимание всё более фокусируется на тексте.

Для большинства А. начала века характерно пристальное внимание к детству. В них отражается определяющая роль родителей в формировании личности, детство рассматривается как период конфликта между ребёнком и родителем с его подавляющей властью и неограниченным влиянием. Образцом этого вида А. является книга Эдмунда Госса (Gosse, Sir Edmund William, 1849–1928) “Отец и сын” (“Farther and Son: A Study of Two Temperaments”, 1907), по своему значению сопоставимая со “Знаменитыми викторианцами” Л. Стречи* в истории жанра биографии*. “Отца и сына” можно рассматривать как итог движения поздневикторианской А. от фактографичности к сознательному использованию литературной формы. Выдерживается ретроспективная организация повествования, оно ведётся от первого лица, автор идентичен повествователю и протагонисту. Подтекст А. выявляет противостояние между отцом и сыном, протест против личности отца и одновременно желание заслужить его любовь и уважение. Двойственная природа конфликта между отцом и сыном, находящая выражение в подтексте, делает содержание книги эмоционально насыщенным, сложным и парадоксальным.

Если бы Госс уже не выбрал это название, первая часть автобиографии У.Б. Йейтса* “Размышления о детстве и юности” (1915) вполне могла бы быть названа “Отец и сын”. Главная тема, объединяющая отдельные эпизоды детства и юности, – глубокая зависимость от отца, попытки освободиться от неё и обрести себя, своё лицо и голос. Книга представляет собой фрагментарное, хронологически разорванное повествование. Так в художественном методе Йейтса нашли воплощение принципы теории художественного импрессионизма, сформулированные позже Дж. Конрадом* и использованные последним в его А.: жизнь описывается не в хронологической последовательности событий, а как серия впечатлений, реальность не существует вне воспринимающего её сознания. Йейтс предвосхитил концепцию фрагментированного времени, получившую широкое распространение в дальнейшем развитии жанра.

Психологические методы А. нашли своё дальнейшее развитие в военных мемуарах Роберта Грейвза* и Зигфрида Сассуна*, которые можно рассматривать как форму психотерапии. Шок, испытанный обоими авторами во время военных действий на Западном фронте 1-й мир. войны, был настолько сильным, что только спустя 10 лет после окончания войны они смогли написать о ней. В “Прощании со всем этим” (“Goodbye to All That”, 1929) Грейвза анализируются процесс дезинтеграции личности и неудачные попытки восстановления её целостности. Эта книга, как писал автор в 1929, “рассказывает о том, каким я был, а не о том, каков я сейчас”. Цель, к которой он стремился, взявшись за написание А., – “забыть, потому что, как только всё это сформируется в моём сознании и будет выплеснуто на бумагу и опубликовано, об этом больше никогда не придётся думать снова”.

В первых трёх томах 6-томной А. З. Сассуна автор прячется под маской вымышленного персонажа Джорджа Шерстона (“Полное собрание воспоминаний Джорджа Шерстона” – “Complete Memoirs of George Sherston”, 1937), а в последующих трёх томах собственно “автобиографии” (“Старый век и ещё семь лет” – “The Old Century and Seven More Years”, 1938; “Поле юности” – “The Field of Youth”, 1942; “Путешествие Зигфрида” – “The Sigfried’s Journey”, 1945) повествование ведётся от первого лица. Упрощение

автобиографического образа Шерстона ("Я убрал слишком много из своих внутренних противоречий") помешало стремлению Сассуна лучше понять себя и природу конфликта с окружающим миром. Поэтому и была предпринята вторая попытка А., в центре которой не солдат, а поэт. Однако и образ, созданный в последних трёх томах, тоже представляет только часть личности, не во всей её сложности и полноте.

Развитию психологических методов А. способствовали описания снов и мифотворчество; здесь решающее влияние оказали книги З. Фрейда "Толкование сновидений" (1900) и "Воспоминания, сны, размышления" (1962) К.Г. Юнга; последний рассматривает жизнь как историю самореализации подсознательного и соответственно сосредоточивает всё внимание на снах и видениях. Под непосредственным воздействием этих работ были написаны автобиографии Фореста Рида (Reid Forest, 1875–1947) "Отступник" ("Apostate", 1926), Эдвина Мьюира* "Автобиография" ("An Autobiography", 1954), Кристофера Ишервуда* "Кристофер и ему подобные" ("Christopher and His Kind", 1976) и первая часть автобиографии Дорис Лессинг* "О сокровенном" ("Under My Skin. Volume One of My Autobiography, to 1949", 1994). В этих А. внешние события, жизненные обстоятельства не исключаются из повествования, но подчиняются мифам и снам как главным структурным мотивам внутри текста.

Для Ишервуда А. – это, как он сам говорит, "спровоцированная Юнгом попытка исследовать собственную сексуальную мифологию и определить свой сексуальный архетип". В А. Ф. Рида структурообразующую роль играет архетипический образ детства как потерянного рая, воплощённый в одних и тех же повторяющихся сновидениях. Магистральным сюжетом Э. Мьюира становится миф о Вечном человеке (Eternal Man), миф о бессмертии. Все его разнообразные сны олицетворяют веру человека в психическое и духовное возрождение.

Соединение психологической установки с социальной нагляднее всего обозначилось в А. Г. Уэллса* и Ст. Спендера*. Главные вопросы, на которые пытаются ответить эти авторы, – в какой степени личность протагониста определяется историческим контекстом, насколько независимым является внутреннее "я", отчуждающее себя от внешних

реалий жизни и представляющее собой рефлектирующую ипостась личности автора.

Книга Г. Уэллса "Опыт автобиографии" ("Experiment in Autobiography", 1934) – это попытка детерминистского взгляда на концепцию личности. В её названии заключено двойственное отношение автора к жанру: с одной стороны, в слове "опыт" отражён взгляд писателя на своё прошлое "я" как на подлежащий препарированию лабораторный образец, с другой стороны, это также и эксперимент, опыт самоанализа.

А. Ст. Спендера "Мир в мироздании" ("World Within World", 1951) колеблется между субъективным и объективным взглядом на личность. Автор воспринимает свою жизнь как стремление к обретению формы, своего истинного "я", попытку "связать внутренний и внешний мир". Сохранить необходимый баланс между этими мирами помогают утончённая самоирония и сатира.

Традиция духовной А. в 20 в. продолжена В.Г. Хадсоном (Hudson W.H., 1841–1922), Дж.К. Пауисом* и К. Рэйн*. Эти авторы, подобно Йейтсу, не находили в христианстве достаточных оснований для утверждения значимости собственной жизни и жизни в целом. Источник веры они искали в самих себе. Так же как Рид и Мьюир, они сосредоточили основное внимание на своём внутреннем "я", чтобы придать жизни форму и смысл, чтобы приблизиться к тайне бытия. Хадсон в книге "Далёкое и давнее: история моего детства и юности" ("Far Away and Long Ago: A History of My Early Life", 1918), отойдя от христианства, вырабатывает свою философию жизни, свою религию и обозначает её термином "анимизм", понимая под ним проецирование человеческого сознания на природу, наделение её собственным ощущением жизни и разумом. Итог духовного "квеста" в А. Хадсона – апология жизни.

"Автобиографию" ("Autobiography", 1934) Дж.К. Пауиса Дж.Б. Пристли* назвал одной из величайших А., когда-либо написанных на английском языке: "Даже если бы он не написал ни одного романа, только этой книги достаточно, чтобы назвать его гением". Книга была написана в период расцвета литературного модернизма*, что определило основные её особенности: смешение стилей, разорванность повествования, почти не связанного хронологическими рамками, мифологизм. Основу сюжета "Автобиографии", угадываемого в бурном потоке фанта-

стических образов, составляет миф о поисках вечно ускользающего "я".

Пауис возвращается к августирианской традиции "исповеди", религиозная интроверсия совмещается у него с глубоким психологизмом, а вера в Бога – с верой в живую, одушевленную вселенную, очеловеченную природу. Философия жизни Пауиса состоит в прославлении личности как "живого источника таинственного волшебства". Фигура волшебника занимает центральное место в "Автобиографии". С нею связан мифический образ Талисина, уэльского поэта и мага 6 в., которому были открыты все тайны прошлого, настоящего и будущего и с которым отождествляется протагонист. Роль волшебника берёт на себя и автор, создавая в своём воображении мир, который для него реальнее, чем окружающая действительность. Стратегия автора также определяется понятием "кауперизм" (мания, заключающаяся в том, чтобы изображать из себя шута и получать удовольствие от реакции на это окружающих). "Кауперизм", реализующийся в приёме автопародии, – это ещё и способ выйти за рамки традиционной А., возможность показать то, что показывать не принято, все свои мании и фобии.

В 3-томной А. К. Рэйн ("Прощайте, беззаботные просторы" – "Farewell Happy Fields", 1973; "Неизвестная земля" – "The Land Unknown", 1975; "Пасть льва" – "The Lion's Mouth", 1977) развернута тема оторванности от родной почвы, культуры, языка; философская коллизия трилогии – "изгнание из рая" и стремление вернуть его. Правдивая хроника внешних событий подчинена задаче, которую Рэйн определяет для себя в предисловии: "Я хотела узнать, где и почему я потеряла нить жизни, и каков был замысел моей судьбы, разрушенный мною, и возможно ли снова найти потерянный ключ. И, пытаясь открыть для себя, что же такое моя жизнь, я хотела понять, что же такое жизнь вообще или какой она может быть".

Жанр духовной А. сочетается у Рэйн с мемуарным жанром. В последнем томе А. Рэйн вспоминает трагическую историю своих отношений с писателем и художником Гэвином Максвеллом. Она пытается сама осуществить над собой "последний суд" и делает это, руководствуясь только одним правилом: "Нет ничего выше правды" (Плотин). Рэйн считает, что "внешние" события, изложенные в книге, имеют мало общего с её ис-

тинным содержанием; они суть отражение во внешнем мире опыта души.

Книги Рэйн указывают на одну из тенденций второй половины века – на разрывание А. в многотомное повествование, превращение её в синтетический жанр, замещающий традиционный роман-эпопею. В эпической А. путь "я" мифологизирован, дан не в линейном, а в циклическом времени.

5-томная автобиография О. Ситуэлла* "Левая рука, правая рука" ("Left Hand, Right Hand!", 1945–1950) представляет собой сплав биографии, А., воспоминаний и мемуаров. Он соблюдает тот "баланс между личностью и миром, между субъективным и объективным" (Рой Паскаль), между историческим временем и бытовым, который позволяет критикам считать его произведение одним из лучших образцов А.

Первые 4 т. эпопеи Ситуэлла охватывают соответственно детство, школьные годы, военную карьеру, знакомство со светскими и артистическими кругами Лондона и кончаются смертью отца в 1943. Пятая часть завершает А. мемуарной галереей, портретами знаменитых современников автора.

Во всех 5 т. отсутствует жёсткая хронологическая последовательность повествования; эпизоды связываются чаще всего ассоциативно. Подобно Госсу и Йейтсу, Ситуэлл чувствует необходимость дистанцироваться от подавляющего присутствия отца в его жизни, для чего прибегает к приему гротеска. На протяжении 4 т. создавая яркий образ полусумасшедшего тирана-отца, автор превращает его в эпического персонажа и так – в борьбе с ним, в отталкивании от него – обретает свободу и самостоятельность.

Дальнейшая эволюция жанра характеризуется появлением в 60–80-е гг. произведений, облечённых в комическую форму и представленных книгами "Мой отец и я сам" ("My Father and Myself", 1968) Дж.Р. Экерли (Ackerley J.R., 1896–1967), "Такси у дверей" ("A Cab at The Door", 1968) В.С. Притчетта*, "О себе любимом" ("Dear Me", 1978; рус. пер. 1999) П. Устинова*, "Цепляясь за обломки" ("Clinging to the Wreckage", 1982) Джона Мортимера (Mortimer J.C., р. 1923). Выбор этой формы, с одной стороны, позволяет авторам избежать гиперболизации личных переживаний и переоценки своего "я", а с другой – высказать многое из того, что в "серьёзной" А. было бы неприемлемо. Авторы надевают шутовскую маску для того,

чтобы иметь возможность разрешить главное противоречие А. – между жанровой установкой на откровенность, правдивость и неизбежным стремлением автора утаить, приукрасить: маска шута и дурака позволяет соединить несоединимое, сделать тайное явным.

В комической А. особенно чётко прослеживается процесс превращения “истории жизни” в литературный артефакт. Комическая форма влечёт за собой, как отмечает Мортимер, подчинение “я” тексту, который своим существованием обязан этому “я”: “внезапно ты перестаёшь быть реальным и становишься персонажем”. Редукция роли автора, возросшая роль текста и интертекста характеризуют как комическую А., так и А. в целом 2-й пол. 20 в.

На рубеже двух тысячелетий появилась А. М. Эмиса* “Опыт” (“Experience”, 2000). Толчком к её написанию послужили трагические события 1994–1995, они же составили основное содержание книги. В единый узел связались трагическая гибель его кузины от руки серийного убийцы, смерть отца, развод с женой и разлука с детьми, появление в его жизни взрослой дочери, которую он до этого ни разу не видел, потеря старого друга и старого литературного агента. Одной из центральных тем А. Эмиса является попытка сохранить или заново обрести в столкновении с неизбежными потерями, болью, предательством оставленную в детстве невинность и чистоту. Несмотря на утверждение самого Эмиса: “На этот раз я хочу... говорить безыскусно”, – книгу отличает сложная нарративная техника: собственно авторское повествование чередуется с примечаниями, письмами, в книге присутствуют также приложения с дополнениями. Хронология, как таковая, фактически отсутствует. Эмис широко использует приём обратного кадра, внимание автора сфокусировано на тексте, который становится автономным. Книга Эмиса – это обобщение жизненного и творческого опыта писателя эпохи постмодернизма*.

В последнее время А. обнаруживает огромное разнообразие форм – от монтажа отдельных фрагментов, расположенных в обратной хронологической последовательности, до традиционного непрерывного повествования.

Лит.: Shumaker W. English Autobiography. Berkeley; Los Angeles, 1954; Autobiography: Essays

Theoretical and Critical / Ed. J. Olney. Princeton, 1980; Spengemann W.C. The Forms of Autobiography. Ann Arbor (Mich.), 1980; Cockshut A.O.J. The Art of Autobiography in 19th and 20th Century England. New Haven; London, 1984; Finney B. The Inner I. L., 1985.

Л. Караева

“АДЕЛЬФИ” (“THE ADELPHI”, 1923–1955) – литературно-критический журнал, основанный критиком Дж.М. Марри*, который в 1919–1921 возглавлял журн. “Атенеум”*. Он оставался главным редактором “А.” до 1930 и продолжал оказывать влияние на его направление до 1948. Одним из ключевых положений эстетики Марри было утверждение прямой взаимосвязи между искусством и обществом. Имея успешный опыт издательской деятельности, он задумывал “А.” как платформу для утверждения собственных идей и творческих концепций Д.Г. Лоуренса*, одного из наиболее активных участников журнала в первый период его существования. Здесь также были опубликованы многие произведения жены Марри, К. Мэнсфилд*, умершей в год основания “А.”. К 1925 возникают серьёзные проблемы с финансированием журнала, но после обращения к читателям за поддержкой его издание успешно возобновляется в 1927 под назв. “Новый Адельфи” (“The New Adelphi”). Авторы обновлённого “А.” – Р. Грейвз*, Э. Бланден*, Э. Мьюир* и У.Б. Йейтс*. Произведения Лоуренса, который в этот период был в ссоре с Марри, не были представлены в “Новом Адельфи”. Однако последний выпуск журнала под ред. Марри был посвящён творчеству Лоуренса (он вышел вскоре после смерти писателя в 1930).

Редакционная политика “А.” во многом следовала эволюции взглядов Марри: полемичность по отношению к существующим канонам теории литературы и религиозность в 20-е гг.; марксистские тенденции в 30-е гг.; приверженность к пацифизму в годы 2-й мир. войны, которые Марри провёл в сельской коммуне.

С 1930 руководство журналом приняли на себя Макс Плауман (Plowman Mark (Max), 1883–1941) и Ричард Рис (Rees Richard, 1900–1970), вернувшие изданию первоначальное название. Среди авторов “третьей волны” – Д. Ричардсон*, Г. Рид*, Дж. Сейнтсбери (Saintsbury George Edward Bateman, 1845–1933), У.Х. Оден*, А.С.Дж. Тессимонд (Tessimond Arthur

Seymour John, 1902–1962), С. Дэй Льюис*, Майкл Робертс (Roberts Michael William Edward, 1902–1948). В течение 30-х гг. в журнале активно публиковались американцы Эдмунд Уилсон, Теодор Ретке, Джеймс Тарбер и др. В поздний период “А.” на его страницах печатались поэты Вернон Скэннелл (Scannel Vernon, р. 1922) и Чарльз Косли (Causley Charles, р. 1917), поэт и критик Д. Дейви*, поэт и драматург Джеймс Киркап (Kirkup James, р. 1923), американский писатель Дентон Уэлч.

Лит.: *Lea F.A. Life of John Middleton Murry. L., 1969.*

К. Бузылева

АКРОЙД Питер (ACKROYD Peter, р. 05.10.1949, Лондон), романист, поэт, критик. Окончил Кембриджский университет (1971) по специальности “Английская литература”, стажировался в Йельском университете (США, 1971–1973). С сер. 70-х гг. вёл литературную колонку в еженедельнике “Спектейтор”; как критик обратил на себя внимание скептическими, подчас неоправданно резкими оценками книг видных современных писателей, которых А. обвинял в архаичности изобразительных средств, страхе перед экспериментом, приверженности либо к плоскому правдоподобию, либо к сухому формализму (“Заметки о новой культуре: Эссе о модернизме” – “Notes for a New Culture: An Essay on Modernism”, 1976). Во многом разделяя эстетические верования постструктуралистов, А. провозгласил приметой времени тотальную иронию. По его мнению, ирония характерна для эпохи, отмеченной “эпистемологической неуверенностью”, для которой само собой разумеется восприятие творчества как игры с вечно ускользающим смыслом, как деконструкции стереотипов и разрушения всевозможных клише.

Идеи А., оценённые как чрезмерно радикальные и чужеродные для английской художественной традиции, не сразу были подкреплены реальными творческими свершениями. Как поэт (сб. “Лондонский скряга” – “London Lickpenny”, 1973; “Сельская жизнь” – “Country Life”, 1978; “Развлечения Перли” – “The Diversions of Purley”, 1987) А. примечателен главным образом тонкостью стилизации; он стилизует изысканные и редкие формы, обращается к представителям полузабытых школ и при этом пытается

проникнуть в логику развития запутанных метафор. Раннее творчество А. было образцом литературной реставрации, попыткой перенестись в далёкую эпоху, заговорив на её языке и воссоздав преобладавший тогда тип мышления. Таков и его первый роман “Большой лондонский пожар” (“The Great Fire of London”, 1982), герой которого, кинорежиссёр, снимает “Крошку Доррит” Ч. Диккенса в современной тюрьме.

Основные художественные приёмы раннего А. напеминают практику актёрского перевоплощения, требующего точного знания норм массовой психологии, бытового уклада, поверий, предрассудков восстанавливаемой эпохи. При этом сама реконструкция всегда нескрываемо субъективна и не притязает на историческую достоверность, которая, по А., вообще едва ли достижима. Процесс приближения к истине намного интереснее и важнее, чем добытое в конечном итоге относительное знание о происшедшем, и этот процесс создаёт динамику, напряжённость, драматизм сюжета, вместе с тем заключающего в себе иронию или явственный оттенок трагедии. Принесший А. признание роман “Хоксмур” (“Hawksmoor”, 1985, Уитбредская премия) представляет собой версию “готического”* повествования. Его действие разворачивается попеременно то в 18 в., то в наши дни, когда герой сопоставляет серию загадочных убийств с теми, которые происходили в соборах, 300 лет назад построенных знаменитым архитектором (его имя и имя детектива дали заглавие книге). Представляющиеся очевидными отгадки оказываются мнимыми, и опровержение этих ложных аксиом становится истинной пружиной романа, внешне неотличимого от шедевров литературы “тайн и ужасов”, возникшей в предромантическую эпоху.

Наиболее яркие достижения А. соотносятся с созданным им специфическим жанром, который лишь с большой долей условности может быть признан разновидностью литературной биографии*. Судьбы знаменитых персонажей становятся фабулой экспериментального повествования-пастиша. Оно представляет собой симбиоз фактографии, пародии, нескрываемого вымысла, нередко требующего имитации документального материала, который, однако, непросто отличить от подлинных труднодоступных источников, добытых в результате архивных разысканий. Автор активно вмешивается

в собственное повествование, вплоть до “бесед” с Ч. Диккенсом в посвящённой ему монументальной книге “Диккенс” (“Dickens”, 1991) или описаний снов-откровений, сопровождавших работу над этой биографией. Он делает достойным читателя свою рефлексию, стимулируемую создаваемым текстом, и окончательно разрушает границы между романом и работой историко-литературного характера. В книге также происходят “подлинные разговоры между воображаемыми собеседниками”, в которых помимо Диккенса участвуют родившийся через 18 лет после его смерти Т.С. Элиот* и умерший за 42 года до рождения Диккенса Т. Чаттертон. Жизнеописание Диккенса содержит библиографию, занимающую десятичные страницы, и примечательно тщательностью, богатством, многообразием реалий, восстанавливающих культурный и духовный ландшафт Викторианской эпохи. Однако помимо “воображаемых бесед” книга содержит и другие элементы романа, а также интервью А. с самими собой, поясняющие принципы его композиции. В основе “Диккенса” лежит идея объективной повторяемости обстоятельств, ситуаций, коллизий, драматических сюжетов, которые создают реальную историю культуры, лишь мистифицируемую академическими работами, всё сглаживающими и схематизирующими. В книге о Диккенсе А. интересуется проблема непонимания и фактического неприятия художника публикой при всём внешнем успехе, и отсюда – проблема вынужденных компромиссов художника с её запросами.

Представлению о литературной биографии более всего отвечает книга А. об Элиоте (“Т.С. Элиот. Жизнь” – “T.S. Eliot. A Life”, 1984; Уитбредская премия), в которой не только систематизированы все важнейшие факты, но и рассмотрены самые значительные критические интерпретации наследия поэта. Они отвергнуты А. одна за другой как не соответствующие доминанте личности Элиота, а значит, и его стержневой художественной идее. А. выводит её из характерного для Элиота “страха перед варварством”, который побуждал его к самым экстравагантным формам защиты и от торжествующего меркантилизма, и от тоталитаризма во всех его проявлениях, и от тривиальности, подменившей собой истинную культуру. Субъективность, а иногда и очевидная гипотетичность прочтения предполагаются са-

мым построением книги об Элиоте, далёкой от академического канона.

В романе о Томасе Чаттертоне (“Чаттертон” – “Chatterton”, 1987; рус. пер. 2000) помимо заглавного героя фигурирует прозаик Дж. Мередит, в кон. 19 в. позирующий живописцу Г. Уоллису для портрета Чаттертона, а также безвестный современный поэт, увлечённый предположением, что самоубийство Чаттертона было лишь розыгрышем с надеждой обмануть беспощадную судьбу. Результатом оказывается повествование о мистификации как вечно возобновляющемся сюжете и о неудаче как неотвратимой участи действительно выдающегося художника. Книга об Уайльде (“Завещание Оскара Уайльда” – “The Last Testament of Oscar Wilde”, 1983; премия Сомерсета Моэма; рус. пер. 1993), написанная в форме автобиографических записок главного героя, созданных в последние месяцы его жизни, после катастрофы и тюрьмы, осмысляет ещё одну тему, представляющуюся А. вечной, – отверженности художника и его трагической зависимости от нормативных установлений социума. Являясь парафразом исповеди самого Уайльда “De Profundis”, она дополняет прославленную книгу не только вынужденно опущенными в тексте Уайльда эпизодами, связанными с запретной темой перверсии, но и собственной интерпретацией этого эпизода в истории культуры: он истолкован А. как печальная развязка безнадёжной борьбы, которую его герой вёл против “атрофии воображения”, главного бедствия Викторианской эпохи.

В романах, не соприкасающихся с биографическим повествованием, – “Английская мелодия” (“English Music”, 1992), “Дом доктора Ди” (“The House of Doctor Dee”, 1993; рус. пер. 1995), “Процесс Элизабет Кри” (“The Trial of Elizabeth Cree”, 1994; рус. пер. 1997), А. сохраняет верность своей поэтике, предполагающей размытие жанровых границ, свободную хронологию действия, перемещающегося из эпохи в эпоху посредством ассоциативных стыков, широкое использование стилизации и поиск конфликтов, которые повторяются при всех изменениях социального контекста. А. привлекают герои-аутсайдеры: “безумцы”, визионеры, пленники прозаичной реальности, которые, однако, упорно не подчиняются принятой норме и выглядят чужаками в своей социальной среде. Так, А. предлагает версии по-

вторяющихся сюжетов и вариации практически одного и того же персонажа – неприспособленца, своим присутствием ломающего механическую правильность безликого массового существования. В лучших своих произведениях А. добивается органичного синтеза стилистического ретро, философской иронии и интеллектуальной игры, что ставит его в ряд наиболее последовательных приверженцев постмодернизма*.

Лит.: Дворко Ю.В. Концепция прошлого в романах П. Акройда // Вестн. МГУ. Сер. 9: Филология. 1992. № 5; Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда. Воронеж, 2000.

А. Зверев

АНСВОРТ Бэрри (UNSWORTH Barry, р. 10.08.1930; шахтёрский поселок, графство Дарем), романист. Член Королевского литературного общества. Образование получил в Манчестерском университете (1951). С нач. 60-х гг. преподавал в университетах Греции, Турции, Финляндии и Италии. Постоянно живёт в Италии.

Своей главной задачей А. считает «исследование моральных, а не философских сложностей и противоречий», интерес к моральной проблематике – «главным импульсом романиста». Действие его романов происходит в разных странах, в разные исторические эпохи. Объединяют их поиски ускользающей истины, смена исторической перспективы, проясняющей аналогию между прошлым и настоящим.

Историческая оптика А. отработывалась постепенно. Её не предвещали первые два романа – «Партнерство» («Partnership», 1966) о колонии художников в Корнуолле и «У греков есть для этого слово» («The Greeks Have a Word for It», 1967) о жизни в Афинах. Она наметилась в романе «Дар лунатика» («Mooncranker's Gift», 1973) и впервые отчетливо проявилась в «Острове Паскали» («Pascali's Island», 1980; экран. 1981), действие которого происходит на маленьком турецком острове в Эгейском море. Точная дата (июль 1908) указывает на младотурецкую революцию и распад Османской империи. Этой определённости противостоит неопределённость текста, написанного в форме последнего донесения турецкого информатора Паскали о том, что происходит на острове (он сообщает о появлении подозрительных иностранцев, якобы интересующихся архео-

логическими древностями). Натренированным глазом он фиксирует каждую мелочь, подробно описывает природу, людей, вещи. Но сам он выпал из времени и плохо представляет себе положение империи, которой служит. В его донесениях, которые давно никто не читает, трудно отличить действительность от вымысла. Он сочинял остров и людей, его населяющих, «даже себя сделал персонажем», а по поводу главного происшествия замечает: «Может, в действительности ничего этого не было».

О том, что происходило в это время в Турции, повествует следующий роман А. – «Ярость стервятника» («The Rage of Vulture», 1982). События, завершившиеся гибелью империи, увиденны в другой перспективе – из Константинополя. Султан, одержимый страхом, не покидает дворца; его шпионы разосланы по всей империи, но он не знает о реальном состоянии дел – «информаторы развлекают его своими историями». В столице собрались диссиденты всех мастей; дипломаты из разных стран, выжидая и опасаясь друг друга, ведут свою игру, готовя ловушки для недавних союзников. «Стервятники демократии» ведут борьбу за власть и строят планы мести. У каждого свои личные счёты с историей. Есть они и у главного героя – английского офицера и агента. Он не может забыть резню армян в день своей помолвки с армянской девушкой, когда, поспешив назвать себя англичанином, остался физически невредимым, но сломленным духовно: его заставили смотреть на то, что творили с его невестой и её родными. Теперь он из одной ловушки попадает в другую – его используют вожаки армян, бывшие приспешники султана, младотурки. Едва выбравшись из мясорубки, в своем английском доме он отгородился от мира, где идёт мировая война, чтобы наблюдать за пчёлами и размышлять о «лабиринте балканской истории» в нескончаемой книге о роли в ней различных рас.

Историческая перспектива в романах А. постоянно меняется. Он по-разному сопрягает историю и современность, то погружая действие в прошлое, то расследуя его из настоящего. Роман «Каменная Дева» («Stone Virgin», 1985) сочетает оба ракурса. Его действие развивается в трёх перемежающихся временных планах. Им соответствуют три разных, не взаимодействующих между собой текста, посвящённых общему объекту – загадочной статуе Мадонны: оправдательное

письмо итальянского скульптора 15 в., приговоренного к повешению; скандальные мемуары обнищавшего патриция о развратной жизни венецианских аристократов кон. 18 в. и дневник реставратора скульптуры, в 1972 пишущего о ходе работы и своём расследовании тайны Мадонны и её создателя. Истина ему не откроется, но, как в классическом детективе*, он соприкасается с прежними преступлениями и оказывается вовлечённым в настоящее. Тайне бессмертия искусства, известной скульптору 15 в. (он утопил свою любовницу метафорически, “в статуе”: “(...) в этом мое колдовство. (...) меня они убьют, но не Мадонну. А значит, не меня. (...) Все творцы это знают”), противопоставляется позиция современного скульптора, тяготеющего к абстракции. Он растрепал тело своей жены и “разрушил индивидуальное существо. Оно растворяется в мире форм”.

После двух романов о младотурецкой революции А. написал “парные” романы о ливерпульской работорговле. Историю о том, как в 18 в. коммерсанты Ливерпуля в Африке меняли ром на рабов, а в Америке – рабов на сахар, рассказывает литератор кон. 20 в., протагонист романа “Сахар и ром” (“Sugar and Rum”, 1990). Размышляя о прошлом, он безуспешно пытается найти “нити, модели, значения”. Они намечаются в романе “Священный голод” (“Sacred Hunger”, 1992; Букеровская премия). Его название указывает на страсть к обогащению, которая сопровождается насилием и убийствами, и на страстное желание осуществить мечту о справедливом обществе. Действие отнесено к 18 в. с точной датировкой частей романа. Но, даже целиком погружая действие в прошлое, А. не следует канону исторической прозы.

“Священный голод” начинается с подробного описания строительства в Ливерпуле корабля, предназначенного для перевозки рабов (стремясь к точности, А. изучал кораблестроение в одной из шведских библиотек). “Защищённый от людей и непогоды”, корабль стал ареной насилия и убийств. Действие второй части романа, отделённой от первой 12 годами, переносится во Флориду, где в гуще лесов восставшие на корабле негры и сочувствующие им белые основали свою маленькую республику. Но просветительская идея создания Эдема, надежда на то, что в естественных условиях люди смогут стать свободными и равными, что страдания смягчают сердца людей, терпит крах ещё до

того, как коммуну окружают солдаты, чтобы негров заковать в кандалы, а белых повесить. Оказалось, что изменить ничего нельзя. Дети, родившиеся свободными, играют в рабов; потерпевший в качестве компенсации хочет получить в рабство обвиняемого, такого же негра, как и он сам.

Продолжение этой истории – в обрамляющих её “Прологе” и “Эпилоге”, которые как бы подтверждают её и одновременно ставят под сомнение. В них говорится о старом мулате, освобождённом рабе, нищенствовавшем на улицах Нового Орлеана. Он рассказывал о ливерпульском корабле, о своём отце, белом докторе, о поселении, где всегда светило солнце, где в согласии жили белые и чёрные. Рассказчика, однако, одолевают сомнения: мулат мог сам сочинить себя, как писатель сочинил его историю. Но образ мулата живёт в его воображении: “он сидит у входа в мой лабиринт”.

Как притча о соотношении искусства и действительности написан роман “Моралите” (“Morality Play”, 1995), действие которого отнесено к кон. 14 в., мрачному для Англии (разгар Столетней войны с Францией, вспышки чумы). Труппа странствующих актёров в жанре моралите разыгрывает пьесу о реальном событии. “Так будут создаваться пьесы в будущем”, – комментирует один из участников труппы. Они расследуют совершившееся в этих местах убийство и разыгрывают его обстоятельства во дворе местной гостиницы и в замке всемогущего лорда. Моралите об убийстве – это “Мышеловка” Гамлета, но без Гамлета и задолго до Шекспира. Спасти от казни обвинённую в убийстве девушку и изобличить настоящего убийцу, сына лорда, актёрам помогает “случайное изменение дискурса пьесы”, внесённое королевским судьей, персонажем, как он представляет себя, “из другой пьесы”, “большего масштаба”, в которой короли усмиряют лордов. Повествователь же, молодой клирик, присоединившийся к актёрам, сыграв предназначенную ему роль, задумывается о своем “истинном “я”» и о “пьесе ещё большего масштаба, в которой короли, императоры и папы, считающие себя центром Вселенной, на самом деле находятся на её обочине”. Так эпизод средневековой истории переводится в притчу о рождении нового искусства.

А. постоянно меняет ракурс повествования: и прошлое, обращённое к настоящему,

настоящее, обращённое к прошлому. Начало романа “После Ганнибала” (“After Hannibal”, 1996) обозначено конкретной датой – 12 апр. 1995 г. Место – дорога в центральной Италии, которая никуда не ведёт, лишь обеспечивая подъезд к расположенным вдоль неё домам; в центре романа – “жизнь тех, с кем она (дорога. – А.С.) соприкасается по пути”, но в соответствии с “местной историей” со времён Ганнибала. Исторические ассоциации возникают в размышлениях живущего здесь же профессора истории университета Перуджии. Он “помнит”, что 22 в. назад в этих самых местах Ганнибал и его соотечественники-карфагеняне заманили в засаду и уничтожили римских легионеров, видит модель исторического развития в судьбе средневековой республики Перуджии: смене власти всегда предшествует передел собственности, основанный на преступлении. Недостаток фактов он компенсирует воображением, представляя, как всё это происходило в “ту летнюю ночь пять веков назад”, и формулирует принцип исторического мышления: “Мы теряем непосредственность, но обретаем перспективу. Мы видим связи, которые нельзя было увидеть в то время. Отдалённость способствует чувству истории”.

После Ганнибала, оставшегося на периферии повествования, А. получил предложение написать биографию Г. Нельсона, но вместо этого написал роман о нём “Проигравший Нельсон” (“Losing Nelson”, 1999). Если современные биографы стремятся очертить своих персонажей, то протагонист романа Чарлз Клисби, напротив, хочет видеть в Нельсоне абсолютного героя. Психически больной человек, “ненадёжный рассказчик”, он в идентификации с настоящим героем ищет спасения – средство преодолеть обступающий его мрак безумия. Вместе с Нельсоном (“мы”) он одерживает победы, превратив свой стол в океан с моделями кораблей на нём; в отношениях с леди Гамильтон выступает его заместителем (“я”). Конфликт между завистью и любовью разрывает его, но трагедией для него становится павшее на Нельсона подозрение в предательстве. Приём “биографии в биографии” позволяет автору остаться “в стороне”, но своей книгой он развенчивает культ героев.

От романа к роману А. ищет форму “написания истории”, поиски которой характерны для английской литературы последних

двух десятилетий века (У. Голдинг*, Дж. Барнс*, Г. Свифт* и др.). Во взаимном отражении прошлого и настоящего он находит глубоко спрятанный моральный подтекст. Его метод отчасти воспроизводит “Идею истории” (1946) английского философа Р.Дж. Коллингвуда, сравнивавшего историка с героем детективного романа. Подобно сыщику, историк подмечает все мелочи, чтобы “раскрыть прошлое по оставшимся реликтам” и создать из разнообразных свидетельств воображаемую картину.

А. Саруханян

АНТИУТОПИЯ (ANTI-UTOPIA) – жанр в художественной культуре 20 в., представляющий собой разновидность интеллектуальной литературы с признаками иносказания, аллегории или притчи. Нацеленная на осмысление социальных и политических реальностей, создающих опасность для будущего или даже ставящих под угрозу само выживание человечества, А. возникает как форма реакции литературы прежде всего на тоталитарные тенденции, проявляющиеся в исторической жизни 20 столетия. Злободневность описываемых конфликтов, присутствующие в произведении прямые отзвуки идеологических и философско-этических концепций, в немалой степени предопределявших ход новейшей истории, сказываются на характере используемых в А. художественных средств.

С классической утопией, возникшей в 16 в. в Великобритании, А. связана отношениями родственности и отталкивания. Согласно традиции, восходящей к “Утопии” (1516) Т. Мора, действие строится вокруг философской коллизии, которая непосредственно влияет на развёртывание сюжета и расстановку действующих лиц. Вместе с тем А. затрагивает проблематику, практически отсутствующую в литературе вплоть до появления катастрофических тенденций, отличающих 20 в. как историческую эпоху: крах утопического сознания и кризис веры в научно-технический прогресс, с которым Ф. Бэкон связывал счастливое будущее человечества (“Новая Атлантида”, 1627).

Ведя свою литературную генеалогию от Дж. Свифта, А. вслед за ним подвергает радикальной критике претензии общества на

разумность законов, по которым оно функционирует, и на обоснованность “общей формулы его движения” (А. Герцен), особенно в тех случаях, когда движение подчинено проекту строительства идеального социума, воплощающего мечту о земном рае. Однако в отличие от Свифта мастера А. исходят не из гипотетических предположений, а из реальных фактов и обстоятельств. Пафос прозрения, преобладающий в “Путешествиях Гулливера”, сменяется обобщением уже свершившегося социального опыта. Сохранив присущую литературе иносказаний условность времени и места действия, А. обращается к фактам ещё не завершённой истории и доводит до логически неизбежных последствий те тенденции, которые успели с достаточной наглядностью проявиться непосредственно в реальности. Оставаясь, как и книга Свифта, формой предостережения, А. становится свидетельством пагубных иллюзий, которые в условиях идеологического диктата способны приобретать статус абсолютных истин. Это приводит к опасным деформациям сознания и к тоталитаризму в различных его проявлениях – и как формы политической жизни общества, и как разновидности несвободы сознания, порабощённого ложными верованиями и ценностями.

Историю А. принято начинать с романа Е. Замятина “Мы” (закончен 1921), получившего большой резонанс в европейских литературах, включая английскую. Однако некоторые устойчивые жанровые признаки А., отчасти и характерную для неё проблематику, можно обнаружить уже в романах Г. Уэллса*. В них затрагивается важная для этой литературы тема безграничного доверия к науке, якобы нашедшей самый надёжный способ покончить со всеми бедами человечества, соотношение моральных доктрин с требованиями практического реформирования общества (“Современная утопия”, 1905, и др.). Эта тема находит продолжение во многих А., проблематика и образность которых навеяны мыслями об атомной катастрофе, особенно настойчиво возникавшими в годы после Хиросимы. Уэллс выстраивал свои романы в форме философского диспута, в котором каждый из персонажей олицетворяет ту или иную идейную позицию, а фабула сведена к минимуму, поскольку важнейшее само описание общества близкого будущего, содержащее явный элемент сатиры.

Всё это нашло продолжение в А. многих послевоенных авторов.

Однако классические образцы английской А. действительно были созданы писателями, испытавшими заметное воздействие Замятина и пишущими в рамках заложенной им традиции: О. Хаксли*, Дж. Оруэллом*, Э. Берджессом*. “О дивный новый мир” (1932) Хаксли явился первым английским произведением, в котором описывается государство, построенное на основе идеи математически вычисленной целесообразности отказа от свободы и признания тотальной обезличенности необходимой предпосылкой всеобщего счастья. Эти мотивы, ставшие классическими для А., предопределяют и основной конфликт, который впоследствии также повторяется во многих книгах такого жанра: столкновение героя, ещё не до конца преодолевшего иллюзии относительно уникальности своего душевного мира, с нормами жизни, исключающими любую самостоятельность мышления и социального поведения.

В обществе, которое изображает А., предпринят далеко зашедший эксперимент с целью радикального изменения хода истории, насильственно подчиняемой безжизненной идеологической норме, и последовательной стандартизации духовной жизни: она подменена набором обязательных правил и запретов, так что и в своем интимном существовании человек постоянно контролируется тоталитарным социумом. Общность, одинаковость, стабильность, подавление индивидуального во всех его проявлениях провозглашены залогом неуклонного прогресса и всеобщего благоденствия в изображённую у Хаксли “Эру Форда”. На тех же принципах строится общество осуществлённой и ставшей кошмаром утопии в романе Оруэлла “1984”. Э. Берджессу развитие цивилизации видится технологическим кошмаром (“Заводной апельсин”, 1962), в романе-эссе “1985” (1978) он обсуждает идеи Оруэлла и изображает будущее Великобритании как разгул антиинтеллектуализма и коллективизма.

Наибольшее распространение в английской литературе А. получила в кон. 60-х–70-е гг., когда отчётливо проявилось негативное отношение к технократической цивилизации, подавляющей личность. С этого же времени началось и широкое использование приёмов научной фантастики*. Майкл

Фрейн (Frayn Michael, p. 1933) в романе “Очень частная жизнь” (“A Very Private Life”, 1968) пишет о контроле над личностью, воспитании в людях довольства комфортом. Об угрозе внутренней жизни человека написаны романы Дж.Г. Балларда* (“Небоскреб”, 1972; “Бетонный остров”, 1975) и Д. Лессинг* (“Инструктаж перед спуском в ад”, 1972). Европа после 3-й мир. войны, управляемая “компьютерным комплексом”, представлена в “Восьмидесятиминутном часе” (1974) Б. Олдисса*. К. Эмис* рисует тоталитарный мир, установленный римско-католической церковью (“Перестройка” – “Alteration”, 1976). К жанру А. обращаются и драматурги. С мрачными прогнозами выступил Х. Баркер* в пьесах “Добрые чувства между нами” (1972) и “Выявить соглашателя” (1979).

Сочетая в себе элементы литературной футурологии, сатирические тенденции и достоверное изображение политических реалий современного мира, показанных посредством иносказания, А. повествует о разрушении естественных и человеческих норм жизни. Они приносятся в жертву умо-зрительным и оттого заведомо ложным представлениям о “счастье и удобстве”, достигнутых, как формулирует герой Хаксли, за счёт “истины и красоты”, которые названы не более чем химерами. Герой А., выступающий энтузиастом общества подобного типа, которое в его глазах воплощает высшую ступень прогресса, постепенно начинает осознавать себя его узником и приходит к пониманию глубокой порочности коренных установлений мира, построенного и его собственными самоотверженными усилиями. Дидактизму классической утопии в А. противостоит реальный драматизм конфликта, созданного несовместимостью с самой человеческой природой тех требований единомыслия, одиночества и отказа от свободы, которые обязательны в обществе, стремящемся, но не способном до конца искоренить устремления личности к полноценному развитию её духовных сил.

Соч.: Антиутопии XX века / Послел. А. Зверева. М., 1989.

Лит.: Николаевская А. Требования жанра и коррективы времени: Заметки об антиутопии в английской литературе 60–70-х годов // Иностр. лит. 1979. № 6; Kumar K. Utopia and Anti-Utopia: Modern Times. L., 1987.

А. Зверев

“АПОСТОЛЫ” (“The APOSTLES”) – элитарное дискуссионное общество, основанное в Кембриджском университете в 1820 Дж. Томлисоном под назв. “The Cambridge Conversazione Society”. Благодаря числу своих членов и интересу к евангелическому христианству вскоре стало известно как “А”. Члены его собирались раз в неделю и обсуждали заранее сформулированный вопрос: один из них зачитывал своё эссе, затем следовала дискуссия, по окончании решение принималось голосованием. Эссе, прочитанные на заседаниях, складывались в сундук, именовавшийся “ковчегом”, хранить который входило в обязанности секретаря. Окончив университет, “апостолы” не покидали Общество, но получали новый статус – “ангелов” с правом свободного посещения заседаний. Таким образом Общество подерживало свои интеллектуальные традиции, объединяя людей разных поколений – от маститых профессоров и выпускников, уже занявших видное место в культурной, социальной или политической жизни Великобритании, до студентов.

Процедура избрания новых членов отвечала задачам поиска неординарно мыслящих молодых людей: члены Общества предлагали кандидатуры, которые после обсуждения утверждались лишь при единогласном голосовании. Однако при такой системе отбора многие талантливые молодые люди, учившиеся в Кембридже, не могли стать “А.”, если кто-либо из членов Общества питал к ним антипатию или опасался соперничества. Многим “А.” было свойственно пренебрежительное отношение к “посторонним”, людям не их круга. Постепенно в их среде складывался жаргон, непонятный для непосвящённых. Женщин стали принимать в члены общества с нач. 1970-х.

У основателей Общества преобладали религиозные интересы. Главным авторитетом для ранних “А.” был С.Т. Колридж как философ, психолог и мистик, вслед за ним и другие романтики – Дж. Китс, П.Б. Шелли, У. Вордсворт. Поначалу Общество не было тайным, хотя обсуждение религиозных проблем, вызывающих внутренние колебания и сомнения, требовало узкого круга единомышленников. Секретность в деятельности Общества возрастала по мере того, как становились всё более очевидными расхождения между “А.”, стремившимися к свободному, не скованному оглядкой на авторитеты

обсуждению любых проблем, и духом Викторианской эпохи, которая не приветствовала нарушений декорума ни в поведении, ни в мышлении.

Секретность Общества объяснялась также же свободными взглядами его членов на проблемы секса. С самого начала в среде “А.” присутствовали в сублимированном виде гомосексуальные тенденции. В 1900–1910-х гг. элитарность и гомосексуализм в сознании членов Общества соединились, тогда приобрело популярность выражение “высшая содомия”. Темы типа “Ахилл или Патрокл?”, “Может ли мужчина сочетаться браком с мужчиной?” служили предметом дискуссий.

Наиболее интересным периодом деятельности “А.” считается рубеж 19–20 вв., когда секретарем Общества стал Дж.Э. Мур*, профессор философии, автор книги “Principia ethica” (1903), оказавшей огромное влияние на членов Общества. В это время к “А.” принадлежали Б. Расселл*, А.Н. Уайтхед (Whitehead Alfred North, 1861–1947) и Г.Л. Дикинсон (Dickinson Galdsworthy Lowes, 1862–1932), критик Р. Фрай (Fry Roger, 1866–1934), Л. Стрэчи*, писатели и эссеисты Э.М. Форстер* и Л. Вулф (Woolf Leonard, 1880–1969), поэт Р. Брук*, экономист Дж.М. Кейнс (Keynes John Maynard, 1883–1946), ставший в 1905 секретарем Общества. В основном из кембриджских “А.” составила впоследствии группа “Блумсберри*”, унаследовавшая их многие установки и творческие принципы.

Дух скептицизма, культивировавшийся Дж.Э. Муром, позволил возобладать академическим принципам чистой науки; он сказался в отрицании викторианской этики, возобладавшей в отношении к религии. Как писал Б. Расселл, принцип дискуссий “А.” требовал: “Не должно быть никаких табу, никаких ограничений, ничто не должно шокировать, никаких барьеров свободе мысли”. “Будем ли мы голосовать за Бога?”, “Позволительно ли сомневаться в непорочном зачатии?” – темы, обсуждавшиеся в это время.

В 1902 Дж.Э. Мура сменил на посту секретаря Л. Стрэчи. С его приходом заседания и темы стали более интеллектуально изощренными, но менее серьезными, а поведение – более раскованным и игровым. Стрэчи любил шокировать, что видно и по одной из предложенных им тем: “Христос

или Калибан?” Предшествовавшее 1-й мир. войне 10-летие отмечено новыми веяниями в жизни “А.”: увлечением фрейдизмом и фабианством, большим интересом к социальным и экономическим проблемам – протекционизму в экономике (который осуждался), пацифизму. Перед войной многие члены Общества (Стрэчи, Расселл, Дикинсон) были пацифистами.

И всё же основной сферой интересов и влияния “А.” было искусство. Многие члены Общества занимали ключевые позиции в литературно-критической журналистике: Л. Вулф на литературных страницах “Нейшн”, Десмонд Маккарти (MacCarthy Desmond, 1872–1952) в “Нью стейтсмен”, Л. Стрэчи в “Спектейтор”. Характерно обсуждение на заседании Общества вопроса, предложенного Р. Фраем: “Должна ли картина быть понятной?” Самой популярной фигурой среди “А.” в 1910-е гг. был поэт Р. Брук, который со своим другом Э. Маршем (Marsh Edward, 1872–1953), также членом Общества, был в числе инициаторов создания группы “Георгианские поэты”.

В 1912 членами “А.” становятся два иностранных студента – австриец Л. Витгенштейн и венгр Ф. Бекеши; неприязнь, возникшая между ними, осложнила отношения в Обществе. С началом 1-й мир. войны Витгенштейн вернулся в Австрию, его влияние на образ мыслей “А.” сказалось позднее, когда в 1929 он приехал в Кембридж уже в роли профессора философии.

После 1-й мир. войны в среде “А.” приоритет получают философские, психологические и естественно-научные интересы. Среди “А.” выделялся романист и поэт Ф.Л. Лукас (Lucas F.L., 1894–1967), профессор Кембриджского университета, секретарь Общества, автор многих исследований (среди них “Сенека и елизаветинская трагедия” – “Seneca and Elizabethan Tragedy”, 1922 и “Гибель и разрушение романтического идеала” – “The Decline and Fall of the Romantic Ideal”, 1936).

В кон. 1920-х – нач. 1930-х в Кембридже возрос интерес к коммунистическим идеям, многие молодые идеалисты вступили в антифашистскую борьбу. Отчасти эти веяния затронули и “А.”. Так, Джулиан Белл, племянник В. Вулф*, принадлежал к “А.”, а вскоре по окончании учебы в Кембридже вступил в интернациональную бригаду, воевавшую в Испании, и погиб на войне. А. Уотсон, кото-

рый в кон. 1920-х гг. был секретарем “А.”, являлся также членом коммунистической партии. Среди “А.” были Энтони Блант, основавший в 1928 авангардистский журнал “Венче”, и Гай Бриджес. Скандал, разгоревшийся в 1979–1981 в связи с обвинением их в шпионаже в пользу России, косвенно затронул и “А.”.

Позже среди наиболее известных членов “А.” числились историк профессор Лондонского университета Эрик Хобсбом (Hobsbawm Eric, p. 1917), автор книг “Век революции” (“The Age of Revolution, 1789–1848”, 1962), “Век капитала” (“The Age of Capital, 1848–1875”, 1975), “Век империи” (“The Age of Empire, 1875–1914”, 1994), критик и издатель Карл Миллер (Miller Karl, p. 1931), редактор ряда периодических изданий.

Лит.: *Deacon R.* The Cambridge Apostles: A History of Cambridge University's Elite Intellectual Secret Society. N. Y., 1986.

Е. Зыкова

АРДЕН Джон (ARDEN John, p. 26.10.1930, Барнсли, Йоркшир), драматург, эссеист. По рождению принадлежит к среднему классу: его отец был управляющим на стекольной фабрике, мать – учительницей. После окончания школы А. был призван в армию, где служил в корпусе военной разведки (1949–1950). Окончил Кембриджский университет (1953), затем поступил в Единбургский художественный колледж, получил диплом архитектора (1955) и работал по этой специальности в 1955–1957. А. начал писать пьесы в 16 лет. Первое его произведение, поставленное на профессиональной сцене, – “Воды вавилонские” (“The Waters of Babylon”, 1957).

Всего А. создал (в том числе в соавторстве с женой, Маргареттой Д’Арси) несколько десятков пьес для театра, радио и телевидения. Кроме пьес им написано множество статей о театре, значительная часть которых издана отдельными сборниками: “Изобразить вымысел. Статьи о театре и театральной публике” (“To Present the Pretence: Essays on the Theatre and Its Public”, 1977), “Неудобные углы: Эссе, заметки, фрагменты” (“Awkward Corners: Essays, Papers, Fragments”, 1988; в соавторстве с М. Д’Арси). А. вёл курс драматургии в ряде университетов Великобритании, США, Австралии. Один из основателей Центра искусств в

г. Коррандалла (Ирландия). Член “Комитета 100” и Движения за ядерное разоружение, участник акций протеста против политики Великобритании в Северной Ирландии. Творчество драматурга отмечено рядом премий в Великобритании и за рубежом.

А. является одним из наиболее значительных драматургов социально-критического направления, пришедших в английский театр в 50-е гг. (“сердитые молодые люди”) Как и другие авторы его поколения, А., начиная с первых пьес, изображал темновые стороны современной английской действительности, поднимал острые социальные вопросы: “Живите по-свински” (“Live Like Pigs”, 1958) повествует об убогости жизни, уготованной для масс; в “Пляске сержанта Масгрейва” (“Sergeant Musgrave’s Dance”, пост. 1959; опубли. 1960, премия газеты “Ивнинг стэндарт”; рус. пер. 1968), принёсшей ему славу, солдаты-дезертиры заставляют своих соотечественников воочию увидеть страшную реальность войны; в “Тихой пристани” (“The Happy Haven”, 1960) действие происходит в приюте для престарелых, больше похожем на казарму; “Осёл из рабочего дома” (“The Workhouse Donkey”, 1963) – сатирическое изображение махинаций провинциальных политиканов.

В творческой манере А. с самого начала были качественные отличия от других “сердитых”. В его пьесах отсутствовал герой как лирическое “я” автора – в частности, столь типичная для 50–60-х гг. фигура молодого интеллигента, вышедшего из низов. Кроме того, выступая против всяческой регламентации, нивелирования и подавления личности, утверждая права живой, естественной жизни, А. почти никогда не стремился к созданию на сцене иллюзии жизненной достоверности. По существу его произведения 50–60-х гг. – это пьесы-дискуссии. Для них характерны приёмы открытой театральности: заострение типичного до карикатуры, явное неправдоподобие сюжета, прямое обращение к залу, в том числе комментариизонги. “Диалогизм” А. (в том значении, которое вкладывает в это понятие М. Бахтин) смущал читателей и зрителей его первых пьес. Так, в самом знаменитом произведении А., “Пляске сержанта Масгрейва”, герой пытается бороться против ужаса войны ужасными же средствами, – ненавидя войну, он отравлен войной. В несоответствии цели и средств – трагическая диалектика жизни.

Представители власть имущих в пьесе – мэр, священник, полицейский, – по выражению самого драматурга, являются “картонными фигурами”, в которых отражена только “публичная сторона их личности”.

Обращаясь к отдалённым эпохам национальной истории, А. остается верен своим темам и приёмам. Усмирение буйного шотландского феодала Армстронга (“Последнее прощанье Армстронга” – “Armstrong’s Last Goodnight”, 1964) королевской властью происходит так же вероломно и жестоко, как действует сам Армстронг; в этом кровавом споре нет правых. Нет ответа и на вопрос о форме правления, поставленный в пьесе “Сомнительная свобода” (“Left-Handed Liberty”, 1965): Великая хартия вольностей, дарованная королём под нажимом феодалов в 1215, по мнению автора, означает лишь передел власти, а не улучшение жизни страны.

Следующий этап творчества А., который начинается с рубежа 60–70-х гг., характеризуется усилением политических мотивов (что становится ведущей линией всей английской политической драмы*), а также заметным возрастанием дидактического начала. Социально-негативные персонажи обрисованы ещё более резкими, плакатными штрихами; так, в “Безостановочном шоу о Коннолли” (“The Non-Stop Connolly Show”, 1975), о выдающемся деятеле рабочего и национально-освободительного движения ирландце Джеймсе Коннолли, наряду с реальными историческими лицами действует персонаж по имени Грабастай-Всё, олицетворяющий империализм и перенесённый на сцену из американской политической карикатуры 30-х гг. С другой стороны, в драматургии А. появляется фигура идейного, активно действующего героя, которому отданы авторские симпатии: кроме Коннолли это члены первого в истории Ирландии сельскохозяйственного кооператива (“Причуда Вэндалёра” – “Vandaleur’s Folly”, 1978), участники английской революции 17 в. (радиодрама “Перл” – “Pearl”, 1978). Особо важное место в творчестве А. и Д’Арси занимает ирландская тема, что непосредственно связано с драматической ситуацией в Северной Ирландии.

Не все произведения А. 70–80-е гг. равноценны. Его опыты исторической эпопеи (драматический цикл из 6 частей, посвящённый Коннолли, и трилогия “Остров могу-

чих” – “The Island of the Mighty”, 1972; премия Совета по искусству) страдают дробностью и тяжеловесностью. Кроме того, судя по “Безостановочному шоу” и “Перл”, созданным в соавторстве с Д’Арси, драматурги не свободны от мессианских идей в вопросе о роли личности в истории. Лучшей работой А. из написанных в этот период остается “Бэллигомбинское завещание” (“The Ballygombeen Bequest”, 1972; в несколько изменённой редакции пьеса опубликована в 1982 под назв. “Серый домик на Западе” – “The Little Gray Home in the West”). В этом произведении, которое можно назвать “ирландской трагедией”, соединились жгучая актуальность и исторический анализ, гневный пафос и едкая сатира. Трагическая кульминация действия – гибель молодого крестьянина-ирландца от рук английских карателей – приобретает в пьесе символическое звучание: это ещё одно звено в длинной цепи преступлений против ирландского народа. Главный же преступник – капитал, представленный гротескными фигурами английского и ирландского бизнесменов и теми, кто защищает их интересы.

А. продолжал творческую и общественную деятельность в 80–90-е гг., однако новых значительных произведений для театра им не создано. Отказавшись в 1972 от сотрудничества с “официальным” английским театром (после конфликта по поводу постановки “Острова могучих” в Королевском Шекспировском театре), он в соавторстве с Д’Арси пишет в основном пьесы для небольших, в том числе любительских, трупп, многие из которых работают в Ирландии, куда драматург переехал в нач. 70-х гг. Он также создаёт многосерийные радиодрамы для Би-би-си (напр., “Чьё это Царство?” – “Whose Is the Kingdom?”, 1988, о первых христианах). А. обращается и к жанру романа. Первый из них, “Оружие молчит: Некоторые события времён конца одной республики” (“Silence Among the Weapons: Some Events at the Time of the Failure of a Republic”, 1982), – пикареска о похождениях театрального агента на фоне жизни в Древнем Риме I в. до н.э. За ним последовали другие, в том числе “Джек Джагглер и девка императора” (“Jack Juggler and the Emperor’s Whore”, 1995).

Соч.: Soldier, Soldier and Other Plays. L., 1967; Two Autobiographical Plays. L., 1971; в рус. пер.: Пьесы / Предисл. Д.П. Шестакова. М., 1971.

Лит.: *Очаковская М.* Сатира и политика в пьесах Джона Ардена // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977; *Шляхтер Н.А.* Театрально-эстетическая концепция Дж. Ардена // Проблемы зарубежной драматургии. Свердловск, 1982; *Fressler S.* Arden. N.Y.; L., 1973; *Hunt A.* Arden: A Study of His Plays. L., 1974; *Page M.* John Arden. Boston, 1984; Arden on File / Compiled by M. Page. L., 1985.

В. Ряполова

АРМИТЭДЖ Саймон (ARMITAGE Simon, р. 1963, Марсен, Йоркшир), поэт, романист, драматург. Закончил Портсмутский политехнический университет (специальность – “География”), затем Манчестерский университет (специальность – “Психология, социальное обеспечение”). Некоторое время исполнял обязанности служащего по надзору за условно осужденными, преподавал поэтическое мастерство в Университете Айовы (США), в Манчестерском университете, активно работает для радио и телевидения.

А. называют самым ярким и плодотворным поэтом своего поколения, пришедшего в английскую литературу в 80–90-е гг. 20 в.

Художественная манера А. предстала вполне сложившейся уже в первом сборнике его стихов “Шелк!” (“Zoom!”, 1989), который сразу обратил на себя внимание (был включен Поэтическим обществом в шорт-лист на получение Уитбредской премии). На различные литературные премии* номинировались и другие его сборники: “Ребёнок” (“Kid”, 1992), “Стихи Мёртвого моря” (“The Dead Sea Poems”, 1995). В 1993 А. был объявлен газетой “Санди таймс” лучшим молодым писателем года. Начиная со сборника “Ребёнок”, А. печатает свои стихи в одном из самых солидных издательств, связанных с поэзией, “Фабер энд Фабер”, что само по себе свидетельствует об авторитетности этого автора в англоязычном мире.

Другие значительные поэтические сборники А.: “Книга спичек” (“Book of Matches”, 1993), “ЗемляОблаковКукушек” (“CloudCuckooLand”, 1997), “Кочующие песни” (“Traveling Songs”, 2002), “Универсальный домашний доктор” (“Universal Home Doctor”, 2002). Высокую оценку критиков получила поэма “Убивая время” (“Killing Time”, 1999), написанная по случаю начала нового тысячелетия.

А. попробовал себя и в жанре романа, который вышел под названием “Зелёный че-

ловечек” (“Little Green Man”, 2001) и в отличие от поэтических сборников одобрительных рецензий почти не получил. Такая же судьба постигла и книгу биографической прозы “Совсем Север” (“All Points North”, 1998). Среди драматических произведений А. – пьеса в стихах “Мистер Геракл” (“Mr Heracles”, 2000), созданная по мотивам одноимённой трагедии Еврипида и поставленная театром Западного Йоркшира, и “Затмение” (“Eclipse”, 1997), шедшее на подмостках Национального театра.

А. много пишет для телевидения (Би-би-си-2), создаёт поэтические тексты к фильмам с самой разнообразной тематикой: о памятниках архитектуры, заповедных местах, ночной жизни промышленных городов, вреде алкоголизма. Наибольшую известность получили фильмы “Ксанаду” (“Xanadu”, 1992) и “Убивая время” (“Killing Time”, 2000), снятые по мотивам его стихов. На радио (Би-би-си-4 и Би-би-си-3) он провёл целую серию интервью с ведущими английскими, ирландскими и американскими поэтами, написал ряд радиопьес, подготовил несколько передач о жизни и творчестве Э. Дикинсон, У.Х. Одена* и Л. Макниси*.

Лирического героя А. нередко сравнивают с человеком из паба, который, перегнувшись через стол, говорит собеседнику о наболевшем. Отсюда и такие особенности стиля, как тяготение к разговорному слогу, сниженной лексике, что, по мнению целого ряда обозревателей (Дж. Ласден, К. О’Рейли, М. Халс), роднит его с Ф. Ларкином*. В то же время критики обнаруживают в творчестве А. переклички с поэзией Т. Хьюза* (Дж. Грин, Р. Пейдл), П. Малдуна (К. О’Рейли, М. Халс), а также отмечают родство А., часто и с удовольствием выступающего перед публикой, с традицией поэтических чтений 60-х гг. (Б. Дочерти, Г. Дэй).

Как и в поэзии большинства современных английских поэтов, предметом изображения у А. становится обыденное, повседневное. Обычно А. предпочитает лаконичные стихотворения. Не случайно название сборника “Книга спичек” отсылает к популярной на вечеринках игре, когда каждый должен успеть рассказать историю своей жизни, пока не догорит спичка.

Часто произведения А. своей краткостью напоминают каталог. Показательно в этом

смысле стихотворение “Атака на чувства” (“Assault on the Senses”), пародирующее каталог выставки. Один из экспонатов, под назв. “Дерьмо мозгов” (“Shit of Brains”), описан как “смешанная техника: стеклянная ёмкость, содержащая мозг в натуральную величину, выпеченный из экскрементов художника и помещённый на чашку домашних весов, противовесом которому на другой чашке служит банка собачьего корма. Частная коллекция”. Здесь явственно проступает характерная для творческой манеры А. склонность к эпатажу, неожиданным поворотам мысли, обескураживающим читателя.

Отличительной чертой стиля А. обычно называют установку на разрушение клише. Причём не только на языковом уровне, где разрушение происходит за счёт реализации идиом и метафор, но и на уровне жанров. Так, в стихотворении, в остальном написанном в соответствии с канонами сонета, он может внезапно перестать рифмовать строки или ввести дополнительную, 15-ю строку. Целый ряд стихотворений А. выдержан в форме анекдота. Напр., стихотворение “Я говорю, я говорю, я говорю” (“I say, I say, I say”) начинается фразой, типичной для английских анекдотов. Однако повествует оно о самоубийстве, что переводит юмористический регистр, заданный первой строкой, в сферу “чёрного юмора”.

Другим излюбленным приёмом А. является использование развёрнутых метафор и сравнений, что порождает “живописность” его стихотворений. Привычные предметы под его пером вдруг преображаются, начинают выглядеть необычно. Брошенная шина от трактора в одном из стихотворений сборника “ЗемляОблаковКукушек” становится сказочным зверем, “лежащим без сознания, теплым на ощупь”, с “носорожьей, покрытой рубцами кожей, бережно хранящей галлон дождевой воды в своем нутре”.

Одной из центральных тем А. стала “английскость” и “английское”, что вновь заставляет провести параллель с Ф. Ларкином. Кроме того, в поэзии А. всегда присутствует

социальная тема, о чём бы он ни писал: будь то игра в крикет или любовное чувство.

А. виртуозно владеет поэтической техникой и формой. Большая часть его стихов имеет довольно чёткую метрическую структуру, содержит рифму, филигранную звуковую инструментовку. Одним из самых любимых жанров А. является сонет.

Лит.: Hulse M. Bright Boroughs of Heaven // Poetry Review. 1997. Vol. 87, N 3; Day G., Dorchester B. British Poetry from the 1950s to the 1990s: Politics and Art. N.Y., 1997; O'Reilly C. A Treatment for Anxiety // Poetry Review. 2002. Vol. 92, N 3.

М. Цветкова

“АТЕНЕУМ” (“THE ATHENEUM”, 1828–1931) – еженедельный литературно-критический журнал. Приобрёл известность благодаря статьям Р. Браунинга, У. Пейтера и Т. Карлайла о театре, живописи и музыке. Расцвет “А.” пришёлся на годы, когда его редактором стал критик Дж.М. Марри* (1919–1921), печатавший на страницах журнала произведения Т.С. Элиота*, Б. Расселла*, К. Мэнсфилд*, О. Хаксли*, Э. Ситсуэлл*, Р. Грейвза*. В 1921 “А.” объединился с журналом “Нейшн” и стал издаваться под назв. “Нейшн энд Атенеум” (“Nation and Atheneum”). С 1923 под руководством Дж.М. Кейнса, одного из самых влиятельных экономистов 20 в., становится либерально ориентированным политическим изданием, близким группе “Блумсбери”*. В этот период ведущим критиком “А.” был Р. Фрай (Fry Roger Eliot, 1866–1934), а редактором литературного отдела – Л. Вулф (Woolf Leonard Sidney, 1880–1969), публиковавший произведения В. Вулф*, Л. Стрэчи*, М. Горького. В 1931 в результате нового слияния – на этот раз с еженедельником “Нью стейтсмен” (“The New Statesman”) – “А.” перестал существовать как самостоятельное издание.

Лит.: Marchand L.A. The Atheneum. L., 1941.

К. Бузылева

Б

БАЙЕТТ А(нтония) С(ьюзен) [BYATT A(ntonina) S(usana), р. 24.08.1936, Шеффилд, Йоркшир], прозаик, литературовед. Награждена орденом Британской империи (1990). Закончила Ньюэм-колледж Кембриджского университета (1957), училась в колледже Брин-Мор (штат Пенсильвания, США, 1957–1958), Самервилл-колледже Оксфордского университета (1958–1959). Преподавала в Лондонском университете (1962–1983), в лондонской Центральной школе искусства и дизайна (1965–1969). По направлению Британского совета Б. ездила с лекциями в Испанию, Индию, Германию, Австралию, Гонконг, Корею. Член жюри по присуждению Букеровской премии (1973), премии Н. Готорна и мемориальной премии Дэвида Хайема; участник консультативной группы Би-би-си по изучению влияния телевидения на общество (1974–1977). Б. состояла в Управлении связей и культурных исследований Совета по премиям национальной академии (CNAА) (1978–1984), работала в Совете по творческому и исполнительскому искусству, была назначена заместителем председателя правления Общества писателей (1985). Член Королевского литературного общества (1983).

Проза Б. сосредоточена на “проблеме женского видения, женского творчества и мысли”. Писательница спорит с традиционным представлением о пассивности женщины и преобладании в ней телесно-материального начала; утверждает, что в активности и интеллектуальности женщина не уступает мужчине. Дихотомия духа и материи раскрывается для Б. в ряду других оппозиций: свободы мысли и бренности тела, бессмертия произведения искусства и смертности творца. Она ищет опору в материально-духовной природе языка и в идее диалога – настоящего с прошлым, живых с мёртвыми, художника с культурной традицией.

Большое влияние на Б. оказала А. Мердок*, которой она посвятила несколько литературоведческих работ, таких, как “Степени свободы: романы Айрис Мердок” (“Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch”, 1965), первая монография о творчестве писательницы, а также “Айрис Мердок” (“Iris Murdoch”, 1976). В прозе Б. ориентируется на “постоянное усилие видеть ве-

щи, объекты, людей, ситуации такими, какие они есть на самом деле, не окрашивая их личными фантазиями или самоутешением”, по её мнению свойственное Мердок. Творчество М. Дрэббл*, сестры Б., стало другим важным фактором, повлиявшим на её активный поиск собственного стиля.

Характерный для прозы Б. приём – кристаллизация идеи и сюжета произведения вокруг центральной метафоры или образа – опробован в её первом романе “Тень солнца” (“The Shadow of the Sun”, 1964). Проблема самоидентификации юной героини и её отношения с отцом переданы строкой из стихотворения Уолтера Рэли, давшей название книге. Метафора, выраженная в названии романа “Игра” (“The Game”, 1967), определяет его сюжет, связанный с биографией сестёр Бронте.

Писательская репутация Б. складывается по мере того, как выходят тома тетралогии о семье Поттер, задуманной по модели прустовского цикла. Все части цикла связаны сквозным многолинейным сюжетом и вместе с тем автономны. Каждый роман сфокусирован на каком-то значительном событии в жизни младшего поколения семьи (две сестры и брат), влияющем на их дальнейшую судьбу. Повествование существенно усложняется за счёт увеличения круга действующих лиц и расширения исторического контекста.

В первой книге “Дева в саду” (“The Virgin in the Garden”, 1978) намечается параллель между двумя Елизаветинскими эпохами: золотым веком Елизаветы I и возрождением жизни в Великобритании после 2-й мир. войны, в период восшествия на престол Елизаветы II. Б. находит несколько точек соприкосновения эпох, одна из которых – образ театра: центральным эпизодом сюжета является постановка исторической пьесы, приуроченная к коронации в 1953. Елизавета I становится персонажем современного спектакля; эту роль исполняет главная героиня романа, имеющая портретное сходство с королевой. Метафора “дева в саду” отражает бытующий в период Ренессанса миф о возвращении в рай; его очевидная иллюзорность в контексте культуры сер. 20 в. вызывает авторскую иронию. Узловой эпизод сюжетной канвы – замужество

одной из сестёр Поттер и создание новой семьи.

Во второй книге, "Натюрморт" ("Still Life", 1985, премия Серебряного пера), исследуется проблема восприятия и репрезентации окружающего мира. В романе воссоздается литературная среда Великобритании 2-й пол. 50-х гг. Главные события сюжета – рождение ребёнка у старшей сестры Поттер и её трагическая гибель. По словам Б., она пыталась "написать роман, не обращаясь к метафоре", но поняла, что её "воображение по природе метафорично".

Метафора вавилонской башни передаёт многоголосую и конфликтную атмосферу 60-х гг. в третьей части тетралогии – "Вавилонская башня" ("Babel Tower", 1996), которая включает в себя роман-в-романе – антиутопию "Babbletower", написанную, по признанию Б., с оглядкой на Дж.Р.Р. Толкина* и де Сада. Ведущей в третьей части становится сюжетная линия младшей сестры Поттер: её замужество, рождение ребенка, развод.

В последней книге "Насвистывающая женщина" ("A Whistling Woman", 2001) тон повествования ощутимо меняется в сторону усиления тем агрессии и жестокости. Образы огня, крови, контрастных двойников (братья-близнецы, университет и соседствующая с ним квазирелигиозная община) создают картину углубляющегося разлада общества и отдельной личности. Непредсказуемо изменчивый ряд образов и событий призван имитировать эстетику телевидения, куда приходит работать главная героиня. По первоначальному замыслу Б. собиралась писать первую и последнюю книги тетралогии "в духе реализма Дж. Элиот и М. Пруста", а вторую и третью – сделать экспериментальными, так как в них "разбирается на части материя языка, чувства и мысли". Однако за 25 лет работы над циклом план претерпел изменения. В последней книге кризис единого, монологического языка достигает своей кульминации. Повествование строится в соответствии с концепциями постструктурализма – как совокупность различных дискурсов: научного, религиозного, медийного, феминистского, сказочного и т.д.

В романе "Обладание. Любовный роман" ("Possession. A Romance", 1990; Букеровская премия; экран. 2002, рус. пер. 2002) многолинейный сюжет разворачивается в различных временных пластах. Два английских филолога, живущих в сер. 80-х гг. 20 в., находят

неизвестную любовную переписку между викторианским поэтом и поэтессой и проводят филологическое расследование их биографий. По словам Б., это роман "о взаимосвязи между умами живых и мертвых". Диалог эпох представлен в форме пастиша, который включает стилизованные викторианские письма и дневники, сказки и легенды на мотивы бретонского фольклора, стихи и поэмы в манере Р. Браунинга и К. Россетти. "Современная" сюжетная линия пародирует детектив* и любовный роман.

Тема памяти и истории переходит в роман "Ангелы и насекомые" ("Angels and Insects", 1992; рус. пер. 2000). Первоначально он задумывался как сценарий к фильму (снят в 1995) о сходстве между сообществами насекомых и людей. Главный герой романа, естествоиспытатель, зять состоятельного коллекционера экзотической фауны, обнаруживает немало общего между иерархическим устройством семьи и колоний пчел и муравьев. Но, по мере того как другие персонажи разрушают сложившуюся в его представлении картину семейных отношений, выявляется ложность созданных им параллелей. Этот роман стал первой частью диптиха о викторианцах. В основе сюжета второго романа "Ангел супружества" ("Conjugal Angel", 1992) – история семьи английского поэта А. Теннисона и история создания им поэмы "In Memoriam" (1850), посвященной умершему другу. Поэма вобрала в себя не только личные переживания и сомнения поэта в жизни после смерти, но и духовные искания в эпоху кризиса религиозной веры, поисков альтернативной системы ценностей. Название романа заимствовано у Э. Сведенборга, теория которого легла в основу некоторых религиозных течений 19 в. (напр., спиритуализма) и имела влияние на Теннисона.

С кон. 80-х гг. в поисках новой повествовательной техники Б. обратилась к малой прозаической форме. В центре её первого сборника рассказов "Сахар и другие истории" ("Sugar and Other Stories", 1987) – соотношение правды и вымысла и, более того, влияние вымысла на действительность. В продолжение экспериментов с жанром рассказа появились "Истории в духе Матисса" ("The Matisse Stories", 1993), где Б. удалось выразить в слове простоту, яркость и декоративность матиссовской живописи.

Серьезный интерес Б. к нарратологии наиболее отчетливо проявился в повести "Джинн в бутылке из стекла Соловьиный Глаз" из сборника волшебных сказок ("Djinn in the Nightingale's Eye. Fairy tales", 1994; рус. пер. 1995). Сказительство выступает здесь и в качестве инструмента письма, и как объект изображения. Следуя принципу бесконечного повествования "Тысячи и одной ночи", Б. использовала сюжеты из разных литератур, которые излагаются двумя рассказчиками – женщиной, занимающейся нарратологией, и сказочным джинном. Филологический комментарий автора выполняет функцию обрамляющей истории.

Интерпретация сказочных архетипов и символов составила содержание сборника рассказов "Стихии. Истории огня и льда" ("Elementals. Stories of Fire and Ice", 1998). Природные элементы и сказочные существа у Б. показаны всегда в тесном взаимодействии с обычным человеческим миром. Такие контрастные стихии, как огонь и лёд, напр., отражают различные ипостаси творчества и одновременно аспекты физического существования.

Подводя итоги своего 35-летнего опыта писателя и критика, Б. выпустила сб. "История и рассказы. Избранные эссе" ("On Histories and Stories. Selected Essays", 2001). Это книга о литературной традиции, построенная по схеме археологических раскопок. Автор начинает разговор со своих непосредственных предшественников (Гр. Грин*, Э. Боуэн*, И. Во*, Э. Пауэлл*) и движется назад, как бы снимая слой за слоем, к фундаменту европейской словесности – мифу и сказке. Однако прошлое литературы есть в то же время и её настоящее, поэтому рядом с классиками возникают имена Э. Берджесса*, Дж. Фаулза*, П. Акройда*, Дж. Барнса*, М. Эмиса*, Дж. Уинтерсона*, С. Рушди* и других современных писателей. Их и своё творчество она воспринимает как органическое продолжение литературной эволюции, в рамках которой известные сюжеты получают новый смысл. Структура и функционирование нарратива ассоциируются Б. с человеческой жизнью, которую она считает величайшей из когда-либо рассказанных историй.

Соч.: Wordsworth and Coleridge in Their Time. L., 1973; Passions of the Mind. L., 1991; Imagining Characters (with Ignês Sodré). L., 1996; The Biographer's Tale. N.Y., 2000; Portraits in Fiction. L., 2002.

Лит: Coyene K.K. A.S. Byatt. N.Y., 1996; Todd R. A.S. Byatt. L., 1997.

Я. Муратова

БАКЕН Джон (BUCHAN John, 26.08.1875, Перт, Шотландия – 11.02.1940, Оттава, Канада), политик, историк, романист. Старший сын священника Свободной церкви Шотландии. Образование получил в Университете Глазго и Оксфордском университете, где проявил блестящие способности в области истории и поэзии. После Оксфорда занимался журналистикой и изучал право. В конце Англо-бурской войны работал в составе комиссии, определявшей политический статус Южной Африки. В годы 1-й мир. войны по состоянию здоровья не был принят в действующую армию. Своим вкладом в победу считал написание "Истории Великой войны" ("A History of Great War" в 4 т., 1921–1922; в годы войны выходила сериями раз в две недели), которая вызвала большой интерес в политических и военных кругах благодаря анализу военной стратегии. В 1915 был приглашён посетить Западный фронт в качестве специального корреспондента "Таймс", в 1916 написал отчёт для главнокомандующего о битве на Сомме. Б. находился в тесном контакте с секретными службами: в годы войны служил в разведке в чине подполковника, после войны возглавлял секретную службу Министерства информации, был директором информационного агентства Рейтер. По его словам, "участвовал в делах столь фантастических, что автор приключенческих романов счёл бы их совершенно недостоверными". Член Палаты общин (консерватор) от шотландских университетов (1927–1935), с 1935 и до конца жизни – генерал-губернатор Канады.

Б. – автор более 100 книг, в том числе биографий Юлия Цезаря, императора Августа, О. Кромвеля, У. Рэли, В. Скотта. Наибольшую известность Б. принесли шпионские романы*, получившие высокую оценку Гр. Грина*. Они определили тип героического шпионского романа 1-й пол. 20 в., возрождённого затем Я. Флемингом*. Сам Б. не придавал им большого значения, считая себя политиком-профессионалом и беллетристом-любителем.

Романы Б. проникнуты патриотизмом, служением имперской идее, понимаемой как защита цивилизации от варварства. Морализаторство в духе "Пути паломника" Дж. Бе-

ньяна (любимого произведения Б.) сочетается в них с напряжённым действием приключенческих романов Р. Стивенсона (также высоко им ценимого). Вслед за В. Скоттом он называл свои произведения “ромэнс”: “Неправдоподобные события в них развиваются в границах возможного”. Они близки к жанру, который позже определяли как триллер, Б. же называл их “шокерами” (“shockers” – вызывающие шок).

Манера повествования Б. определилась в его первом и лучшем шпионском романе – “Тридцать девять ступеней” (“The Thirty-Nine Steps”, 1915), на основе которого А. Хичкок снял одноимённый фильм (1935, ремейки 1959, 1978). Его герой, Ричард Хенни, джентльмен с нюхом на заговоры, случайно узнаёт о существовании тайной организации, представляющей угрозу безопасности Великобритании. Однако, вместо того чтобы сообщить об этом, он вынужден бежать, преследуемый не только врагами, но и полицией, которая подозревает его в убийстве. Прodelав путь из Лондона в Шотландию, он затем отправляется в обратном направлении, на этот раз в роли преследователя, уже имея преданных друзей и поддержку полиции. На обоих маршрутах герой подвергается смертельной опасности, попадает в ловушки и едва избегает гибели, но, движимый любовью к приключениям и чувством долга, разгадывает тайну врагов и в самый последний момент спасает свою страну.

Ричард Хенни – герой и ряда других романов Б.: “Зелёная мантия” (“Greenmantle”, 1916), “Мистер Стэндфаст” (“Mr. Standfast”, 1919), “Три заложника” (“The Three Hostages”, 1924). В последний раз он появился в “Овечьем острове” (“The Island of Sheep”, 1936).

Помимо героя действующего у Б. был и другой сквозной персонаж – герой размышляющий. Юрист и член парламента по имени Эдвард Лейтен впервые появился в одном из рассказов сб. “Терпение луны” (“The Moon Endureth”, 1912), а затем в романах “Джон Макнеб” (“John Macnab”, 1925), “Танцующий пол” (“The Dancing Floor”, 1926), “Клуб преступников” (“The Rungates Club”, 1928), а также “Больное сердце реки” (“Sick Heart River”, 1941), опубликованном посмертно.

В своих произведениях Б. развивает классическую формулу “квеста”, унаследованную им от рыцарских романов. Поиски приключений, раскрытие тайны сохраняются и

в его исторических романах. Лучшим из них считается “Ведьмин лес” (“Witch Wood”, 1927), действие которого происходит в Шотландии 17 в. Мотив раскрытия тайны связан в нём с народным ритуалом (сведения о нём почерпнуты из “Золотой ветви” Дж. Фрейзера).

Соч.: Memory Hold-the-Door. L., 1940; Life's Adventure: Extracts from the Works of John Buchan. L., 1947.

Лит.: Smith J.A. John Buchan. L., 1965; Daniel D. The Interpreter's House: A Critical Assessment of John Buchan. L., 1975.

А. Саруханян

БАЛЛАРД Дж(еймс) Г(рэм) [BALLARD J(ames) G(raham), р. 15.11.1930, Шанхай, Китай], прозаик. 2-я мир. война застала Б. в Шанхае, где он стал свидетелем вторжения японцев и в 1942 был интернирован вместе с родителями. Ужасы войны, по словам Б., в значительной степени сформировали его мировоззрение. Они же определили образный строй его прозы: “Возможно, я всегда пытался вернуться к шанхайскому ландшафту, к какой-то правде, которая мне там открылась”. В 1946 семья возвратилась в Великобританию. Два года Б. занимался медициной в Кингз-колледже, в Кембридже. Затем в течение года – английским языком в Лондонском университете. В 1954–1957 служил в Королевских ВВС, стал пилотом, параллельно редактировал научные журналы. Первая публикация – рассказ “Избавление”, напечатанный в журнале “Нью уорлдс” в 1956.

Всё творчество Б. посвящено демифологизации образа человека и общества, при этом он время от времени меняет перспективу отображения принципиальных для него проблем, что позволяет условно объединить его романы в несколько циклов.

В первый, научно-фантастический, цикл входят “Ветер ниоткуда” (“The Wind from Nowhere”, 1962), “Затонувший мир” (“The Drowned World”, 1962; рус. пер. 1993) – роман, который принес Б. успех и признание критики, “Засуха” (“The Drought”, 1965) и “Кристалльный мир” (“The Crystal World”, 1966; в рус. пер. “Хрустальный мир”, 2000). В этих романах гуманистические ценности и личностное начало, будучи продуктом цивилизации, теряют смысл после её гибели. В первом романе мир разрушает ветер, во втором – повышение уровня воды из-за гло-

бального потепления, в третьем – радиация, прекратившая испарение воды, а в четвертом – загадочная кристаллизация живых организмов.

Выхлощивание личностного начала с сопутствующим ему распадом логического, рационального мышления, а также утрата коммуникативных способностей отдают человека во власть простейших, часто агрессивных, импульсов и инстинктов (в первую очередь сексуального). Механизмом регуляции общества служат спорадически возникающие мифоритуальные комплексы, которые позволяют манипулировать людьми. Они предоставляют “законный” повод для воплощения агрессивных и сексуальных фантазий и практически лишены духовного измерения. В романах нет профетического или обличительного пафоса, главной задачей героев становится не строительство новой культуры на обломках старой, а выживание и приспособление – как физическое, так и психологическое – к изменившимся условиям существования. Герой последнего романа видит высший смысл бытия и залог грядущего счастья в предлагаемом кристаллизацией слиянии со всем живущим. Так впервые проявляет себя специфическая для Б. форма мистицизма, обращённого к самой жизни, а не к метафизическим высотам духа.

В 70-х гг. Б. отказывается от экстраполяции в будущее сущностных черт жизни современного человека. Кроме стремления подчеркнуть актуальность проблематики здесь просматривается и влияние концепции, согласно которой категория будущего, и – шире – категория времени, утрачивает в современном мире своё значение. Катастрофа в этих романах происходит не со всем человечеством, а с отдельными людьми или группой людей. В результате люди выбиваются из будничной колеи и вынуждены вести себя “естественно”.

В “Автокатастрофе” (“Crash”, 1973; экр. 1996, реж. Д. Кроненберг; специальный приз жюри Каннского фестиваля “За оригинальность, смелость и дерзость”; рус. пер. 1999) агрессивное и сексуальное начало полностью сливаются, разбитый автомобиль становится фетишем, а искалеченное тело обретает особую притягательность. В “Бетонном острове” (“Concrete Island”, 1974; рус. пер. 2003) происходит эскалация отчуждённости человека, изолированного в результате автомобильной аварии на острове, раз-

деляющем транспортные потоки. В “Небоскрёбе” (“High-Rise”, 1975) жители престижного дома после аварийного отключения электричества за три месяца возвращаются в докультурное состояние. Как и в первом цикле, Б. описывает происходящее отстранённо и подчеркивает невероятную приспособляемость человека. В “Бетонном острове” дикие новые условия существования становятся основой самосознания героя.

Вслед за этим Б. написал две более лёгкие, юмористические книги: “Фабрика грёз Unlimited” (“The Unlimited Dream Company”, 1979; рус. пер. 2004) и “Здравствуй, Америка” (“Hello America”, 1981). Первый роман предлагает сдержанно-позитивный взгляд на человека: погибший в авиакатастрофе герой становится в небольшом городке кем-то вроде местного мессии. Его жизнь с момента катастрофы определяется неутолимым сексуальным желанием. В конце книги он встречается с собственным телом и понимает, какого рода было его желание. Сексуальное влечение оказывается объективацией и метафорой стремления к восстановлению целостности. Оптимистическая трактовка психических и нравственных проблем современного человека заставляет вспомнить заявление Б. о том, что мир его прозы характеризует “искупительная и терапевтическая сила. Путешествие по этим ландшафтам – возвращение к своей глубинной сущности”.

В романах 80–90-х гг. катастрофы различных уровней и масштабов выступают уже не причиной, а следствием деформации психики человека. Герой “Дня творения” (“Day of Creation”, 1987), как только его несбыточная мечта о появлении реки в пустыне чудесным образом исполняется, начинает прикладывать нечеловеческие усилия к её уничтожению. Энтузиаст-эколог из романа “Скорее в рай” (“Rushing to Paradise”, 1995), последовательно воплощая программу сохранения находящихся под угрозой вымирания видов, приходит к массовому истреблению и птиц, которых она защищала, и людей.

В романах “Кокаиновые ночи” (“Cocaine Nights”, 1996) и “Одичание” (“Running Wild”, 1998; рус. пер. 2005; экр. 1999, реж. Д. Лиланд) идиллические условия жизни порождают агрессию. Подстрекающий к насилию герой “Кокаиновых ночей” утверждает, что это – единственный способ поддержать че-

ловека “в тонусе” в грядущую эру изобилия и праздности. Проблему, стоящую за этими книгами, Б. сформулировал в 1969, заявив, что марксизм – “социальная философия для бедных, а мы нуждаемся сейчас в социальной философии для богатых”.

Распад традиционной системы ценностей ведёт к постепенному исчезновению из жизни устойчивых моральных, религиозных и политических ориентиров. При этом общество потребления в стремлении подстегнуть спрос и в поисках новых товаров, по мнению Б., всё активнее апеллирует к психопатической стороне личности. Один из персонажей “Супер-Канн” (“Super-Cannes”, 2000; рус. пер. 2003), психолог элитного закрытого поселения, называет психопатии заповедником вымирающего разума. Этот феномен представляется Б. главной угрозой современности, тем более что и политические силы не чуждаются эксплуатации психопатических проявлений. Исследованию этого аспекта проблемы посвящён роман “Люди миллениума” (“Millennium People”, 2003), в котором, как в “Кокаиновых ночах” и в “Супер-Каннах”, использованы сюжетные решения детектива*.

Создавая анатомию “человека асоциального”, Б. не становится в позу стороннего наблюдателя; так, дав герою “Автокатастрофы” имя Джеймс Баллард, он охотно рассуждает об автобиографичности образа. Формально к жанру автобиографии относится самое известное его произведение – “Империя солнца” (“Empire of the Sun”, 1984; премии газеты “Гардиан” и Джеймса Тейта Блэка 1985; экран. 1987, автор сценария – Т. Стошпард*, реж. – С. Спилберг; рус. пер. 2003). Но автобиографический характер и этой книги, и её продолжения – “Доброта женщин” (“The Kindness of Women”, 1993) не помешал Б. слить в излюбленной манере “внутреннее” и “внешнее”.

Б. – признанный мастер рассказа. Тематически его рассказы мало отличаются от романов, но они в целом миметичнее и жёстче отструктурированы. Кроме того, он активно выступает с критическими статьями и эссе.

Б. часто по инерции называют писателем-фантастом, но сам он считает, что давно не пишет научной фантастики*, хоть и продолжает использовать её приемы, в первую очередь принципиальную условность художественного мира, сотворённого для иллюстрации и исследования тех или иных идей,

психических состояний и т.д. Внешние приемы фантастического произведения возникают в его зрелом творчестве лишь однажды (действие романа “Здравствуй, Америка” отнесено в будущее). Б. оказал большое влияние на так наз. “новую волну” британской фантастики, но его понимание целей и задач научной фантастики не стало универсальным.

Б. подчёркивает, что источником вдохновения для него является не литература, а наука, однако трудно не заметить в его творчестве кафкианских мотивов, а тем более прямых отсылок к “Бесплодной земле” Т.С. Элиота* (в ранних романах). Цитаты и аллюзии встречаются и в других его произведениях, что связывает Б. с магистральной линией развития литературы, как бы резко он от неё ни отрекся.

Соч.: A User's Guide to the Millennium: Essays and Reviews. N.Y., 1996; в рус. пер.: Утонувший великан. М., 1991; The Complete Short Stories of J.G. Ballard. L., 2001.

Лит.: Delville M. J.G. Ballard. Plymouth, 1998; Luckhurst R. The Angle Between Two Walls: The Fiction of J.G. Ballard: (Liverpool Science Fiction Texts and Studies). Liverpool, 1998.

А. Можеева

БАРКЕР Джордж (Гранвилл) [BARKER George (Granville), 26.02.1913, Лутон, Эссекс – 27.10.1991, Сттерингем, графство Норфолк], поэт. Родился в семье констебля. Окончил среднюю школу; в 14 лет ушёл из политехнического училища. Б. ещё ребенком поверил в своё поэтическое призвание. Прежде чем утвердиться на литературном поприще, работал обойщиком, автомехаником и т.д. Первым шагом в литературной карьере Б. стало рецензирование сб. “Новые подписи” (1932). После этого он некоторое время печатался в изданиях “левого” направления – “Нью верс”, “Лефт ревью”. Своё участие в “левом” движении он позже назовёт “развлечением с марксистской шлюхой” (в поэме “Правдивая исповедь Джорджа Баркера” – “The True Confession of George Barker”, I, 1950; II, 1964).

В 1933 был опубликован его дебютный сборник (“Тридцать предварительных стихотворений” – “Thirty Preliminary Poems”). С 1935 началось сотрудничество с издательством “Фабер и Фабер” (и его редактором Т.С. Элиотом*); в том же году он получает грант Королевского литературного общест-

ва и Королевскую премию по литературе. Основные сочинения Б. – поэтические сборники “Стихотворения” (“Poems”, 1935), “Плач и торжество” (“Lament and Triumph”, 1940), “Духовные и светские элегии” (“Sacred and Secular Elegies”, 1943), “Любовные стихотворения” (“Love Poems”, 1947), “Новости мира” (“News of the World”, 1950), “Вид из слепого Я” (“The View from a Blind I”, 1962), “Сны в летнюю ночь” (“Dreams of a Summer Night”, 1966), “Золотые цепи” (“The Golden Chains”, 1968), “Памяти Дэвида Арчера” (“In Memoriam David Archer”, 1973), поэма “Ужас бедствий” (“Calamiterror”, 1937).

Свои стихи Б. называл “духовной автобиографией”. Из событий своей жизни он творил миф о самом себе. Так, несчастный случай (в 1932 он во время фехтовального матча выбил глаз своему брату) был интерпретирован поэтом в соответствии с мифом о Каине и Авеле. Согласно персональному мифу Б., последовавшие за этим странствия – Япония (1939; преподавание в Сендайском Императорском университете), США (1940–1943; 1957–1959), Италия (1950; 1960–1964), Испания (1951–1956) – это скитания грешника, отмеченного каиновой печатью (“...Ты, отверженный, / Ведёшь свою одноглазую сестру через ночь, / От двери к двери по замкнутому зодиак, / И домой не вернёшься”).

С кон. 1940-х гг. Б. называл себя романтическим анархистом. Для него, как для Г. Риды* и поэтов “Нового Апокалипсиса”*, анархизм был почти синонимичен индивидуализму (он говорил о своей “фанатичной вере в уникальное пугающее своеобразие” людей). По Б., анархизм есть необходимое безумие и нарушение нормы (анархист “утверждает победу воображения над волей”, “нарушение [им] нормы утверждает победу живущего над мертвецом”).

Образ поэта виделся Б. через призму традиционных романтических идей: поэт – пророк, избранный и посвященный; его место в “цепи существ” никогда не совпадает с местом человека – оно находится или ниже, ближе к “тварям”, или выше, ближе к ангелам (отсюда название одного из сборников – “Видение зверей и богов” – “Vision of Beasts and Gods”, 1954). В душе поэта разыгрываются мировые трагедии; он равен миру (“жаворонок поёт в [его] спинном хребте”, скалы, деревья и возлюбленная среди них – в его кишках, “мириады птиц в клетке [его]

головы”). Поэтический опыт – всегда экстремальный: поэт – “пленник своих чувств”, охваченный жреческим экстазом. Он одновременно Каин и Абель, убийца и жертва (“...Вдохновение есть убийство. {...}) Быть столь плотно схваченным зубами вещей – так, что они убивают тебя, – это поистине значит быть поэтом”).

В выборе поэтических тем Б. также находится во власти романтических схем. Он лижет о борьбе противоречий: добра и зла, жизни и смерти, духа и тела, интеллекта и воображения, мужчины и женщины, любви платонической и плотской. Но во власти поэзии – снимать противоречия, переворачивать противоположности (“...Логос скакал на белой лошади, / Пока каждое Нет, которое могли выразить чувства, / Не превратилось в трансцендентное Да”; “истинное горе есть возможность радости”).

Согласно программным выступлениям Б., его задача – воздействовать на самую реальность (“Величайшие образы – это образы искривленной реальности – образы, в которых факты подвергаются попытке, затем чтобы они выдали своё знание, свои тайны, свои источники информации”). На самом же деле цель Б. – воздействовать на читателя (чему он учится у Дж.М. Хопкинса и сюрреалистов). Для этого он использует ряд сильных приёмов. В стихах Б. громоздит одну причудливую метафору на другую, сталкивает “далековатые идеи”, добиваясь эффекта неожиданности (человеческая энергия – как мухи, сначала “летающие во все стороны”, затем “похороненные в голубом мясе”). Метафоры усиливаются гиперболами (о своей матери – “Азия, взрывающаяся землетрясением смеха”, о строке Хопкинса – “птица, простёршая когти над миром”), синекдохами (расчленение “армии тела” – вскипающей крови, глазных яблок, костей, гениталий, подобных противогазам), оксюморонами (“яркие глаголы молчания”). Для того чтобы заморозить, опьянить читателя, используются экзотические повторы и тавтологии: “глубины душевных бездн”, “незримо невидим” (в таких случаях Б. стремится к предельной концентрации аллитераций, ассонансов и внутренних рифм). Часто эти повторы сопровождаются поэтической игрой в духе “метафизических” поэтов 17 в. (об отражении вещей и явлений друг в друге: “Лист, подобный глазу, {...} / Исследует небо, глаз, подобный листу, исследует / Подобный

глазу лист, и каждый зрит в каждом / Небо и небо").

Оценки творчества Б. в критике были противоречивыми. У.Б. Йейтс* включил его как самого молодого поэта в свою "Оксфордскую книгу современной поэзии" (1936). Но чаще о нём говорили как о поэте "невнятности, темноты" (Дж. Григсон), "поэте неразумия, опьянённом словами" (Ст. Спендер*). Б. в ответ возражал: "Я не на стороне ангельского совершенства. {...} Совершенная поэзия столь же невозможна, как совершенные люди"; естественное следствие "гигантского эксперимента" – "гигантские ошибки".

Соч.: A Collected Poems. L., 1987; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. М., 1984.

Лит.: *Foduski M. George Barker. N.Y., 1969.*

М. Свердлов

БАРКЕР Хауард (BARKER Howard, р. 28.06.1946, Лондон), драматург, поэт, эссеист. Выходец из рабочей среды (его отец был упаковщиком на фабрике), Б. окончил исторический факультет (1967) в университете Суссекса (г. Брайтон), где получил степень магистра (1969). Глубокий интерес к истории в дальнейшем оказал большое влияние на драматургию Б., но первые его пьесы были посвящены злободневным событиям и проблемам (Б. дебютировал пьесой "Нахальство" – "Cheek", 1970).

Подобно большинству сверстников, Б. начинал с политической драмы*. Такие его пьесы, как "Альфа Альфа" ("Alpha Alpha", 1972), "Коготь" ("Clow", 1975), "Стрипуэл" ("Stripwell", 1975) и др., изображают цинизм и жестокость английской правящей касты, кризис традиционного либерализма, политическую беспомощность "левых", распад семейных связей. Но хотя эти произведения построены на актуальном материале тех лет, их нельзя назвать "документальными" или "журналистскими" (в последующих высказываниях Б. о драматургии и театре это уничижительные эпитеты). Его персонажи то узнаваемы, то заострены до карикатуры, ситуации типичные и правдоподобные сменяются явно вымышленными, обычный разговорный язык сосуществует с книжной фразеологией.

Черты, которыми отмечены ранние пьесы Б., характерны и для творчества многих других авторов его поколения, смело нару-

шавших каноны правдоподобия, отдавших предпочтение гротеску и "чёрному юмору". В этом драматурги, пришедшие в театр на рубеже 60–70-х гг., стали продолжателями традиций тех авторов из числа их старших современников, которые не были связаны с "поэтическим натурализмом" "сердитых молодых людей"* – Дж. Ардена*, П. Барнса* и в особенности Э. Бонда*.

В сер. 70-х гг. Б., подобно целому ряду английских драматургов, обратился к жанру антиутопии*, в котором проявился обострённый интерес автора к ситуации на грани жизни и смерти, к образам насилия, разрушения, распада (что определилось уже в ранних пьесах). Название пьесы "Добрые чувства между нами" ("That Good Between Us", 1977) – это жестокая ирония: кругом царит атмосфера всеобщего недоверия, вражды, ненависти, страну сотрясают забастовки, терроризм, антиправительственные заговоры. В пьесе "Выявить соглашателя" ("Credentials of a Sympathizer", 1979) изображена обстановка настоящей гражданской войны. "Чёрный юмор" автора усугубляет мрачную картину этой "войны против всех". Написанная по заказу телевидения Би-би-си, пьеса так и не попала на экран и была впервые поставлена Королевским Шекспировским театром в рамках своеобразного "фестиваля" с красноречивым названием "Пьесы, которые отказалось ставить телевидение".

Впоследствии Б. говорил о политическом театре исключительно в критическом и негативном тоне, но его драматургия осталась политической в широком смысле слова. В его пьесах-антиутопиях одинаково корыстными, лицемерными и жестокими представлены правители и "правого", и "левого" толка. Как и в ранних произведениях драматурга, принадлежность к тому или иному классу не предопределяет авторских и зрительских симпатий к персонажу. В более позднем произведении "Любовь хорошего человека" ("The Love of a Good Man", 1978) холодная расчётливость героини, светской дамы, не затмевает её неотразимой, победительной женственности. Как сформулировал впоследствии Б., "класс не должен служить убежищем для индивидуума".

На рубеже 70–80-х гг. в творчестве драматурга произошёл поворот: "Я наконец пришёл к Истории, с которой начинал, – не к официальной или документальной исто-

рии, правдивость которой я отрицаю, но к истории чувства (...) Я осознал: описывать стоит только то, чего не было, так же как писать исторические пьесы стоит только о том, чего не происходило”.

Начиная с этого времени действие большинства пьес Б. отнесено в прошлое, отдалённое или недавнее, запечатлённое в “официальной” истории или легендарное. В теледраме “Сострадание в истории” (“Pity in History”, 1985) представлена эпоха английской революции 17 в.; её окончание и реставрация династии Стюартов – время действия “Победы” (“Victory”, 1983). Во многих других произведениях Б. события также развёртываются в тот момент, когда только что кончилась война: один из крестовых походов (“Замок” – “The Castle”, 1985), Троянская (“В тисках ночи” – “The Bite of the Night”, 1988), австро-турецкая (“Европейцы” – “The Europeans”, 1990). Среди исторических лиц, выведенных автором на сцену, Сталин и Черчилль, Мильтон и Гомер, целый ряд европейских правителей-венценосцев, но все они выглядят не более достоверно, чем персонажи легендарные (Елена Троянская, библейские Авраам и Исаак) или откровенно вымышленные.

Для Б. с его отрицанием “комнатного” реализма и культа документальности, с одной стороны, и неприятием политической и моральной дидактики – с другой, обращение к прошедшим эпохам было способом отойти от эмпирической реальности и идеологем настоящего, освободить воображение, что связано с его взглядами на театр: «Новый театр не будет стыдиться своей сложности или отсутствия идеологии. Он будет свободен от обязательств перед жизнью как она есть и от журналистского стремления подвергнуть критике существующие условия. Он вообще не будет заниматься этими условиями (...) Повторяю, пьеса – это не диспут, а игра, и, подобно детской игре, она “придумывает мир”, не нуждаясь в официальном разрешении извне. Она говорит о невозможностях, и её огромная духовная сила – в простом вопросе: “Что если?..”, а не в банальном: “Вы знали?..”».

Его воображаемое путешествие по истории – это одиссея и крестный путь. Мир изображён в состоянии катастрофы. Крайние, нестерпимые обстоятельства – неременная принадлежность пьес Б. – это жестокий экзаме́н, безжалостная проверка на прочность

людей, понятий, принципов. Один из постоянных мотивов – разрыв родственных уз. Так, перед лицом смерти в “идеальной семье” императора Романова обнаруживаются эгоизм, вражда и жестокость (“Ненавистная ночь” – “Hated Nightfall”, 1994; рус. пер. 1997). Однако в пьесах Б. нет цинизма. В его мире добро оборачивается злом, возвышенное – низменным, но происходит и обратное. Особую роль в произведениях Б. играют женщины, способные пронести верность извечным ценностям жизни через все страдания, грязь и ужас, которые выпадают на долю человечества.

Трагический мир Б. – это создание поэта. Пишет ли он прозой или переходит на свободный стих, его способ мыслить, его образность, его язык принадлежат сфере поэзии. Отсюда сложное, ассоциативное построение многих пьес, их бурное красноречие. Лирическая поэзия Б. (он автор нескольких стихотворных сборников) образует единое целое с его пьесами.

Соч.: Collected Plays: In 3 vols. L., 1989–1996.

Лит.: Ряполова В. Навстречу трагической возможности // Современная драматургия. 1997. № 4; Rabey D.I. Howard Barker. Politics and Desire. N.Y., 1981; Price A. Introduction to the Second Edition // Barker H. Arguments for a Theatre. Manchester, 1993.

В. Ряполова

БАРНС Джулиан (Патрик) [BARNES Julian (Patrick), р. 1946, Лестер], романист. Окончил Оксфордский университет, занимался преподавательской работой, был литературным редактором и телевизионным критиком. Первый роман Б. “Метроленд” (“Metroland”, 1980; премия Сомерсета Моэма, 1981) написан от лица главного героя; решающие события в его жизни совершаются во время парижских студенческих волнений 1968. В романе “До того, как мы встретились” (“Before She Met Me”, 1982) жестокость супружеских отношений сопрягается с конфликтом реальности и искусства. Репутация одного из самых остроумных экспериментаторов своего поколения утвердилась за Б. после выхода следующего романа – “Попугай Флобера” (“Flaubert’s Parrot”, 1985; рус. пер. 2002). Повествователь, вдовец, чтобы освободиться от горьких воспоминаний о супружеских изменах покойной жены, отправляется в путешествие по Франции, где увлечённо читает Флобера и собирает сведения о его биографии. Повествование указы-

вает на взаимопроникновение искусства и действительности; при этом писатель увиден не как творец, а как подобие попугая, подражающего чужому голосу. В романе “Глядя на солнце” (“Staring at the Sun”, 1986) события недавней и современной истории проецируются на будущее вплоть до 2020. В созданной Б. утопической картине мощный компьютер содержит все знания человечества, осуществлено продление жизни, что, однако, не делает человека счастливее, не освобождает его от страха перед смертью.

Уже первые произведения Б. возвестили о его ориентации на художественный опыт постмодернизма*, по преимуществу французского и немецкого (отсюда широкое использование монтажа, типажность героев-масок, представляющих определённые социальные слои и почти лишённых черт индивидуальности и т.п.). Настоящую известность Б. завоевал книгой “История мира в 10 1/2 главах” (“A History of the World in 10 1/2 Chapters”, 1989; рус. пер. 1994), причём подзаголовок “роман” скорее мистифицирует, чем обозначает жанр. Однако и жанровые ассоциации со словом “история” оказываются ложными: произведение Б. не имеет никакого отношения к сатирической традиции фиктивной исторической хроники типа “Истории Нью-Йорка” В. Ирвинга или “Истории одного города” М. Салтыкова-Щедрина. Книга представляет собой своего рода коллаж, и 10 эпизодов, составляющих её основной текст, объединены лишь ассоциативными перекличками. Они образуют особую систему повествовательных связей, не нуждающихся ни в хронологической последовательности действия, ни даже в единстве центральных мотивов. У Б. эту функцию отчасти выполняет мотив плавания, но хотя он и присутствует в большинстве эпизодов, однако так и не выстраивает их в некую целостность или последовательность. Коллаж, родственный постмодернистскому пастишу, оказывается органичной формой для воплощения взглядов Б. на историю; в диалектической паре “случайное–необходимое” он делает акцент на случайном, на том, что кажется малозначительным и периферийным; именно вторичные и частные факторы исторической жизни являются, по его мнению, решающими и ключевыми. Для главной героини книги роковым событием становится Чернобыль, внешне не затронувший жиз-

ненного распорядка этой заурядной англичанки, – таков художественный ход, весьма характерный для Б.

Обособляя несколько страниц исторической хроники со времен Потопа до наших дней, Б. последовательно стремится опровергнуть преобладающие интерпретации истории, а также привычные оппозиции типа “значительное–эфемерное”, “долговечное–проходящее”, “праведники–грешники”, “чистые–нечистые” и т.д. По ходу повествования традиционные представления о мире последовательно пародируются; прежде всего дискредитируется сама идея истории как поступательного и целенаправленного процесса. Подчас эта характерная для искусства постмодернизма перекодировка значений и смыслов приобретает очевидный сатирический характер (напр., в эпизоде съёмок псевдоисторического кинобоевика, построенного как раз на признании необратимой логики и прогрессивного развития как нормы истории). Но на первом плане в произведении Б. не сатирическое отрицание, а философское сомнение относительно природы истины; в суждениях о прошлом для него эта истина всегда остается проблематичной, так как любая версия неизбежно тенденциозна, а значит, недостоверна.

Эти мысли подробно изложены во фрагменте, посвящённом полотну Т. Жерико «Плот “Медузы”» и представляющем собой законченный философско-эстетический трактат. В нём обоснована важнейшая для Б. (как и для всего постмодернизма) мысль: истина в искусстве достижима лишь путём деконструкции смыслов, которые прежде казались самоочевидными, путём разрушения “иерархического” восприятия действительности, поскольку такого рода “вертикаль” всегда приводит к фундаментальному искажению. Так, Жерико, исходя из “вертикали”, героизирует изображаемое им событие, представляя испытания экипажа и пассажиров потерпевшей крушение “Медузы” как высокий подвиг человеческого духа. А между тем изучение особенностей композиции позволяет Б. сделать вывод об истинном смысле картины: он видит в ней экзистенциальную драму, свидетельство глубокой деградации людей в их безнадежной противостоянии стихиям. Этот смысл скрыт художником даже от самого себя, именно поэтому он и оказывается важнейшим. Таким образом, задача интерпретатора, вооружён-

ого современной методологией прочтения, – выявить в тексте “случайные”, непровольные смыслы; эти смыслы и объявляются самыми достоверными.

Стилистика книги Б. включает в себя паодийный мифологизм, травестию; элементы документального репортажа сочетаются ней с эстетическими и философскими разышлениями, а повествование строится в юрме мозаики со сменяющимися друг друга бсолютно несхожими протагонистами. Соранья верность постмодернистским принципам, Б., однако, отказывается воспринимать их как сугубо игровые по своей природе: ам факт, что исходной точкой повествования выбран Чернобыль, достаточно красноречив.

В романе “Дикобраз” (“The Porcupine”, 992; рус. пер. 1995) ориентация автора на смысление эпохальных событий современности через призму как бы перевёрнутой диалектики необходимого и случайного выступает еще отчётливее: действие происходит в дной из постсоциалистических стран (за ей легко угадывается Болгария), а сюжет вязан с судебным процессом над её бывшим идером, партийным функционером с заашками диктатора. Однако сам ход разбирательства красноречивее, чем преступление обвиняемого, говорит об укоренённости тоталитаризма: как бывшие партийцы, так и е, кто их теперь судит, одинаково далеки от истинно демократических ценностей. Здесь перекодировка смыслов совершается же не только в сфере эстетики или историографии, но и в политической, идеологической сфере.

В 90-е гг. Б. экспериментирует с разными литературными формами: от “комедии нравов” (очерки английской жизни в “Письмах из Лондона” – “Letters from London”, 1995) и детективов* (под псевдонимом Дэн Кэвангах – Dan Kavanagh) до сатиры на мифы о есёлой старой Англии в романе “Англия, Англия” (“England, England”, 1998; рус. пер. 2002). Обращение к следующему веку расципряет “горизонты памяти”, не затеняя прошлого. “Его поколение – последнее из тех, то ещё помнит великие европейские войны, у кого память о них вплетена в историю каждой семьи,” – говорится в одном из рассказов сб. “Через канал” (“Cross Channel”, 997). Повествователь предстаёт “сборщиком и просеивателем воспоминаний – своих и исторических. А ещё он прививает воспо-

минания другим людям (...), пересказывает с одной темы на другую”.

Соч.: Something to Declare. L., 2002.

Лит.: Материалы Круглого стола “Феномен Джулиана Барнса” // Иностран. лит. 2002. № 7.

А. Зверев

БАРНС Питер (BARNES Peter, р. 10.01.1931, Лондон – 01.07.2004, Лондон), драматург, режиссёр. Родился в рабочей семье, после окончания школы работал в Лондонском городском совете. С сер. 50-х гг. деятельность Б. связана с кино: он был критиком (журн. “Филмз энд филминг”), редактором на киностудии (“Уорик филмз”, 1956), написал большое количество киносценариев. Первой сценической постановкой Б. стала пьеса “Время барракуд” (“The Time of the Barracudas”) в США и Канаде (1963), театральный дебют на родине состоялся в 1965.

Излюбленный жанр Б. – “чёрная” сатирическая комедия (трагифарс), где используются шоковые средства: наглядно и детально представлены сцены жестокости, среди персонажей – убийцы, тираны, насильники, палачи, люди дна. В лучшей пьесе Б. “Правящий класс” (“The Ruling Class”, 1968; премия газеты “Ивнинг стэндард” и Дж. Уайтинга, 1969; экран. 1972) гротескные и зловещие события разворачиваются вокруг безумного аристократа, вообразившего себя Богом. “Чёрная” ирония автора выражается в том, что герой становится приемлемым для своего класса только тогда, когда приобретает новую манию и превращается в воинствующего защитника аристократических привилегий, проповедника нетерпимости и социального порядка в духе викторианской идеологии.

Б. охарактеризовал жанр этого произведения как “барочную комедию”. Такое определение, не имеющее буквального смысла, возникло у Б. не случайно: он не раз заявлял о своем пристрастии к эпохе барокко, сделал несколько обработок английских пьес этого периода. В 1974 создал пьесу, основанную непосредственно на историческом материале 17 в., – “Околдованные” (“The Bewitched”). В изображении Б. двор испанского короля Карла II, средоточие окостеневшей догмы и ритуала, нравственной деградации и уродства, – гротескная метафора всякой деспотической власти. Переноса дей-

ствие в отдалённые, ставшие легендарными эпохи ("Тайная вечеря Леонардо" – "Leonardo's Last Supper", 1969; "Полуденные бесы" – "Noonday Demons", 1969), он принципиально отказывается от бытового правдоподобия, создавая фантастический мир, где возможны самые невероятные происшествия, а в числе действующих лиц могут быть даже неодушевлённые предметы ("Смех!" – "Laughter!", 1978). Говоря о стиле Б., английские критики употребляют не только эпитет "барочный", но также – "готический", "сюрреалистический". Сам драматург так объясняет суть своего видения мира: "Я не пишу об обычных мужчинах и женщинах. Разнообразие и необычайность мира и людей, их бесконечные возможности делают убеждение в заурядности человека просто кощунством [...] Неспособность представить, что жизнь далеко не сводится к нашему собственному ограниченному опыту, – это грех".

Небытовой характер драматургии Б. выражается в языке. Повседневная, обиходная речь почти не звучит в его произведениях (хотя при необходимости драматург демонстрирует прекрасное владение ею). Диалоги и монологи Б. остроумны и афористичны. Он редко прибегает к архаизации речи действующих лиц, тем самым подчеркивая условность историзма своих пьес.

Б. широко использует приём "театра в театре", что усиливает не только зрелищность пьес, но и воздействие идей: таково сначала безобидное, а потом смертельно опасное актёрство героя "Правящего класса", таков мертвящий театрализованный ритуал в "Околдованных". В пьесе "Красные носы" ("Red Noses", 1985; премия Оливье) "театр в театре" становится основой действия. Речь идёт о руководимой священником труппе бродячих комедиантов, которые стремятся поднять дух людей во время чумы, поразившей средневековую Францию. Как и другие произведения Б., пьеса оканчивается трагически: духовная власть во главе с папой, видя в свободном искусстве угрозу своему могуществу, распускает труппу и приговаривает к смерти её руководителя. Пьеса "Закаты и величие" ("Sunsets and Glories", 1990), где действие происходит при папском дворе кон. 13 – нач. 14 в., по своим мотивам и стилистике перекликается с драмами "Околдованные" и "Красные носы". "Мечтания" ("Dreaming", 1999), где повествуется о судьбе группы беженцев после войны Алой

и Белой розы, – снова трагифарс, соединяющий драматизм и иронию, натуральность изображения и открыто театральную условность.

Б. принадлежит ряд обработок пьес других авторов: Бена Джонсона ("Чёрт выставлен ослом" – "The Devil Is an Ass", "Барфоломеевская ярмарка" – "The Bartholomew Fair" и др.), Джона Марстона ("Антонио и Меллида" – "Antonio and Mellida"), Франка Ведеккинда ("Лулу" по пьесам "Дух земли" и "Шкатулка Пандоры"), Жоржа Фейдо ("Сцены супружеской жизни" – "Scenes from a Marriage", по нескольким пьесам французского комедиографа) и др. Драматург много писал для радио и телевидения, а также сам ставил пьесы.

Соч.: Collected Plays: With Barnes' People. L., 1981; Plays 1. L., 1989; The Spirit of Man and More Barnes' People. L., 1990.

Лит.: Бабенко В.Г. Творчество Питера Барнса и традиции английской комедии // Филологические науки. 1988. № 3; Шовкопляс Г.Э. Художественная специфика социальной модели мира в пьесах Питера Барнса (начало 70-х гг.) // Вестн. Харьковского ун-та. 1989. № 329; Dukore B.F. Barnstorm: The Plays of Peter Barnes. L.; N.Y., 1995.

В. Ряполова

БАРРИ Дж(еймс) М(этью) [BARRIE J(ames) M(atthew), 09.05.1860, Кирримьюир, Форфаршир, Шотландия – 19.06.1937, Лондон], драматург, романист, эссеист, журналист. За литературные заслуги Б. был присвоен титул баронета (1913), присуждены почетные степени Оксфордского (1926) и Кембриджского (1930) университетов. Он был избран лордом-ректором университета Сент-Эндрюс (1918) и награжден орденом "За заслуги" (1922).

Б. – девятый сын в семье ткача; в 1882 окончил Эдинбургский университет, получил степень магистра гуманитарных наук. С 1883 автор передовиц в "Ноттингем гзетт"; с 1885 по 1888 продолжает свою журналистскую карьеру в Лондоне. Сотрудничая в этот период одновременно с несколькими изданиями, он пишет чрезвычайно много и на самые разнообразные темы ("Начните рассказывать мне о политике, и я остановлю вас, когда будет готова моя статья", – говорил молодой Б.; "Я, хоть убей, не могу отличить одну мелодию от другой. Ненавижу музыку. Видите ли, я несколько лет был музыкальным критиком", – признавался он уже в пре-

клонные годы). Поверхностность содержания, лёгкость стиля, сентиментальность и капризный юмор с ужимками – такова формула, принёсшая Б.-журналисту первый успех. “В нём есть гений”, – писал Р.Л. Стивенсон Г. Джеймсу о первых опытах молодого писателя, – но вместе с тем журналист – вот в чём риск”. Прогноз Стивенсона оправдался: “журналист” сказался в постоянном стремлении Б. угадать “читательский заказ”, угодить сиюминутным потребностям публики; “гений” – в детском таланте к игре.

Ранняя проза Б. прямо вытекает из его газетных статей. Исключение – дебютный роман “Лучше умереть” (“Better Dead”, 1887) в духе стивенсоновского “Клуба самоубийц”. Наглядное свидетельство незрелости этого первого опыта – то, как много позже Б. отреагировал на предложение о переиздании романа: “Лучше умереть”. Но уже вторая книга, собрание газетных очерков на шотландском материале – “Идиллии Старых Огней” (“Auld Licht Idylls”, 1888), стала литературной сенсацией. Верно угадав спрос на региональный колорит, Б. представил публике стилизацию шотландского диалекта и умильно-насмешливые анекдоты из жизни маленького шотландского городка 1-й пол. 19 в., прототипом которого был его родной город. Успех сборника был так велик, что породил последователей и подражателей, иронически описывавших быт шотландской провинции и стилизовавших местные диалекты, – так наз. “Огородную школу” [“The Kailyard School” – Я. Макларен (MacLaren Ian, 1850–1907), С.Р. Крокетт (Crockett S.R., 1859–1914)].

Чтобы упрочить успех, Б. перешел к драматургии. Театр потребовал новых рецептов: мелодраматические коллизии романов сменились комедийными “квипрокво”, столь же неправдоподобными. Неправдоподобность – ключ к популярности Б.; именно на это обратил внимание Б. Шоу* в своём отзыве о романах и первых пьесах писателя: “Он видит не дальше своих историй, их несоответствие миру относит на счёт несовершенства мира и только счастлив переустроить действительность более приятным образом. Популярная сцена, которая была тюрьмой для шекспировского гения, для Б. является спортивной площадкой”.

С самого начала удача сопутствовала пьесам Б.: уже первый драматический опыт “Соврал, Лондон” (“Walker, London”, 1892,

опубл. 1907) выдержал 511 представлений в лондонском театре “Тула”. Б. – автор 14 больших пьес и более 20 одноактных. Он начал с фарсов “Соврал, Лондон” и “Любовная история профессора” (“The Professor’s Love Story”, 1893). Затем, неудачно попробовав свои силы в мелодраме ибсеновского типа (“Свадебный гость” – “The Wedding Guest”, 1900), перешёл к салонным комедиям. Из них наибольший зрительский энтузиазм сопровождал “Кволити-стрит” (“Quality Street”, 1901, опубл. 1913), “Удивительному Крайтону” (“Admirable Crichton”, 1902, опубл. 1914; экран. в 1919 и 1957), “Что знает каждая женщина” (“What Every Woman Knows”, 1908, опубл. 1938; экран. 1921 и 1935). Комедийные положения этих пьес парадоксально и весело намекали на превосходство английских женщин над мужчинами или английского слуги над своим господином.

Далее последовали фантастические трагикомедии в подражание У. Шекспиру: “Дорогой Брут” (“Dear Brutus”, 1917, опубл. 1938) и “Мэри Роуз” (“Mary Rose”, 1920, опубл. 1938). Только в завершение своей драматургической карьеры Б. решил совсем отказаться от комедийного жанра – и потерпел неудачу. Его последняя пьеса “Мальчик Давид” (“The Boy David”, 1936, опубл. 1938), драматическое переложение нескольких эпизодов из Первой книги Царств, вызвала насмешки и недоумение публики.

Подлинную, долговечную славу обеспечил Б. его детский талант к игре. Как и герой его романа-дилогии “Сентиментальный Томми” (“Sentimental Tommy: The Story of His Boyhood”, 1896) и “Томми и Гризел” (“Tommy and Grizel”, 1900), “он был мальчиком, который не смог повзрослеть”. В романах о Томми Б. впервые указывает на своё творчество как на прямое продолжение детской игры. Вскоре с этим согласилась и критика: Б. – “дитя, которое благодаря какому-то божественному дару может художественными средствами выразить детскость, таящуюся в нём” (М. Бирбом). В дальнейшем писателю оставалось только соответствовать своему мифу о “неповзрослевшем мальчике” и по-детски исполнять роль “Джеймса Барри”: “Есть особое, глубокое, мистическое удовлетворение в том, чтобы быть Джеймсом Барри”.

В процессе игры и состоялся главный шедевр Б. Со знакомства в 1897 в Кенсингтон-

ском парке с маленькими братьями Дэвис началась игра, которой с годами суждено было перерасти в судьбу; вскоре уже пятеро братьев стали слушателями волшебных историй, вдохновителями и участниками разыгрываемых Б. фантазий, объектами его воздействия и манипулирования, наконец, прототипами его книг. Развлекая детей сказками-импровизациями о Кенсингтонском парке, Б. одновременно творил литературный миф о “божественном ребенке”, “мальчике, который не захотел стать взрослым”, – Питере Пэне. Недаром Б. соединил в имени своего героя имена младшего из братьев Дэвис (на тот момент) и древнегреческого бога Пана: так сказалось стремление писателя превратить быт в сказку или, по крайней мере, в приключение; на семейство же Дэвисов он смотрел как на персонажей своей самой увлекательной пьесы.

Всё это нашло отражение в романе “Белая птичка” (“The Little White Bird”, 1902; рус. пер. 1922). Себя он изобразил в образе некоего “Анонима”, стоящего за кулисами и устраивающего счастье героев, а мифическому Питеру Пэну посвятил несколько сказочных глав (позже они были изданы отдельно под назв. “Питер Пэн в Кенсингтонских садах” – “Peter Pan in Kensington Gardens”, 1906).

Так же – из игр с братьями Дэвис в местечке Тилфорд (1900) – возникла и пьеса о Питере Пэне. Премьера пьесы в лондонском театре герцога Йоркского (“Peter Pan, Or The Boy Who Would Not Grow Up”, 1904, опубли. 1938) прошла с оглушительным успехом, ещё больший успех сопутствовал американской премьере. К 1950 пьесу посмотрели 15 млн человек; её несколько раз экранизировали (наиболее успешно в мультипликационной версии У. Диснея, 1953). Вскоре после триумфа пьесы Б. выпустил прозаическую версию истории о Питере Пэне (“Питер и Венди” – “Peter and Wendy”, 1911).

В 1912 в присутствии писателя состоялось открытие памятника Питеру Пэну в Кенсингтонском парке. В последующие десятилетия 20 в. миф о мальчике, “который не хотел взрослеть”, стал одним из национальных английской мифов, а имя Питера Пэна – нарицательным, вошедшим в словарь английского языка. Примером того, как миф, уже независимый от своего создателя, мог воздействовать на умы, является поступок Ч. Фромана, американского продюсера Б.

Во время крушения “Лузитании” (1915) он отказался от места в спасательной лодке, процитировав Питера Пэна: “Стоит ли бояться смерти? Смерть есть величайшее приключение в жизни”. Почувствовав силу мифа, с полемической репликой выступил Г.К. Честертон* (1920): “Я всегда считал, что Питер Пэн ошибался. Он был хороший мальчик, по-детски смелый, но и по-детски трусливый. Ему казалось, что умереть – великопоепное приключение; он не понял, что ещё смелее остаться жить”.

Причина такого влияния мифа о Питере Пэне – прежде всего в его синтетическом характере. К нему сходятся, с одной стороны, основные “топосы” приключенческой литературы 18–19 вв. (в первую очередь Ф. Купера, Ж. Верна, Р.Л. Стивенсона, Ф. Марриета, Р.М. Баллантайна), а с другой стороны, основные “детские” мотивы романтической поэзии (от У. Блейка до К. Россетти) и литературной сказки 19 в. (от Г.Х. Андерсена до К. Грэма). Книги о Питере Пэне предлагают публике своего рода эклектический концентрат детской литературы 19 в., её адаптированную версию, легко соединяющую в себе несоединимые идеи “детства как приключения” и “ангелического детства”.

В связи с книгами о Питере Пэне Б. часто упрекали в сентиментальности; но то, что кажется наивным умилением, на самом деле очень часто окрашено иронией. Ребёнок в понимании Б. отличается не широтой, а узостью духовных возможностей: его фантазия ограничена, он не обладает ни способностью помнить, ни способностью любить; главное, он лишён всякого этического чувства, не знает ни добра, ни зла. Его возвышает только эстетическое очарование “инаковости”, обаяние по ту сторону смысла, необъяснимая способность внушать любовь. Но это для Б. стоит всего остального.

Создание мифа о Питере Пэне стало завязкой жизненной драмы, в которой накрепко связались судьбы Дэвисов и самого Б. Её кульминация и развязка оказались трагическими. Кульминация: в 1907 от рака умер отец, а в 1910 – мать братьев Дэвис, и Б. стал фактическим их опекуном. Развязка: любимцы Б. Джордж (прототип Питера Пэна) и Майкл (заменивший его в жизненной роли Питера Пэна) так и не смогли повзрослеть. Первый погиб на бельгийском фронте в возрасте 21 года (1915), второй утонул при загадочных обстоятельствах в возрасте 19 лет (1921).

Соч.: The Novels, Tales and Sketches of J.M. Barrie: In 8 vols. N.Y., 1896; The Plays of J.M. Barrie: In 12 vols. L., 1918–1938; The Works of J.M. Barrie: In 4 vols. L., 1925–1932; в рус. пер.: Питер Пэн: Сказочные повести. Минск, 1992.

Лит.: [Шкловский В.] Кругооборот: [“Питер Пэн” Дж. Барри] // Рус. богатство. 1912. № 2. Отд. 2; Кравецкая М.Ю. “Питер Пэн” Дж. Барри // К проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе конца XIX – начала XX века. М., 1994. Вып. 1; Darlington W.A. J.M. Barrie. L., 1938; Blake G. Barrie and the Kailyard School. L., 1950; Dunbar J. The Man Behind the Image. Boston, 1970; Carpenter J. A Secret Garden. N.Y., 1978.

М. Свердлов

БАРСТОУ Стэн(ли) [BARSTOW Stan(ley), р. 28.06.1928, Хорбери, Йоркшир), прозаик. Родился в семье шахтера; после окончания средней школы в 1944–1962 работал в промышленной фирме чертёжником, затем экспертом по реализации продукции. В 1982 окончил Открытый университет со степенью магистра гуманитарных наук. Как и другие прозаики, которых английская критика назвала “рабочими романистами”*, Б. писал о психологических, социальных, нравственных проблемах современного молодого рабочего или молодого человека, меняющего свою классовую принадлежность ради более доходной или престижной профессии.

После успеха первого романа Б. “Любовь... любовь” (“A Kind of Loving”, 1960; экр. 1962; рус. пер. 1965) Б. стал профессиональным писателем. Историю Вика Брауна он продолжил в романах “Наблюдатели на берегу” (“The Watchers on the Shore”, 1966) и “Окончательно и бесповоротно” (“The Right True End”, 1976), которые составили трилогию “Любовь... любовь: Трилогия о Вике Брауне” (“A Kind of Loving: The Vic Brown Trilogy”, 1981; телеэкранизация 1981). Её герой – характерный для Б. персонаж, выходец из рабочей семьи, ставший преуспевающим предпринимателем. Представителей собственно рабочих профессий Б. выводит лишь в рассказах (“Отчаянные”, “Заводилы” и др.) и в трилогии о жизни рабочей семьи в годы 2-й мир. войны: “Поживём – увидим” (“Just You Wait and See”, 1986), “Даждь нам днесь” (“Give Us This Day”, 1989), “Ближайшие родственники” (“Next of Kin”, 1991). Но и здесь Б. интересуют не “производственные” аспекты жизни героев, а личностные, экзистенциальные, хотя пер-

сонажи органично вписаны в меняющийся с ходом времени социальный “ландшафт” индустриального Западного Йоркшира, неизменного места действия его книг. Жители этого графства, их характеры, умонастроения – предмет художественного анализа Б. При внешней традиционности письма лучшим страницам его прозы присущ психологизм, особенно в изображении интимной сферы, внутрисемейных и родственных коллизий, напр. внутреннего мира молодого человека, начинающего писателя, в романе “Завтра поговорим” (“Ask Me Tomorrow”, 1962; рус. пер. 1986), в новелле “Сегодня – и завтра”. Эпизоды довоенной жизни рабочей семьи, какими их воспринимает десятилетний мальчик, достоверно изображены в повести “Джоби” (“Joby”, 1964; рус. пер. 1984). Произведения Б. в совокупности составляют целостную социально-психологическую хронику меняющейся жизни его “малой родины”. Для стиля Б. характерны диалогизм, тактичное введение в текст диалектизмов, неторопливая манера письма с вкраплениями гротеска, доверительная интонация. Чёткое развитие сюжета сочетается у него, как правило, с “открытыми” концовками, передающими ощущение незавершённости поточной жизни.

Б. также принадлежат инсценировки (некоторые в соавторстве) собственных и чужих произведений для постановки на радио, телевидении и в театре.

Соч.: The Desperadoes and Other Stories. L., 1961; A Season with Eros. L., 1971; The Glad Eye and Other Stories. L., 1984; в рус. пер.: Любовь... любовь?: Роман и рассказы / Предисл. Д. Шестакова. М., 1969; Сегодня – и завтра. Отчаянные // Спасатель. М., 1973; Завтра поговорим. Заводилы. Рассказ о брате / Предисл. В. Скороденко. М., 1986.

В. Скороденко

БЕЙНБРИДЖ Берил (BAINBRIDGE Beryl, р. 21.12.1934, Формби, Ливерпуль), прозаик, драматург. Б. неоднократно заявляла в интервью, что ничего никогда не придумывала, ориентируя критику на поиск ключей к своему творчеству в собственной биографии. Представление о её семье (неудачник отец, презирающая его мать) даёт роман Б. “Тихая жизнь” (“A Quiet Life”, 1976), в котором изображение семейной обстановки напоминает сумасшедший дом. Актёрская карьера Б. (началась в 5 лет с исполнения детских ролей в школе Би-би-си в

Манчестере, затем была учёба в театральной и балетной школах, работа в Ливерпульском театре и ряде лондонских театров в амплуа "характерной инженерки", а также её собственная семейная жизнь, обещавшая семейную идиллию, но обернувшаяся крахом, способствовали характерному для её творчества пониманию игры иллюзии и реальности.

В первом же романе Б. "Уикенд с Клодом" ("A Weekend with Claude", 1967) определилась манера лаконичного описания обыденной жизни как "чёрной комедии", что еще отчётливее сказалось в переработанном издании этого (1981) и следующего романа – "Другая сторона леса" ("Another Part of the Wood", 1968; 1979). Признание пришло к Б. в 70-е гг. с публикацией романов "Гарриет сказала" ("Harriet Said", 1972), "Портниха" ("The Dressmaker", 1973), "Выходной день на бутылочной фабрике" ("The Bottle Factory Outing", 1974; литературная премия газеты "Гардиан"), "Время на травлю" ("Injury Time", 1977; Уитбредская премия 1978), "Зимний сад" ("Winter Garden", 1980). Нашумевший роман "Молодой Адольф" ("Young Adolf", 1974) и пьесу "Дневник Бриджит Гитлер" ("Journal of Bridget Hitler", 1981) Б. написала под впечатлением информации о поездке Гитлера в Ливерпуль к своему сводному брату Алоису, женатому на ирландке (её дневник хранится в библиотеке Нью-Йорка). История создания романа раскрывает работу творческого сознания Б.: первоначальный замысел книги о геноциде трансформировался в характерную для писательницы "чёрную комедию" о злоключениях неудачника без гроша в кармане, с подложными документами, укрывающегося в Ливерпуле от призыва в австрийскую армию. Роман Б. переключается с романом Гёте "Страдания молодого Вертера": Б. иронически обыгрывает путь, пройденный человечеством, в частности Германией, от романтизированного бунтаря Вертера в конце 18 в. к деромантизированному, лишённому корней, семьи, родины, жалкому, неприкаянному Адольфу, поразившему её своей ординарностью.

В мире Б. общепринятые ценности (семья, любовь) и их отрицание (убийство, инцест) показаны как явления одного ряда. В жизни может произойти всё, что угодно; крайности запрограммированы в природе человека как неизбежность и непредсказуемость, от них не гарантирован никто, даже

такие уравновешенные, благородные по своей натуре люди, как Уотсон, герой романа "Апология Уотсона" ("Watson's Apology", 1984; рус. пер. 1994), название которого одновременно и серьезно, и иронично. В произведениях Б. жизнь предстает как серия приключений. Названия романов "Грандиозное приключение" ("An Awfully Big Adventure", 1989), "Что-то случилось вчера" ("Something Happened Yesterday", 1993) – ключевые для её миропонимания. О смерти как самом грандиозном приключении в жизни человека говорится в романе о гибели "Титаника" "Каждый за себя" ("Everyman for Himself", 1996; Уитбредская премия).

Б. остро ощущает хрупкость человеческой жизни, близость насилия и смерти, скрытых под тонкой кромкой повседневной рутины. Несчастья и смерти в её романах – результат стечения обстоятельств; детерминистскому объяснению трагедии противопоставляется иррациональная природа жизни. Главный принцип повествования Б. – сопротивление любым формам идеализации; эстетизация для неё – путь к избавлению от иллюзий, лжи. Антипод Б. – персонаж из романа "Сладкий Боб" ("Sweet William", 1975; экр. 1980; рус. пер. 1994), драматург, мастер театральной и романтической иллюзии. В роли театрального зрителя выступает героиня романа, находящаяся во власти "обольстительного обмана". В мире Б. любовь – желанная, но недостижимая цель, утопия, мираж. Её двойственное отношение к мужчинам как к особым существам, возможно и заслуживающим симпатии, но ещё более иронии, продиктовано феминистскими веяниями и её личным опытом, хотя от феминисток её отличает не менее ироничное изображение женщин.

Б. – мастер парадокса, её спокойное, детальное изображение повседневности лондонской и провинциальной жизни как бы убаюкивает читателя, чтобы поразить его затем шоком насилия. Изображение "маленьких людей" с их жадной любви, видимыми миру слезами, присутствие иррациональной высшей силы, хаотично передвигающей их фигурки на шахматной доске жизни, и всепроникающая ирония одновременно сближают Б. с постмодернизмом* и вписывают в более широкий литературный контекст как продолжательницу традиций сестёр Бронте, Ч. Диккенса и Ф.М. Достоевского, К. Честертона* и И. Во*.

Соч.: *English Journey* (TV series). L., 1984; *Forever England*. L., 1986 (TV series).

Лит.: *Wenno E. Ironio Formula in the Novels of Beryl Bainbridge*. Göteborg, 1993.

Т. Красавченко

БЕЙТС Г(ерберт) Э(рнест) [BATES H(erbert) E(mest), 16.05.1905, Рашдин, графство Нортгемптон – 29.01.1974, Кентербери, графство Кент], прозаик. Награждён орденом Британской империи (1973). Окончив среднюю школу, работал репортёром, затем конторщиком. Дебютировал в 1926 романом “Две сестры” (“The Two Sisters”) и книгой рассказов “Ищущие” (“The Seekers”). В 1941–1945 был военным журналистом при Министерстве авиации, в кон. 2-й мир. войны побывал в Индии и Бирме.

Наследие Б. весьма обширно: около полутора десятка романов, свыше 40 сборников рассказов и повестей, книги для детей и по садоводству, критическое исследование “Современный рассказ” (“The Modern Short Story”, 1941), 3-томные мемуары “Исчезнувший мир” (“The Vanished World”, 1969), “Мир в цвету” (“The Blossoming World”, 1971), “Мир поры зрелости” (“The World in Ripeness”, 1972). Ему принадлежит один из первых английских романов о 2-й мир. войне – “Попутный ветер на Францию дул” (“Fair Stood the Wind for France”, 1944) – об экипаже сбитого английского бомбардировщика, пробирающемся в Испанию по оккупированной Франции, о любви молодого английского штурмана и юной французской крестьянки. Среди наиболее известных романов Б. – военно-приключенческие “Пурпурная равнина” (“The Purple Plain”, 1947) и “Джакаранда” (“The Jacaranda Tree”, 1949), написанные на “восточном” материале; пенталогия о семье нуворшей Ларкин (выходила в 1950–1970; отдельное издание под назв. “Блеск, блеск: История семьи Ларкин” – “Perfic, Perfic: The Story of the Larkin Family”, 1985), обживающих сельское поместье; выдержанная в тонах эксцентриады трагическая история о молодом дезертире и одинокой фермерше “Тройное эхо” (“The Triple Echo”, 1970). Однако самая значительная часть его наследия – это малые жанры.

Большая часть рассказов и повестей Б. вошла в классику английской малой прозы и завоевала ему репутацию непревзойдённого бытописателя провинциальной Англии, порождённых ею характеров и типов, бытово-

го уклада и межличностных отношений, а также драм, конфликтов и страстей, скрытых от постороннего взгляда за стенами арендаторских домиков, коттеджей, ферм, особняков, деревенских лавочек и т.д.

2-я мир. война способствовала расширению круга тем и персонажей в творчестве Б.: сборник художественных очерков “Дела воздушные: Рассказы офицера авиации Икс” (“Something in the Air: Stories by Flying Officer X”, 1944), произведения на материале военной, городской и колониальной жизни. И всё же первое место в творчестве Б. занимала сельская Англия, с которой он связывал представления о традиционных национальных ценностях и укладе жизни на родной почве (в прямом и переносном смысле слова). Послевоенная действительность вызывала у Б. раздражение, горечь и решительное неприятие.

В новеллистике Б. прослеживаются традиции Чехова и Мопассана. Главным для него было раскрытие внутреннего состояния человека во внешних проявлениях. Психологизм письма сочетается у него с пластикой рисунка; импрессионистичность, некоторая “размытость” повествования, подчас лишённого выраженной фабулы, незавершённость концовок, призванная передать ощущение непрерывности самой жизни, соединяются с чёткой прорисовкой характеров, жёсткой логикой в развитии психологической ситуации. Б. воссоздаёт сложные эмоциональные состояния персонажей, порой непонятные даже тем, кто их переживает, показывает чувства и страсти как слагаемые многих, подчас взаимоисключающих, элементов. В этом ему помогает глубокое чувство ландшафта и осознание человека как одухотворённой части пейзажа.

Б. с одинаковым мастерством рисует типы “чудаков”, наделённых каждый своим “юмором” (так Бен Джонсон именовал стержень личности, ведущую страсть, подчиняющую в человеке всё остальное), и людей обычных, заурядных, выявляя в них то, что придаёт их характерам неповторимую самобытность и интерес. Интонационный подтекст малой прозы Б. – изначальная печаль бытия, уязвимость человека перед лицом обстоятельств, собственных слабостей и необратимого хода времени. Это сообщает его книгам специфически “бейтсовское” звучание – лиричность, то очевидную, то едва уловимую, нередко окрашенную ностальги-

ей, иной раз граничащую с сентиментальностью и часто соединённую с иронией, даже гротеском.

Соч.: *Country Tales: Collected Short Stories*. L., 1940; *The Best of Bates: A Selection of Novels and Short Stories*. L., 1980; в рус. пер.: *Философическое путешествие* // Современная английская повесть. М., 1984; *В разрыве облаков: Повести и рассказы* / Предисл. И. Левидовой. Л., 1988; *Пикник: Рассказы* / Предисл. и сост. М. Зинде. М., 1990; *Ночные рейсы на запад: Повесть* // Звезда. СПб., 1995. № 11.

Лит.: Baldwin D.R. H.E. Bates: A Literary Life. Salinsgrove (Penn.), 1987; Eads P. H.E. Bates: A Bibliographical Study. Detroit, 1990.

В. Скороденко

БЕННЕТТ (Энох) Арнольд [BENNETT (Epoch) Arnold, 27.05.1867, Хенли, Стафффордшир – 27.03.1931, Лондон], прозаик, драматург, журналист. Вырос в индустриальном районе Средней Англии, центре гончарной промышленности, месте действия многих его произведений. В 16 лет оставил школу, работал в юридической конторе отца в Берсleme, куда семья переехала, когда будущему писателю было 9 лет. В 1889 переехал в Лондон, где первые 5 лет работал клерком-стенографистом в юридической конторе. Тогда же начал заниматься журналистикой, с которой не расставался до конца жизни. Б. печатался как в популярных, так и в интеллектуальных журналах Лондона ("Ивнинг ньюз", "Экедеми", "Нью эйдж"*, "Инглиш райтинг", "Крайтерон"* и др.): опубликовал пародию на модный сериал в популярном еженедельнике "Тит-Битс" (1891) и психологическую новеллу "Письмо домой" в эстетской "Жёлтой книге" (1895). В первом романе "Человек с Севера" ("A Man from the North", 1898) Б. создал отчасти автобиографический тип провинциала, стеснительного и кичливого одновременно, скрывающего неуверенность в себе за гипертрофированным чувством собственного достоинства. С 1902 по 1912 Б. жил в Париже, где свёл дружбу со многими знаменитостями, в том числе с М. Равелем. В годы 1-й мир. войны писал патриотические военные репортажи. В 1930 посетил СССР, после чего выступил с серией статей, выразив разочарование в результатах "самого смелого эстетического эксперимента в истории".

Журналистика Б. отличается большим разнообразием. Он писал о модах, рестора-

нах, театрах, выставках, путешествиях, давал советы начинающим библиофилам, журналистам и писателям (напр., о том, как извлечь многократную выгоду из фельетонного романа, издав его отдельной книгой и переделав в пьесу); рецензент ведущих изданий ("Однажды я за три года отрецензировал тысячу книг"), он приобрёл авторитет влиятельного литературного критика. Б. защищал от цензоров Дж. Джойса* и Д.Г. Лоуренса*; его благожелательную критику ценили Р. Грейвз*, Т.С. Элиот*, З. Сассун*; он восхищался Ситуэллами*, Э.М. Форстером*, О. Хаксли*; писал о живописи постимпрессионистов и сожалел, что его собственные произведения похожи на старомодную живопись. Сам Б. был открыт для критики, служил популярным сюжетом для карикатур М. Бирбома, к которым относился одобрительно. Многие статьи и рецензии Б. собраны в кн.: "Слава и литература" ("Fame and Fiction", 1901), "Парижские ночи" ("Paris Nights", 1913), "Книги и личности" ("Books and Persons", 1917). Большим успехом пользовалась так наз. "карманная философия" Б.: превозносил "здравый смысл", он выступал со смягченной юмором проповедью "добрых дел" ("Разумная жизнь" – "The Reasonable Life", 1907; "Дружба и счастье" – "Friendship and Happiness", 1911, и др.). Дж.Б. Пристли* называл его "великим журналистом с присущим ему любопытством к вещам". В статьях Б. проявился и комический дар писателя, который, как подчёркивал К. Уотерхаус*, заметно отличается от английской комической традиции – его герой всегда остаётся в выигрыше. Эти качества определяют и художественную прозу Б.

Комедийность особенно присуща романам Б., которые он называл "шутками". Один из них, с ироническим названием "Великий человек" ("The Great Man", 1904; рус. пер. 1911), посвящён истории сенсационного успеха скромного клерка, взывшегося за сочинение фельетонных романов. Эта история, содержащая немало автобиографических деталей, прочитывается как сатирическая иллюстрация к вышедшему анонимно памфлету "Правда о литераторе" ("The Truth about an Author", 1903; в рус. пер. "Карьера писателя", 1925). В романе, как и в памфлете, Б. показал изнанку литературной среды ("и, конечно, я не пощадил самого себя"). В романе "Погребённый заживо" ("Buried Alive", 1908; рус. пер. 1915) комический эф-

фект достигается разработкой парадоксальной ситуации: умершего лакея по ошибке принимают за великого художника и с почестями хоронят в Вестминстерском аббатстве, а личность самого художника суд устанавливает не по картинам, которые он продолжает писать, а по родинке на щеке. В самом ярком комическом произведении Б. "Фигура" ("The Card", 1911; экран. 1922, 1952 с А. Гиннесом в заглавной роли; рус. пер. 1928) изображена головокружительная карьера скромного клерка, который в результате рискованных предприятий, доверяясь исключительно интуиции, стал первым богачом во всей округе и любимцем горожан, единодушно избравших его мэром не за полезные для города дела, а за умение разведелить их своими непредсказуемыми действиями.

Действие многих произведений Б. ("Анна из Пяти Городов" – "Anna of the Five Towns", 1902; "Повесть о старых женщинах" – "The Old Wives' Tale", 1908; рус. пер. 1989; трилогия: "Клейхенгер" – "Clayhanger", 1910; "Хильда Лессуэйз" – "Hilda Lessways", 1911; "Эти двое" – "These Twain", 1915), как и рассказов ("Рассказы о Пяти Городах" – "Tales of the Five Towns", 1905; "Мрачная улыбка Пяти Городов" – "The Grim Smile of the Five Towns", 1907; "Матадор из Пяти Городов" – "The Matador of the Five Towns", 1912) происходит в "Пяти Городах" (на самом деле их было шесть, впоследствии они слились в Сток-он-Трент). Под этим литературным названием он прославил место, где сам прожил первые 20 лет (здесь же, в г. Берсли, захоронен его прах). Это была его "Англия в миниатюре", в художественной традиции занимающая положение между Йоркширом сестёр Бронте, Уэссексом Т. Харди* и "округом Йокантропа" У. Фолкнера, литературной карьере которого Б. немало способствовал.

Малое пространство создаёт плотную материальность фона, среду, которая определяла, но и не ограничивала характеры персонажей. В рассказах о "Пяти Городах" действуют ловкие жулики и простофили, "оригиналы", прославившиеся своими "номерами", местные остроумцы и изобретательные "рабы скаредности". На фоне чётко очерченных комических персонажей развивается история главных героев Б., людей обычных, "незаметных в толпе", в сложной психологической прорисовке которых наряду с "вер-

ностью фактической оболочке" остается некая нечёткость (писатель сравнивал её с плохо проявленной фотографией), придающая характерам подвижность и универсальность.

Обусловленность характера средой с наибольшей прямоотой проявилась в романе "Анна из Пяти Городов", содержащем детальное описание атмосферы провинциальной жизни, где мрачному индустриальному пейзажу подстать духовная атмосфера, определяемая давлением методической церкви. Осозаемость подробно выписанного фона сохраняется и в "Повести о старых женщинах", лучшем романе Б. Но история двух сестёр прочитывается как притча о судьбе человека от романтической юности до одинокой старости и смерти, что подчёркивается композицией с повторяющимися ситуациями. По воспоминаниям писателя, идея романа о "трагедии жизни" возникла у него при виде толстой и нелепой старухи в каком-то парижском ресторане. Он описал историю двух сестёр с того времени, когда они были девочками с радужными надеждами и весёлым любопытством к окружающему миру, до старости, когда перед лицом смерти они остались с неразрешимой "загадкой жизни" (София об умершем муже: "Как он прожил жизнь, не имело значения. Её сокрушало одно: когда-то он был молод, потом состарился и вот умер. Её убивала загадка жизни").

И после произведений о "Пяти Городах" Б. остался верен принципу замкнутого пространства. Действие его лучшего романа 20-х гг. "Райсимен-Степс" ("Riseyman Steps", 1923; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка; рус. пер. 1926) ограничено мрачной лондонской улочкой, на которой разворачивается простая и по-своему героическая история хозяина букинистической лавки, доведшего себя и жену до полного истощения и смерти. Образ скряги, увиденный снаружи, раскрывается затем изнутри – с его тайными мыслями, человеческими чувствами и жестокостью. Среда на этот раз не участвует в формировании его характера, но она соответствует ему, усиливая общую мрачную атмосферу, разреженную множеством комических деталей.

Автор около сотни книг, Б. считал, что написал только четыре – "Старых женщин", "Фигуру", "Клейхенгера" и "Райсимен-Степс". К тем произведениям, которые он

называл “популярными” в отличие от “серьёзных”, относятся сенсационные сериалы, многие из которых неоднократно инсценировались и экранизировались, в том числе им самим. За лучшим из них «Грандотель “Вавилон”» (“The Grand Babylon Hotel”, 1902; рус. пер. 1906) последовали “Врата гнева” (“The Gates of Wrath”, 1903), “Тереза с Уолтинг-стрит” (“Teresa of Walting Street”, 1904), “Дань городов” (“The Loot of Cities”, 1905; рус. пер. 1927) и мн. др. Хотя Б. давал им разные подзаголовки (“фантазии на современную тему” или “мелодрама”), они в равной степени основаны на детективных и мелодраматических историях. В них действуют эксцентричные миллионеры (преимущественно американские), на досуге разоблачающие преступников; банкиры, владельцы универмагов, театральные антрепренёры. Соответственно повествование концентрируется вокруг отеля, банка, универмага, театра, сложно организованной, замкнутой мир которых в подробностях увиден журналистским глазом. Жизни отеля как самообеспечивающегося организма с жёсткой иерархической структурой Б. посвятил и “серьёзный” роман “Империял-палас” (“Imperial Palace”, 1930), написанный незадолго до смерти (внимательным читателем Б. был американский писатель А. Хейли). Оригинальный сценарий Б. “Пиккадилли” (“Piccadilly”) был экранизирован А. Хичкоком (1930). Беллетристика Б. создана по рецепту, изложенному им в руководстве “Как стать писателем” (“How to Become an Author”, 1903), рекомендующем обращаться к эксцентрическим характерам, чередовать контрастные сцены, а главное – держать читателя в состоянии тревожного ожидания. Но своей ироничностью, подчёркивающей заведомую абсурдность ситуации, произведения Б. нередко приближаются к пародии на массовую литературу.

Хотя Б. связывали дружеские отношения с писателями разных художественных воззрений, его принципиальные разногласия с модернизмом* обнаружили в полемике с В. Вулф*. В статье “Приходит ли роман в упадок?” (1923) он скептически оценил “новую прозу”, которой не удалось создать реальные и убедительные характеры. В том же году в ответной статье “Мистер Беннетт и миссис Браун”, которая носила характер манифеста, Вулф выступила с резкой критикой Б. И хотя полемика не имела продолже-

ния (Б. не воспользовался предложением Т.С. Элиота ответить на критику в “Крайтериионе”, а Вулф, познакомившись с Б. лично, высоко оценила его человеческие качества), в ходе её обнаружились глубокие различия между приверженцем реалистической традиции и сторонником модернизма по кардинальной для реализма проблеме характерологии. Для Б. изображение человека означало срывание с него внешних покровов, которые, однако, могли оказаться интереснее того, что внутри. Для Вулф главным было за внешней оболочкой увидеть “внутреннюю суть” человека. Узнавание романистом людей Б. сравнивал с очищением луковицы – каждый из её слоев по-своему интересен, для Вулф же важна сердцевина, а всё, что поверх неё, лишь отвлекает внимание.

В начале карьеры Б. задумывался над тем, в связи с какими художниками в кон. 20 в. будут помнить его начало, и добавлял, что не очень сожалел бы, если бы он сам оказался забытым. Судьба его наследия претерпела существенные изменения. Пик славы Б. пришелся на первые два десятилетия 20 в. В следующие два он оказался в числе “забытых” писателей. Но после 2-й мир. войны интерес читателей и критиков к его произведениям возродился. Его книги переиздавались, их популярности способствовали экранизации и телевизионные версии. Влияние Б. сказалось на изображении провинциальной жизни в комических романах К. Уотерхауса, К. Эмиса*, Дж. Брэйна*, Дж. Уэйна* (автор книги о Б.). Свою близость к Б. чувствовала М. Дрэббл*, автор его биографии (“Arnold Bennett”, 1974).

Соч.: Journals: In 3 vols. L., 1932–1933; The Letters: In 3 vols. L., 1966–1970; Collected Works. N.Y., 1975; Sketches for Autobiography. L., 1979; в рус. пер.: Львиная доля: Рассказы / Сост. и вступ. ст. А. Саруханян. М., 1965.

Лит.: Ковалев Ю. Предисловие // Bennett A. The Old Wives' Tale. M., 1962; Михальская Н. Арнольд Беннетт – романист // Беннетт А. Повесть о старых женщинах. М., 1989; Arnold Bennett: The Critical Heritage / Ed. S. Herburn. L., 1981; Broomfield O. Arnold Bennett. Boston, 1984.

А. Саруханян

БЕРДЖЕР Джон (Питер) [BERGER John (Peter), р. 05.11.1926, Лондон], романист, искусствовед, художник. Образование получил в Центральной школе искусств и Школе искусств в Челси; в 1944–1946 служил в армии;

в 1948–1955 преподавал живопись и рисование, выставлял собственные картины. С сер. 70-х гг. Б. живёт во французских Альпах. Формирующими факторами своей жизни он назвал влияние, которое оказывали на него с 16 до 30 лет европейские эмигранты, спасавшиеся от фашизма, – они открыли ему более широкий взгляд на европейскую историю и политическую проблематику, а также общение в значительно более поздний период жизни с пожилыми французскими крестьянами, раскрывшими перед ним своё понимание земли и природы.

В 1951–1960 Б. писал искусствоведческие статьи для “Трибьюн” и “Нью стейтсмен”. Из печатных материалов 1954–1959 он собрал кн. “Стойкий красный: опыты видения” (“Permanent Red: Essays in Seeing”, 1960). Ко времени издания книги Б. прекратил занятия живописью, как он говорил, не потому, что “думал, что у меня нет таланта, но потому, что создание картин в начале 50-х гг. казалось недостаточно действенным средством для попытки предотвратить уничтожение мира в ядерной войне”. Б. не верит в неангажированное искусство; во всех своих произведениях он демонстрирует приверженность европейскому марксизму.

В кн. “Успех и провал Пикассо” (“The Success and Failure of Picasso”, 1965) в социологическом ключе проанализированы сильные и слабые стороны творчества художника; в кн. “Момент кубизма и другие эссе” (“The Moment of Cubism and Other Essays”, 1969) получила дальнейшее развитие политическая критика кубизма. “Искусство и революция: Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР” (“Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of Artist in the U.S.S.R.”, 1969) иллюстрирует тезис Б. о том, что критик должен активно участвовать в творческом процессе, а не повышать “конкурентные возможности” объекта рассмотрения. Он видел в творчестве Э. Неизвестного, которое представлял себе только по фотографиям, проявление революционного потенциала искусства, реализующего, несмотря на все препоны, свою социальную роль, подкреплённую, по мысли Б., борьбой СССР против империалистических извращений гуманистического идеала.

Программная книга Б. “Пути видения” (“Ways of Seeing”, 1972), основанная на телевизионном проекте, в котором участвовало множество людей, посвящена анализу идео-

логической и социальной нагрузки зрительного образа в разные эпохи. В разработке этой темы Б. опирался на труды В. Бенямины, которого тоже занимало то, что Б. называл “катастрофическими отношениями между искусством и собственностью”. Тезис о большой содержательной нагрузке визуального образа Б. не только разрабатывал в более поздних теоретических работах (“Зрительное восприятие” – “The Sense of Sight”, 1986; “О смотрении” – “About Looking”, 1992, и др.), но и иллюстрировал художественной практикой: Б. написал несколько сценариев для фильмов А. Таннера, последний из них – “Джона, которому будет 25 в 2000 году” (“Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000”, был затем издан отдельной книгой в 1983) и создал ряд книг, органично сочетающих фотографию с текстом.

Конкретность фотографии играет значимую роль в таких его книгах, как “Счастливый человек: История сельского врача” (“A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor”, 1967) и “Седьмой: рабочие-мигранты в Европе” (“A Seventh Man: Migrant Workers in Europe”, 1975; обе – в соавторстве с швейцарским фотографом Жаном Мором). Стилистика визуального ряда и его соотношение со словом в них различны. При неизменной идеологизированности авторского текста фотографии в “Счастливом человеке” предлагают подчеркнуто индивидуализированный, привязанный к конкретному моменту времени, иногда “частный” образ человека. Это касается не только “главного героя”, работающего на севере Англии врача Джона Сэссолла; его пациенты, местные жители, практически никогда не предстают как “людская масса”. Зрительный образ временами смягчает, а временами и взрывает отвлечённые социальные рассуждения, которыми изобилует текст.

В “Седьмом” зрительный ряд решён иначе: образ часто риторичен и плакатен, а текст книги отличается большей обобщённостью и теоретичностью. Автор рассуждает о том, что для мигранта фотокарточка семьи становится манифестацией отсутствия: его – в семье, а его семьи – рядом с ним, для нас же она делает отсутствующее (неизвестных нам родственников мигранта) зримым и присутствующим. Люди, оставив дом и семью, отрешились от своей жизни, погрузившись тем самым в сумеречную зону бытия, но при этом приобрели бессмертие:

мигранты не рождаются и не умирают, даже не стареют.

В кн. "Фотокопии" ("Photocopies", 1996) любительская фотография и "случайный" рисунок задают камерную тональность зарисовок, "фотокопий" встреч с самыми разными людьми. Но и в этих глубоко личных диалогах с глазу на глаз постоянно возникают политические и социальные проблемы современности.

Романы и рассказы Б. сочетают личностное изображение человека в тончайших нюансах и переходах его настроений и психических состояний с публицистической открытостью в разработке социальной проблематики. Первый роман Б. "Художник нашего времени" ("A Painter of Our Time", 1958) ставит проблему социальной роли искусства и места художника в обществе. Его главный герой, живущий в Лондоне венгерский художник, в середине октября 1956 возвращается в Венгрию, чтобы участвовать в революции. Повествование ведётся от лица английского друга, который, читая его дневник, пытается разобраться в причинах отъезда. В тексте гражданственные переживания героя перемежаются его размышлениями над собственными картинами и их соотношением с действительностью.

Для создания сбалансированного образа жизни Б. применяет метод "плетения": если через ряд параллельных линий провести под углом другой ряд параллельных линий, то получатся ромбы, т.е. возникнет новое качество. С точки зрения автора, это простейшая иллюстрация диалектического процесса. Во втором романе Б. "Подножие Клайва" ("The Foot of Clive", 1962) жизнь людей, попадающих в больницу, пересекается с жизнью персонала и возникает новая перспектива реальности. "Момент истины", заставляющий все эти жизни на мгновение как бы замереть в фокусе и поверяющий человеческую состоятельность персонажей, наступает, когда в больнице появляется преступник, осуждённый на смертную казнь.

В романе "Свобода Коркера" ("Corker's Freedom", 1964) пересекаются тусклая реальность и мечты героя. Кульминация и развязка повествования окрашены иронией: герой обретает свободу благодаря тому, что его грабят, и использует её для того, чтобы стать мелким политиком и обманщиком. Его мечты не только иллюзорны, они социально детерминированы и несут на себе печать массовой культуры.

Действие романа "Г" ("G", 1972; Букеровская премия, премия газеты "Гардиан" и мемориальная премия Джеймса Тэйта Блэка за 1973) разворачивается в Триесте накануне 1-й мир. войны. Его герой – поборник личной свободы, которая видится ему исключительно в чувственных категориях, как исполнение желаний и отсутствие принуждения. В создании по видимости нейтрального текста Б. опирается на теоретические построения В. Бенямина: роман не только фиксирует события с бесстрастностью окуляра, он к тому же "смонтирован" из эпизодов (а в финале – из фрагментов "сходящихся" эпизодов), отчего отстранённость повествования усиливается. Тем действеннее оказывается финальный иронический аккорд: сексуальная свобода встречается с революционностью, и безразличного к политике героя убивают из политических соображений.

Пристальное внимание к человеческой индивидуальности и конкретным деталям окружающего мира может привнести, при неизменности политических настроений автора, некоторую вариативность в идеологическую окраску его произведений. В первой части трилогии "По трудам их" ("Into Their Labours", 1992) – в кн. "Чертова земля" ("Pig Earth", 1979), повествующей о тяжелой крестьянской жизни во французских Альпах, – неожиданно возникает положительная оценка традиционного уклада жизни. Именно это дает крестьянам ощущение устойчивости и "укореняет" незыблемые основы их самосознания. Вторая часть "Однажды в Европе" ("Once in Europa", 1987) предлагает ещё более традиционную трактовку личности. Перед читателем проходит ряд любовных историй, разворачивающихся на фоне распада традиционного сельского уклада. Третья часть трилогии "Сирень и ирисы" ("Lilac and Flag", 1991) повествует о судьбах крестьян, оставивших свои хозяйства и перебравшихся в город.

Получивший большой резонанс роман "На свадьбу" ("To the Wedding", 1996) создаёт символический образ современной Европы: она многонациональна и мобильна, её осаждают неразрешимые проблемы, но она продолжает жить и радоваться жизни. Героиня романа, на чью свадьбу собираются родственники со всей Европы, инфицирована СПИДом, но, несмотря на это, полна радости бытия. В финале романа она босиком кружится в свадебном танце, в который Б.

“вмонтировал кадры” ждущей её в недалёком будущем мучительной смерти.

В романе “Кинг” (“King”, 1998) Б. возвращается к проходящей лейтмотивом через его трилогию теме многоликой нищеты. Это написанная фрагментарной прозой история бездомных людей, живущих на свалке и лишшающихся последнего прибежища, когда свалку продают для строительства на этом месте стадиона. Рассказчиком в романе выступает то ли собака, то ли человек, принимающий себя как собаку.

По мнению Б., “что бы человек ни писал, он стремится рассказать о бытии здесь в данный момент времени. Искусство провоцирует на разговор о загадке и смысле человеческой жизни. Для этого можно рассказать историю, или написать о фреске Джотто, или рассмотреть, как улитка ползёт по стене”.

Соч.: Selected Essays. N.Y., 2003; The Shape of a Pocket. N.Y., 2003.

Лит.: Dyer G. The Ways of Telling: The Work of John Berger. L., 1988.

А. Можаява

БЕРДЖЕСС Энтони (BURGESS Anthony, наст. имя Wilson, John Anthony Burgess, 25.02.1917, Манчестер – 25.11.1993, Лондон), поэт, прозаик, литературовед, композитор, лингвист, журналист, переводчик, сценарист. Вырос в католической семье; мать, танцовщица и певица, умерла, когда Б. было два года, и он жил с отцом и мачехой. Закончил колледж Св. Ксаверия Манчестерского университета. Служил в британской армии сначала в составе группы артистов, позже в качестве преподавателя картографии и иностранных языков (1940–1946), затем работал учителем в школе (1950–1954), преподавателем в английских колониях в Малайе и Брунее (1954–1959). Первоначально Б. был увлечён музыкой (сочинил несколько симфоний) и театром. Сфера интересов Б. охватила также филологию и педагогику: напр., ему принадлежит учебник по английской литературе для студентов, исследовательские работы о Дж. Джойсе*, У. Шекспире, Э. Хемингуэе, несколько книг по критике и лингвистике. Писательство стало его главным занятием только в 37 лет.

Интерес Б. к вопросам религии сближает его с писателями-католиками, однако он называет себя “отпавшим католиком”, поскольку его философско-теологические взгляды расходятся с догматами католичес-

кой церкви. Проблематика многих его произведений восходит к спору между Св. Августином и Пелагием о сущности человеческой природы и источнике зла. Концепция первородного греха (Св. Августин) представляется Б. более реалистичной, нежели утверждение об изначальной безгрешности человека (Пелагий). Зло “является неотторжимым свойством” человека, как и речь, считает Б. Столь же непреложным условием человеческой жизни ему представляется свобода выбора между добром и злом (“Выбор и еще раз выбор – это самое важное. Навязывать добро есть зло; действовать во зло лучше, чем принуждать к добру”).

Дуализм Б. несёт на себе черты манихейской доктрины. Жизнь видится ему как арена борьбы двух противоположных, равноправных начал (“Я верю, что Дурной Бог временно правит миром, а подлинный Бог исчез”). Эта идея обусловила иронично-скептическое отношение Б. к истории и роли человека в ней, что проявляется уже в первых его романах, во многом автобиографичных. “Время Тигра” (“Time for a Tiger”, 1956), “Враг в одеяле” (“The Enemy in the Blanket”, 1958), “Постели Востока” (“Beds in the East”, 1959), составившие впоследствии “Малайскую трилогию” (“Malayan Trilogy”, 1964; в американском издании “Конец долгого дня” – “The Long Day Wanes”, 1965), повествуют о жизни английского преподавателя в Малайе. Соприкосновение западной и восточной цивилизаций показано в трагикомическом свете, что объясняется критическим отношением автора к имперской политике. Гибель протагониста в последней части трилогии дана как знак принципиальной несовместимости двух культур в рамках колониального режима и, в более широком смысле, как знак неспособности человека учиться у истории.

Романы нач. 60-х гг. были написаны в период, когда у Б. нашли опухоль мозга и он ожидал скорой смерти. В них отразился опыт военной и колониальной службы автора и получил развитие мотив конфликта двух различных систем (Запада и Востока, либерализма и автократии). Под прицел критики Б. попадает современная Великобритания, идущая по пути коммерциализации и духовного упадка. Телевидение, “лоботомирующее” зрителей, скрытый расизм и профанация духовных ценностей – явления, с которыми сталкиваются персонажи рома-

на "Право на ответ" ("The Right to an Answer", 1960) – вернувшийся из Японии англичанин и изучающий западную культуру темнокожий учёный с Востока. Роман содержит аллюзии на шекспировского "Отелло", иронично оттеняющие современное "варварское" состояние английской культуры на фоне её славного прошлого.

Роман "Доктор болен" ("The Doctor Is Sick", 1960; рус. пер. 2002) построен как литературная параллель к "Улиссу" Дж. Джойса: в ходе скитаний главного героя, лингвиста, сбежавшего из больницы, перед читателем разворачивается панорама Лондона. Темы и образы вагнеровского "Кольца Нибелунга", перенесённые в контекст провинциального английского городка в романе "Червь и кольцо" ("The Worm and the Ring", 1961), используются Б. для серьёзного размышления о проблемах власти. В "Хлопке одной ладони" ("One Hand Clapping", 1961, опубл. под именем Джозеф Келл; рус. пер. 2002) повествование ведётся от лица молодой малообразованной англичанки, что даёт возможность увидеть Великобританию и её жителей в пародийном ракурсе.

После того как врачебный диагноз не оправдался, Б. отходит от непосредственного изображения современности и пишет ряд романов с элементами антиутопии*. Это позволяет акцентировать проблему выбора между добром и злом. Наиболее остро она поставлена в "Заводном апельсине" ("A Clockwork Orange", 1962; неполный рус. пер. 1991, полный – 1993) – романе, получившем известность после шумевшей экранизации С. Кубрика (1971). Насильственное превращение юного героя из садиста в послушного мальчика представлено Б. как неприемлемый способ борьбы с насилием и жестокостью. Возможность выбора является правом не только живого свободного человека, но и свободного государства. Б. указывает на неразрывную связь насилия и тоталитаризма как в педагогической практике (в государственной программе воспитания, направленной на превращение человека в управляемый механизм), так и в языке (в жаргоне, созданном на основе языка советского тоталитарного режима, – *nadcat*, от русского "надцать" – "подростковый возраст").

Взаимодействие индивидуума и системы дано в романе-антиутопии "Жаждающее семя" ("The Wanting Seed", 1962; рус. пер. 1993)

в исторической перспективе. История видится Б. как замкнутый механический процесс чередования тоталитарной (Августиновой) фазы и либеральной (пелагианской). Главной движущей силой истории, согласно ироничной концепции Б., выступает инстинкт размножения, задающий цикличность и стремящийся к её же разрушению.

Тема "Человек и общество" разворачивается в произведениях Б. о художниках. В них отчётливо проявились два главных литературных пристрастия Б.: Шекспир и Джойс. Цикл романов "Внутри м-ра Эндерби" ("Inside Mr. Enterby", 1963, опубл. под именем Джозеф Келл), "Эндерби снаружи" ("Enderby Outside", 1968), "Завещание заводному миру, или Конец Эндерби" ("The Clockwork Testament, or Enderby's End", 1974) повествует о перипетиях жизни и творческой карьеры современного английского поэта Эндерби. Смерть Эндерби в США от сердечного приступа в последнем романе трилогии метафорически указывает на судьбы поэзии в 20 в. В 1984 Б. добавил к трилогии роман "Смуглая леди Эндерби, или Эндерби без конца" ("Enderby's Dark Lady, or No End to Enderby"), построенный по принципу "роман в романе": герой возвращён к жизни и пишет сценарий для мюзикла о Шекспире.

Шекспиру посвящена и первая художественная биография* Б. "На солнце не похожи" ("Nothing Like the Sun", 1964 – строка из 130-го сонета; в рус. пер. "Влюблённый Шекспир", 2002), изложенная в форме лекции студентам малайского университета. Лектор сосредоточивается на характере и судьбе художника, чтобы сократить культурную дистанцию между творчеством елизаветинца и азиатской аудиторией. Повесть "АВВА, АВВА" (1977) о последнем годе жизни Дж. Китса в Риме возникла как введение к переводам Б. стихов итальянского поэта Дж. Белли, сделанных якобы английским романтиком и имитирующих Дантову модель сонета. Несовместимость творческой личности и общественной системы – главная проблема романа "Мертвец в Дептфорде" ("A Dead Man in Deptford", 1993) о трагическом жизненном пути К. Марло. Элементы комедии и пасташи подчёркивают пародийность "романтического двоемирия".

В произведениях 70-х гг. выявилась тяга Б. к эксперименту, наметившаяся еще в 60-е. Под влиянием К. Леви-Стросса Б. пишет ро-

ман "MF" (1971), где теоретические разработки структурализма на материале древних культур применяются к современной западной цивилизации. В иронично-карнавальном атмосфере романа проступает ограниченность традиционных классификаций, как, напр., "мужское-женское" ("MF" можно рассматривать как аббревиатуру "male/female"). В историческом романе "Наполеоновская симфония" ("Napoleon Symphony", 1974) Б. попытался имитировать музыкальную форму и тему 3-й симфонии Бетховена ("Eroica"). По замыслу книги авторитарный характер Наполеона, понятый в соответствии с толстовской концепцией в "Войне и мире", должен предстать в гротесковом свете. Этому способствует повествовательная полифония: читатель узнаёт о подвигах героя то из спальни его супруги, то из разговоров его соперников. Подлинным героем, противопоставленным Наполеону, в романе становится композитор – автор симфоний.

После написания сценария для телефильма о Моисее Б. увлёкся библейской тематикой. Им написаны романы о Христе "Человек из Назарета" ("Man of Nazareth", 1979), основанный на сценарии Б. для фильма Ф. Дзефирелли "Иисус из Назарета" ("Jesus of Nazareth", 1977), и о жизни апостолов "Царство неправедных" ("The Kingdom of the Wicked", 1985).

Вопросы о соотношении власти земной и власти небесной, закономерного и случайного получили эпический размах в романе "Силы земные" ("Earthly Powers", 1980). Главный герой, 81-летний современный английский писатель со скандальной репутацией, вспоминает свою жизнь начиная с первых десятилетий 20 в. и до нач. 70-х, ретроспективно восстанавливая главные события столетия. Пример его судьбы, а также биография его знакомого священника, ставшего по ходу романа папой римским, иллюстрируют мысль Б. о непредсказуемости последствий человеческих поступков. Царящая в мире случайность исходит из иного источника, нежели человеческая воля, и высвечивает односторонность известных Западу социальных систем, будь то порядок согласно св. Августина или пелагианская свобода. Роман подтвердил устойчивую манихейской позиции Б., который считает, что дурные результаты добрых дел объясняются "превращением Бога в свою противоположность".

В 1987 вышел 1-й том автобиографии* Б., в которой он не без иронии имитирует искренний тон и откровенность исповедей св. Августина и Ж.Ж. Руссо. "Маленький Уилсон и большой Бог. Первый том исповеди Энтони Берджесса" ("Little Wilson and Big God. Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess") охватывает 1917–1959 и описывает обстановку, в которой вырос Б., и обстоятельства, сформировавшие его мировоззрение. 2-й том "Твоё время прошло. 2-я часть исповеди Энтони Берджесса" ("You've Had Your Time. Being the Second Part of the Confession of Anthony Burgess", 1990) посвящена писательской карьере Б. с 1959 по 1982. Книга завершается описанием празднования столетия Дж. Джойса, которого Б. считает своим учителем. Сам автор предстаёт как странствующий по миру Улисс: кровная связь с английской культурой и неприятие устоявшихся на родине жёстких религиозных, расовых и социальных разграничений, дуализм религиозных взглядов определили его жизненный путь, по словам Б., как вечный поиск дороги к своей Итаке.

Соч.: The Right to an Answer. Norton, 1960; Devil of a State. L., 1961; A Mouthful of Air. L., 1992; в рус. пер.: Заводной апельсин. Вожделеющее семья. Трепет намерения: Романы. Л., 1993.

Лит.: Муравьев В.С. Энтони Берджесс: мифы и апокрифы // Диалог. 1991. № 1; Ржанская Л.П. Берджесс и Шекспир: диалог двух путей // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М., 1997; Morris R.K. Consolations of Ambiguity: An Essay on the Novels of Anthony Burgess. Columbia (USA), 1971; Aggeler G. Anthony Burgess: The Artist and Novelist. Alabama (USA), 1979.

Я. Муратова

БЕТДЖЕМЕН Джон (BETJEMAN John, 06.04.1906, Лондон – 19.05.1984, Требетерик, графство Корнуолл), поэт, эссеист, журналист. Б. получил звание поэта-лауреата* (1972); он был избран советником Королевского общества изящных искусств, председателем Оксфордского центра изучения англиканства, почётным доктором многих университетов и т.д.

Б. родился в семье преуспевающего торговца мебелью. Учился в частной школе Мальборо (1920–1925), с 1925 – в Оксфорде; в 1928, провалив экзамен по богословию (экзаменатором был К.С. Льюис*), был вынужден покинуть университет без степени. Не вняв настойчивым уговорам отца войти в

семейный бизнес, работал секретарем у ирландского политика Х. Планкетта (1928), преподавателем приготовительной школы в Геддон Корте (1929–1930).

Перелом в его жизни ознаменовали два события – приглашение в журн. “Архитектурное обозрение” (1931) и выход в свет его первого сборника стихотворений “Гора Сион” (“Mount Zion”, 1932). С нач. 30-х гг. Б. осознает двойное призвание – поэта и журналиста-искусствоведа; до конца жизни он остаётся на этих двух поприщах (за исключением периода 2-й мир. войны, когда работал пресс-атташе посольства Великобритании в Дублине, служил в Адмиралтействе и в Книжном департаменте Британского совета). Любовь к архитектуре и топографии – то общее, что объединяет поэзию и журналистскую прозу Б.: темы его статей и очерков очень часто становятся темами его стихотворений.

В своих интересах – как архитектурных, так и поэтических – Б. шёл наперекор вкусам своей эпохи. Его не занимала высокая архитектура; зато и утилитарные постройки, и железнодорожные станции, и сельские дома, и ландшафты местечек, и ансамбли провинциальных городов он умел увидеть с эстетической точки зрения. Как историк архитектуры он специализируется не на изучении импозантной старины, а на популяризации произведений недавнего прошлого – Викторианской эпохи. Как любитель поэзии он увлекается по преимуществу поэтами второго ряда. “Я нахожу огромное наслаждение в том, что называют второстепенной поэзией, – заключал Б., – в длинных эпических поэмах, которые не включают в антологию, в стихотворных топографических описаниях, публиковавшихся в провинции”.

Неожиданный подход Б. к истории искусства органически сочетался с его артистическим поведением и эксцентрикой. В молодости Б. – оксфордский эстет и сноб в духе О. Уайльда и “Жёлтой книги”; адресаты его первых творческих опытов – узкий кружок оксфордской элиты. Впоследствии же артистический пафос соединяется с журналистским: задача зрелого Б. – популяризация и пропаганда эстетических ценностей; отсюда стремление охватить как можно более широкую аудиторию.

Постепенно Б.-журналисту становится тесно в рамках специальных статей по архитектуре или топографии, и он начинает пи-

сать монографии. Первый опыт ещё не рассчитан на широкий спрос (“Страшно хороший вкус” – “Ghastly Good Taste”, 1933), следующие книги обращены к массовому читателю (“Старый Лондон” – “Vintage London”, 1942; “Английские города и городки” – “English Cities and Small Towns”, 1943; “Первая и последняя любовь” – “First and Last Loves”, 1952; “Английский город за последние сто лет” – “The English Town in the Last Hundred Years”, 1956 и др.). Кроме того, Б. выпускает иллюстрированные путеводители и справочники (по Корнуэллу, Бэкингемширу, Беркширу, Шропширу и т.д.), сопровождая фотографии живым и увлекательным текстом. Решающий шаг в своей популяризаторской деятельности Б. сделал на телевидении, став ведущим передачи и участвуя в различных ток-шоу. Это принесло ему поистине всенародную славу: любовь англичан к Б. как поэту была прямым следствием любви к нему как телевизионному ведущему и журналисту – законодателю вкуса и проповеднику красоты. Первым результатом телевизионных триумфов Б. стал невероятный тираж его собрания стихотворений 1958 (“Collected Poems”) – более 100 тыс. экз.; в итоге Б. стал одним из самых читаемых английских поэтов 20 в. Вслед за массовым успехом пришёл черёд официальных почестей, тем более неизбежных, что Б. был правоверным англиканцем, консерватором и патриотом.

Постоянные жанры поэтического творчества Б. – во-первых, сатиры и травестийные стихотворения; во-вторых, описательная поэзия; в-третьих, элегическая поэзия (с ностальгическими воспоминаниями детства); в-четвертых, медитация на тему смерти и бессмертия. С течением времени меняются соотношения этих четырёх жанров. В первых двух сборниках – “Гора Сион” и “Непрерывная роса. Маленькая книга буржуазных стихов” (“Continual Dew. A Little Book of Bourgeois Verse”, 1937) – преобладает сатирическая поэзия: её комический эффект в злободневных описаниях характеров и нравов и в пародийной игре неожиданными литературными аллюзиями. В третьем и четвертом – “Старые свечи для новых алтарей. Топографические и любовные стихотворения” (“Old Lights for New Chancels. Verses Topographical and Amatory”, 1940) и “Новые летучие мыши на старых колокольнях” (“New Bats in Old Belfries”, 1945) – на первый

план выходят любовная травестия и топографическая поэзия. Любимая героиня трагикомической любовной поэзии Б. – “олимпийская девушка”, “прекрасная тигрица теннисных кортов”, “гранитная спортсменка”; чем сильнее возлюбленная, тем более слаб и хрупок лирический герой Б. – любящий поэт.

Топографическая поэзия Б. продолжает традиции описательной поэмы 18 в.; только в описательности Б. (“топофилии”, по выражению Ф. Ларкина*) другая установка: не на риторические “общие места”, а на предельную детализацию описания. Описательные (“топографические”) стихотворения поэта выстроены как каталоги реалий, названий и “локальных” настроений.

В следующих сборниках – “Несколько поздних хризантем” (“A Few Late Chrysanthemums”, 1954); “Высокое и низкое” (“High and Low”, 1966), “Похолодание” (“Nip in the Air”, 1974) – заметное место занимают помимо стихотворений вышеуказанных жанров ещё и медитации о смерти и бессмертии, а также ностальгические элегии. Сам поэт так объяснял мрачность своих поздних стихотворений: «Нет сомнения, что страх смерти (знак недостатка веры, которой глубоко и страстно желаю), угрозыния совести, сознание скоротечности человеческого времени на земле и раздражение по поводу так называемого “прогресса” наполняют многие из стихотворений моего последнего сборника [1954]».

С годами поэт всё более чувствует себя выпадающим из современности; отсюда стремление вернуться назад – оплакать минувшее и подвести итоги. Тема эта проводится Б. и в малом жанре (элегия), и в большом – в поэме “Созванные колоколами” (“Summoned by Bells”, 1960), подробнейшей стихотворной автобиографии – с ранних детских лет до изгнания из Оксфорда, – написанной белыми стихами по образцу “Прелюдии” У. Вордсворта.

Сам Б. называл себя традиционалистом – прежде всего в области стихотворного ритма: «Ритмы Теннисона, Крабба, Хаукера, Доусона, Харди, Дж.Э. Флекера, Т. Мура и “Гимнов Старых и Новых” – все вместе жужжат в моей голове, и я выбираю один из них, который кажется мне подходящим для данной темы».

Соч.: *Slick but Not Streamlined / Introd. by W.H. Auden, N.Y., 1947; Collected Poems. L., 1988;*

в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: *Stanford D. John Betjeman. L., 1961; Hiller B. Young Betjeman. L., 1988.*

М. Свердлов

БИОГРАФИЯ (BIOGRAPHY, от греч. *bíos* – “жизнь” и *grápho* – “пишу”) – литературный жанр, в основе которого лежит достоверное описание жизненного пути исторической личности. Термин введен Дж. Драйденом (предисловие к переводу “Избранных жизнеописаний” Плутарха, 1683), который выделил Б. из исторического повествования.

Основателями современной Б. считаются Сэмюэл Джонсон, автор “Жизни Ричарда Сэвэджа” (1744), “Жизни знаменитых английских поэтов” (1779–1781) и ряда эссе, в которых сформулирован основной принцип жанра – “показ мельчайших деталей повседневной жизни”, и его младший современник Джеймс Босуэлл, заявивший в предисловии к “Жизни Сэмюэля Джонсона” (1791) о намерении “создать не панегирик, (...) но описать жизнь”. Метод Босуэлла был основан на скрупулёзном собирании материала и доказательств; общественная и частная жизнь Джонсона была описана детально, с использованием приёмов драмы. Б., созданная в духе идеалов Просвещения, стала исследованием человеческой природы. Начало критическому осмыслению жанра было положено в 1-й пол. 19 в. трудами С.Т. Колриджа, Дж. Ф. Стэнфилда, Т. Карлайла, Дж. Локкарта, А. Каннингема.

Викторианская Б. стремилась к поучительности; её цель – описание жизни великих людей как образца для подражания. Примером могут служить многотомные Б. Джона Форстера “Жизнь Голдсмита” (1848), “Жизнь Чарлза Диккенса” (1872–1874), “Жизнь Свифта” (1875). Высшим достижением Б. викторианского периода стало издание многотомного “Словаря национальных биографий” (1882–1890) под ред. Лэсли Стивена (отца В. Вулфа*). Его соредактор Сидней Ли заметил, что человек, который не проявляет себя в героических деяниях, мало интересует биографа.

Противоположное понимание жанра предложил Эдмунд Госс (*Gosse Edmund*, 1849–1928), определив Б. как “правдивый портрет души в странствиях по жизни”. Сначала, в 1890, Госс издал типичную викторианскую Б. своего отца (“Ph.H. Gosse”), бота-

ника и приверженца фундаменталистской церкви Ф.Г. Госса. Однако позже он же создал противоположный портрет в опубликованной анонимно книге "Отец и сын" ("Father and Son", 1907), где, описав жизнь взрослого через восприятие ребенка, показал отца религиозным фанатиком и домашним тираном. В Б. Г.К. Честертон* ("Роберт Браунинг", 1903; "Чарлз Диккенс", 1906; "Бернард Шоу", 1909) скупое описание частной жизни уступает место авторским размышлениям об общественных устоях, о философии и литературе.

Реформатором жанра стал Л. Стрэчи*. Реакцией против идеализированных Б. было иконоборческое, насмешливое описание жизни кардинала Г.Э. Маннинга, Флоренс Найтингейл, Мэттью Арнолда и генерала Ч.Дж. Гордона в "Знаменитых викторианцах" (1918), в которых Стрэчи обратил внимание не на величие своих протагонистов, а на их человеческие слабости. В предисловии к "Викторианцам", которое повлияло на искусство Б. не меньше, чем сами биографические эссе, Стрэчи противопоставил традиционному хронологическому изложению событий жизни яркий анализ отдельных фактов. Б. не должна быть хвалой умершему; её цель – заинтересовать читателя. Отсюда требования к биографу: краткость изложения, независимость анализа, субъективное осмысление и подача фактов. Перу Стрэчи также принадлежат непочтительная, остроумная "Королева Виктория" (1921) и мелодраматическая "Королева Елизавета и граф Эссекс" (1928); последняя работа инициировала обращение биографов к фрейдистскому типу Б.

Тщательно выстроенное повествование, энергичная, даже эксцентричная манера письма, выборочный анализ фактов и как следствие односторонняя трактовка характеров стали образцом для многих биографов, следовавших примеру Стрэчи. Так, Фрэнк Хэррис (Harris Frank, 1856–1931) создал в 1931 Б. Бернарда Шоу*, больше похожую, по словам самого Шоу, на "анекдот" о его жизни.

На протяжении века наряду с исторически сложившейся формой Б. существовали экспериментальные формы, разрабатывавшиеся в кругу английских модернистов. Роман В. Вулф* "Орландо. Биография" (1928) и повесть "Флаш. Биографический очерк" (1933) написаны как пастиш традиционной

Б. А.Дж.А. Саймонс (Symons A.J.A., 1900–1941), описывая жизнь английского литератора Фредерика Ролфа, впервые ввёл в Б. детективную интригу ("Поиски Корво" – "The Quest for Corvo", 1934). Б. с её чётко выстроенным сюжетом и очерченными характеристиками как бы компенсировала кризис традиционного романа в период модернизма*. Успехом пользовались "Раненый олень" ("The Stricken Deer", 1929) Б. Д. Сесила (Cecil David, 1902–1986), литературный портрет и история душевной болезни поэта У. Каупера, а также психологические портреты Байрона, Босуэлла, Стерна, Гиббона, созданные Питером Куиннеллом (Quennell Peter, 1905–1993).

Самым известным автором популярных Б. был Хескет Пирсон (Pearson Hesketh, 1887–1964). В начале литературной карьеры Пирсон на основе личных впечатлений писал о жизни театральных деятелей своего времени ("Современные люди и лицедеи" – "Modern Men and Mummies", 1921). Опубликованные им анонимно (якобы из дневника бывшего дипломата) жизнеописания политиков ("Галерея слухов" – "The Whispering Gallery", 1926) привели к скандалу, судебному процессу и обсуждению этического вопроса о праве биографа вмешиваться в частную жизнь протагониста. В "Бернарде Шоу" (1942; рус. пер. 1972) Пирсон видел свою задачу в умелом композиционном построении биографического материала, желая "подтвердить или опровергнуть анекдоты, которые современники наплели вокруг имени Шоу." Впоследствии Пирсон основывал Б. на документальном материале и исследованиях. В книгах "Жизнь и личность Бенджамина Дизраэли" ("The Life and Personality of Benjamin Desraeli Earl of Beaconsfield", 1951), "Джилберт. Его жизнь и борьба" ("Gilbert. His Life and Strife", 1957 – о жизни английского драматурга и поэта 19 в.), "Джонсон и Босуэлл" ("Johnson and Boswell", 1958) он описывал жизнь исторических лиц, как будто они его современники, использовал приёмы, дающие эффект личного присутствия. Пирсон создал около трёх десятков жизнеописаний, среди них особенно выделяются роман "Конан Дойл. Его жизнь и творчество" ("Conan Doyle. His Life and Art", 1943; рус. пер. 1989), очерки "Выдающиеся люди" ("Extraordinary People", 1965 – портреты английских ученых, писателей и общественных деятелей 18–20 вв.) и популярная Б. "Валь-

тер Скотт: жизнь и личность" ("Walter Scott. His life and Personality", 1954; рус. пер. 1978).

Период после 2-й мир. войны считается "золотым веком английской биографии". Изучение и публикация рукописей привели к пересмотру взглядов на жанр. Опираясь на документы и художественные произведения, биографы опровергают стереотипы, созданные в предыдущие годы, стремятся донести до читателя новые факты, ранее неизвестные или намеренно замалчиваемые, переосмыслить историю личности, её вклад в развитие исторического или художественного процесса.

Послевоенные Б. Р. Олдингтона* написаны в полемическом азарте. В "Портрете гения, но..." (1950) он противопоставил талант Д.Г. Лоуренса его человеческим качествам. В саркастическом "Лоуренсе Аравийском" с подзаголовком "биографическое расследование" (1955) низвёл с пьедестала одного из самых прославленных национальных героев.

Созданная М. Спарк* Б. М. Шелли "Дитя света: новый взгляд на Мэри Шелли" (1951) стала попыткой переосмысления роли автора "Франкенштейна" в литературном процессе. Развенчание легенды семьи Бронте, созданной в сер. 19 в. Э. Гаскелл, их первым биографом, посвящена книга "Эмили Бронте. Её жизнь и творчество" (1953, в соавторстве). Детально изучив документальные источники и используя метод психоанализа, Спарк на основании фактов, о которых ранние биографы умалчивали, высказывает предположение, что косвенной причиной смерти Эмили было психическое расстройство. Если в нач. 50-х гг. биографическая часть работы структурно отделялась от литературно-критической, то с 60-х обе части составляли единое повествование. Б. вновь становится исследованием жизнотворчества.

Спрос на литературную Б. ("Б. писателя" – термин введён в 1956 Л. Эдель – Edel Leon, 1907–1997) в 20 в. возрос после публикации американским профессором Оксфордского университета Ричардом Эллманом (Ellmann Richard, 1918–1987) ирландской трилогии – "Йейтс: человек и маска" ("Yeats: The Man and The Mask", 1948, переработана 1979), "Джеймс Джойс" ("James Joyce", 1959) и "Оскар Уайльд" ("Oscar Wilde", 1987; рус. пер. 2000), а также после появления книги Дж. Пейнтера (Painter George, p. 1914) "Марсель Пруст" ("Marcel Proust", 2 т., 1959, 1965).

Эти произведения послужили образцом для множества литературных Б., среди которых выделяются "Джон Китс" ("John Keats", 1968) Роберта Гиттинга (Gittings Robert, 1911–1992), книги Майкла Холройда (Holroyd Michael, p. 1935) "Литтон Стрэчи" ("Litton Strachey", 2 т., 1967–1968, трагикомическое описание жизни "Блумсбери*"), "Огастес Джон" ("Augustus John", 1974–1975, Б. художника и гравера 20 в.) и "Дж.Б. Шоу" ("G.B. Shaw", 1988–1992). Биограф в них выступает одновременно как психолог, исследователь и литературный критик. Масштабное, всестороннее описание жизни достигается путём соединения научно-критического подхода, психологического анализа личности и детального описания социокультурной среды и литературного мастерства в изложении материала.

Слабое развитие в Великобритании феминистской критики отчасти восполнялось обращением к описанию жизни женщин. Хилари Спарлинг (Spurling Hilary, p. 1940) описала жизнь А. Комптон-Бернетт* ("Ivy Compton-Barnett", 2 т., 1974, 1984); Виктория Гленденнинг (Glendinning Victoria, p. 1937) создала кн.: "Вита: жизнь Виты Сэксвил-Уэст" ("Vita: The Life of Vita Sackville-West", 1983, Уитбредская премия), "Элизабет Боуэн: портрет писательницы" ("Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer", 1977; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка), "Ребекка Уэст" (1987). Заметным явлением стали "Жизнь и смерть Мэри Уоллстонкрафт" ("The Life and Death of Mary Wollstonecraft", 1974; Уитбредская премия) – новый взгляд на знаковую для феминисток фигуру, автора "Защиты прав женщин", "Кэтрин Мэнсфилд: Тайная жизнь" ("Katherine Mansfield: A Secret Life", 1988), "Профессия миссис Джордан. История великой актрисы и будущего короля" ("Mrs Jordan's Profession: The Story of a Great Actress and a Future King", 1994), Б. актрисы, любовницы Уильяма IV, в контексте театральной жизни кон. 18 – нач. 19 в., "Джейн Остен" ("Jane Austen", 1997), написанные Клэр Томалин (Tomalin Claire, p. 1933). В её книге "Невидимая женщина: История Нелли Тернан и Чарльза Диккенса" ("The Invisible Woman: The Story of Nelly Ternan and Charles Dickens", 1990; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка) даётся новое осмысление личности Диккенса через исследование его взаимоотношений с тайной любовницей, сведения о которой за-

малчивались сначала самим писателем, а потом его биографами.

Интерес к документальным жанрам привёл к созданию популярных иллюстрированных Б., в которых фотокопиям писем и фотографий отводилась роль наравне с литературным текстом. Эта тенденция проявилась в таких книгах, как Б. семьи Бронте, созданная Ф. Бентли (Bentley Philip, 1894–1977) “Бронте и их мир” (“The Brontes and Their World”, 1969). В этом жанре написал свою первую Б. П. Акرويد* – “Эзра Паунд и его мир” (“Ezra Pound and His World”, 1980). Акرويد начал экспериментировать с жанром в ходе работы над Б. Т.С. Элиота* (“Т.С. Элиот: Жизнь”), согласно завещанию которого запрещалось цитировать его неопубликованные работы или переписку. Биограф погрузился в художественный мир протагониста через изучение языка и стиля, а также интерпретацию его работ. Эта Б. стала программным текстом английского постмодернизма*. Невозможность постижения абсолютной истины приводит к невозможности написания достоверной Б., но имитация манеры письма, погружение в атмосферу прошлого через исторические материалы и особая манера подачи этих материалов создают иллюзию достоверности. Эксперименты со стилем Акرويد продолжил в следующей Б. – “Диккенс” (1990), соединив описание жизни классика с элементами художественного произведения: прологом, интервью Акроида с самим собой, вымышленными разговорами биографа с Диккенсом и его литературными персонажами, а также с воображаемой встречей с классиком в поезде. В “Блейке” (1995) и “Жизни Томаса Мора” (1998) история частной жизни воссоздается как часть Б. общества. Основывая последнюю Б. не столько на фактографическом материале о Т. Море, крайне скудном, сколько на исторических свидетельствах о времени, в котором он жил, и на внимательном анализе культуры, Акرويد создал яркую картину жизни эпохи и частных лиц в ней. Он также автор романа “Чаттертон” (1987; рус. пер. 2000), в котором обращается к биографиям реальных лиц и вымышленной автобиографии Уайльда “Завещание Оскара Уайльда” (1983).

Последние десятилетия 20 в. отмечены разнообразными экспериментами с жанром Б. Маргарет Форстер (Forster Margaret, р. 1938) создаёт вымышленную автобиографию Теккерея (“Уильям М. Теккерей, запи-

ски викторианского джентльмена” – “William M. Thackeray, Memoirs of a Victorian Gentleman”, 1978; рус. пер. 1985), выдавая себя за редактора его мемуаров. Написанный от первого лица в форме свободного биографического исследования “Последователь” (“Footsteps”, 1985) Ричарда Холмса (Holmes Richard, р. 1945) балансирует на грани между Б. и автобиографией*: здесь описываются путешествия автора по Европе, предшествовавшие появлению Б. Шелли – “Шелли: Поиски” (“Shelley: The Pursuit”, 1974). “Попугай Флобера” (1984) Дж. Барнса* – постмодернистская пародия на жанр, в котором высокая вероятность ошибочного истолкования фактов. Создав воображаемый образ педантичного биографа, исследующего жизнь Флобера, Барнс соединил вымысел с оригинальным критическим изучением творчества французского писателя. Судебный запрет на публикацию биографии Дж.Д. Сэлинджера привёл Яна Хамилтона (Hamilton Ian, р. 1938) к написанию “В поисках Сэлинджера” (“In Search of J.D. Salinger”, 1988), в котором биографические сведения сочетаются с язвительным изучением этических и психологических проблем создания Б. М. Эмис*, описывая жизнь отца (“Опыт” – “Experience”, 2000), ушел от традиционного хронологического повествования, соединив жанры Б., автобиографии и мемуаров.

В конце столетия роман и Б. часто меняются местами: Б., в современном виде зародившаяся параллельно с рождением английского классического романа, по структуре и построению сюжета возвращается к романной форме, а роман пользуется приёмами Б. (А.С. Байетт* “Обладание”, 1990).

Биограф в конце века соединяет мастерство историка, социолога, психолога, писателя и исследователя. Он изучает не только хронологию жизни и творчества, не только историю эпохи, но и культуру, быт. История частной жизни воссоздается как часть Б. общества.

К Б. обращаются другие виды искусства – театр, кино. В Оксфорде готовится к изданию новый “Словарь национальных биографий”.

Лит.: Ellmann R. Golden Codgers. L., 1976; Gittings R. The Nature of Biography. L., 1978; Edel L. Writing Lives. N.Y., 1984; The Troubled Face of Biography / Ed. E. Homburger. L., 1988; The Biographer's Art / Ed. J.L. Meyer. N.Y., 1989.

О. Петренко

“БИТЛЗ” (“THE BEATLES”) – вокально-инструментальная группа из четырёх человек, уроженцев Ливерпуля: Джон (Уинстон) Леннон [Lennon John (Winston), 1940–1980], Джеймс Пол Маккартни (McCartney James Paul, р. 1942), Джордж Харрисон (Harrison George, 1943–2002), Ринго Старр (наст. имя Ричард Старки) [Start Ringo (Richard Starkey), р. 1940]. Группа преобразовалась из ансамбля, в котором выступали Маккартни и Леннон, в 1960 взяла название “Б.”, сформировалась в окончательном составе в августе 1962, распалась в 1970. Возникнув на волне всеобщего увлечения рок-н-роллом, “Б.” в своём творчестве превратили шаблонные сюжеты рок-н-рольных номеров в поэзию своего рода – рок-поэзию.

“Б.” начинали с исполнения чужих песен, но вскоре стали создавать собственные композиции. В сочинении песен принимали участие все члены группы, но подавляющее большинство произведений (слова и музыка) принадлежат содружеству Леннон–Маккартни. Содержание лирики “Б.” в основном отделяется кругом тем, которые принято называть “вечными”: радости и горести любви, боль разрыва, тоска одиночества, надежда, бег времени. Эти темы воплощены в стихах “Б.” с общечеловеческой простотой; вместе с тем в их текстах сказалось мироощущение английской молодежи 1960-х гг. (лирические герои “Б.” – юноши и девушки ольших индустриальных городов вроде Ливерпуля, “ландшафт” песен – типично английский. Подростки и юноши демократической Англии не просто узнали себя в их персонажах – они увидели себя преображёнными. Иесли “Б.” рассказывали о невозвратимых тратах (“Девушки”, “Вчера”), о смерти и экзистенциальном одиночестве человека (“Элинон Ригби в церкви скончалась, и в твоей могиле она / Погребена. / Пастор Макензи, прах отряхая с ладоней, от ямы берет. / Кто их спасет? / Сколько одиноких – оглядите вокруг! / Сколько одиноких – заодованный круг!” – “Элинон Ригби”). Но лавное в их песнях – переданное в слове и музыке яркое, сказочное, захватывающее ощущение льющейся через край жизни, пестроты и радужности её красок, резкости онтрастов, её калейдоскопичности и динамики. “Б.” были наделены даром извлекать олшебство из самого обыденного, видеть расоту в примелькавшихся вещах и занятиях, синтезировать реальность и выдумку.

На протяжении неполного десятилетия их творчества, от первого альбома “Пожалуйста, порадуя меня” (“Please Please Me”, 1963) до последнего “Да пребудет” (“Let It Be”, 1970), многое менялось: композиции становились изощрённее и непредвиденней, выдумка – сложнее и парадоксальней. Эта эволюция чётко наметилась в альбоме конца 1965 “Каучуковая душа” (“Rubber Soul”) и была закреплена в “Коловращении” (“Revolver”, 1966). Грусть и радость как состояние души сливаются, поэзия “Б.” из праздничной превращается в карнавальную: они переворачивают мир вверх ногами, с улыбкой касаются вещей печальных и даже трагических и с мрачноватой серьёзностью трактуют неотразимо смешное. Поэтическая метаморфоза реальности зачастую принимает формы сновидческие и фантастические, как в песнях к телефильму “Волшебство-таинственная поездка” (“Magical Mystery Tour”, 1967).

Альбомы выстраиваются как сборники стихотворений: произведения даны в продуманной последовательности, они перекликаются, соплагаются и противопоставляются, объединяются лейтмотивами: “Оркестр Клуба одиноких сердец под управлением сержанта Пеппера” (“Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, 1967), “Эбби-роуд” (“Abbey Road”, 1969). Фантастика всё чаще используется не для поэтизации жизни, но для иронического комментирования несуровости бытия; подчас этот комментарий приближается к сатире на нравы и даже едкой политической сатире (“Доктор Роберт”, “День в жизни”, “Рокки Енот”, “Полиэтиленовая Пэм”, “Бульварный писака”, “Революция-1” и др.). Нарастает внутренняя полемика со сложившимися песенными шаблонами. Двойной альбом “Битлз” (“The Beatles”, 1968) почти полностью состоит из произведений пародийного характера и стилизаций; в них много озорства и трагикомедии, весёлой фантазии и поэтической игры, но прежде всего иронии.

Перешагнув национальные границы, творчество “Б.” стало явлением мировой культуры. Они способствовали возникновению аналогичных групп – “Роллинг Стоунз”, “Пинк Флойд”, “Лед Зепеллин”, “Ху” и мн. др., опиравшихся на динамическое единство музыки и стиха.

Соч.: Lennon J. The Penguin John Lennon. Harmondsworth, 1966; Harrison J. I Me Mine. L.,

1987; *The Beatles Songbook* – Песни “Битлз” / Сост., предисл. и подгот. текстов В. Скороденко. М., 1992.

Лит.: *Воробьева Т.* История ансамбля “Битлз”. М., 1990; *Дэвис Х.* Битлз: Авторизованная биография. М., 1990; *Винер Дж.* Вместе! Джон Леннон и его время. М., 1994; *A Day in the Life: The Beatles Day-by-Day. 1960–1970* / Ed. T. Schultheiss. Ann Arbor (Mich.), 1980; *Terry C.D.* Here, There and Everywhere: The First International Beatles Bibliography. Ann Arbor (Mich.), 1985; *McKeen W.* The Beatles: A Bio-Bibliography. Westport (Conn.), 1989.

В. Скороденко

БЛАНДЕН Эдмунд (Чарлз) [BLUNDEN Edmund (Charles), 01.11.1896, Лондон – 20.01.1974, Оксфорд], поэт, филолог. Вырос в дер. Йелден, графство Кент, в семье преподавателей. Учился в лондонском колледже Крайст Хоспитал (позже он отдал своему колледжу дань памяти, написав его историю – “Christ’s Hospital: A Retrospect”, 1923, а затем многие годы занимался изучением жизни и творчества его знаменитых выпускников – романтиков Ли Ханта и Ч. Лэма). С 1914 Б. учился в Оксфорде, но уже в 1915 покинул университет, чтобы вступить в Королевский Суссексский полк. Воевал на Западном фронте с 1916 по 1918, принимал участие в самых жестоких сражениях тех лет – на Сомме, при Ипре и Аррасе, был награждён Боевым крестом. Комиссован в марте 1918 с диагнозом газовое отравление.

После войны вернулся в Оксфорд, но в 1919 оставил университет, сблизился с кругом Дж.М. Марри* и стал сотрудником “Атенеума”* (1920–1921), а затем “Нейшн” (1921–1924). В эти годы началась литературная карьера Б. В 1920 он объединил ранние сборники, выпущенные за его счёт (“Стихотворения 1913 и 1914” – “Poems, 1913 and 1914”, 1914; “Амбар” – “The Barn”, 1916; “Предвестники” – “The Harbingers”, 1916; “Пасторали: Книга стихов” – “Pastorals: A Book of Verses”, 1916) в один большой сборник “Возчик и другие стихотворения” (“The Waggoner and Other Poems”). Этот и следующий сборник (“Пастух и другие стихотворения о мире и войне” – “The Shepherd and Other Poems of Peace and War”, 1922) принесли Б. известность (Дж.К. Сквайр: “впечатляющие сборники”; Э. Госс: “он поднимется ещё выше”) и были включены в 5-й вып. “Георгианской поэзии”* (1922).

С 20-х гг. Б. много и с успехом преподавал: в 1924–1927 он профессор кафедры английского языка и литературы в Императорском токийском университете, в 1930–1939 – преподаватель Оксфорда, в 1948–1950 – представитель Британской комиссии по культурным связям в Японии, в 1953–1965 – профессор Гонконгского университета, в 1966–1968 – профессор поэзии в Оксфорде. В 1950 был избран почётным членом Японской академии наук.

Кроме того, Б. – филолог, автор множества биографических трудов и монографий по истории литературы; основные из них – “Природа в английской литературе” (“Nature in English Literature”, 1929), “Томас Харди” (“Thomas Hardy”, 1942), “Шелли: история жизни” (“Shelley: A Life Story”, 1947), “Эссеисты романтического периода” (“Essayists of the Romantic Period”, 1952). Б.-филолог отличается особое внимание к творчеству английских поэтов второго ряда, стремление к воскрешению забытых или вышедших из моды имён; он издаёт У. Коллинза, К. Смарта, Дж. Клэра, изучает творчество Г. Возна, Э. Юнга, Т. Чаттертона, братьев Дж. и Т. Уортонов, Дж. Дарли, пишет биографию Дж. Тейлора, издателя Дж. Китса (“Keats’s Publisher: A Memoir of John Taylor”, 1936).

Для Б.-поэта самым органичным был выбор пасторальной, медитативно-описательной традиции. Основательные познания в греческой и латинской литературе, пристальное изучение описательно-дидактической поэзии 18 в. и романтической пейзажной лирики определили его магистральную тему – “Природа и жизнь на лоне природы”, излюбленный жанр – медитативно-описательная поэзия, языковой диапазон – от диалектизмов до высокой романтической лексики (Р. Бриджес* ещё в 1921 сделал доклад о диалектной лексике в поэзии Б.). В 20-х гг. Б. запомнился читателям как сосредоточенный наблюдатель мельчайших деталей сельской природы и быта (Р. Черч: «Б. радуется “маленьким обстоятельством” мира»; “эта радость переполняет его сердце и пронизывает каждую его фразу”).

Критики отмечали особенность его описаний природных явлений и обыденных вещей, вызывающих смешанные ощущения узнавания и острания (З. Сассун*: “Он написал о кентском амбаре так, как я всегда чувствовал, но только не мог это выразить в стихах”). Эта направленность проявляется

во всех поэтических сборниках Б., основные из которых – “Английские стихотворения” (“English Poems”, 1925), “Уход” (“Retreat”, 1928), “Близко и далеко” (“Near and Far”, 1929), “Дом на полпути” (“Halfway House”, 1932), “Выбор или случай” (“Choice or Chance”, 1934), “Элегия и другие стихотворения” (“An Elegy and Other Poems”, 1937), “Снаряды у реки” (“Shells by a Stream”, 1944), “После бомбардировки” (“After the Bombing”, 1949), “Одиннадцать стихотворений” (“Eleven Poems”, 1965).

Для становления поэтической манеры Б. решающими стали три года, проведённые на передовой в 1-ю мир. войну. Среди военных поэтов* он играл особую роль – “невинного пастушка в солдатском кителе”. В военных стихах Б., как всегда, верен теме природы. Он изображает природную гармонию в контрасте с ужасами войны (“Окопы в лунном свете, в убаюкивающем лунном свете / Имеют своё очарование”, ищет спасения от безумия войны в мире природы (“Несмотря на все это [войну], я пою вас всюду, / Моя старая любовь – водные потоки, мелкие или глубокие”), даёт инверсию пасторали, описывая природу, поруганную войной (“Обугленные, деревья-виселицы пронзают, как кости или шипы, / Ядовитый дым... / Для них эти серебряные росы уже милы не будут”).

Стихи Б. о войне не были выражением антивоенного протеста; не случайно большинство из них (32 стихотворения) было опубликовано через 10 лет после окончания войны – в книге воспоминаний с характерным названием “Полутона войны” (“Undertones of War”, 1928). Пафос этих стихов скорее стоический, в духе Т. Харди* и А.Э. Хаусмена*; по Б., страшный опыт войны был неизбежен (“Просто мы были рождены для этого, и ничего больше”), все силы (в том числе и поэтические) должны быть направлены на то, чтобы выжить, сохранить рассудок, вернуться на лоно природы. Своё призвание Б. видит в том, чтобы сохранить память о погибших солдатах, прежде всего о павших поэтах (Б. издаёт У. Оуэна* и А. Гурни, пишет брошюру “Военные поэты 1914–1918 гг.” – “War Poets 1914–1918”, 1958). Во время 2-й мир. войны Б. не только занимался подготовкой офицерского состава (как специалист-картограф), но и оказывал моральную поддержку молодым военным поэтам*, прежде всего своему оксфорд-

скому ученику К. Дугласу (после смерти последнего Б. издал его стихи).

Военный опыт во многом определил строение его медитативно-описательных стихотворений 20–30-х гг. Для лучших из них характерна не столько установка на спокойное созерцание, любование природой, сколько стремление к выявлению трагических контрастов в мире природы, в отношениях природы и человека. В стихотворении “Щука” драматизм борьбы за существование (хищная рыба “подрагивает в ожидании резни”, “ускоряются крадущиеся плавники, и в ярости она разит”) усиливается неожиданной сменой точки зрения: “И мельник, открывший люк, стоит поражённый над водоворотом”. Ещё неожиданнее последние строки стихотворения “Полночные конькобежцы”: лишь “тонкая и бледная” полоска льда отделяет “беспечных сынов и дочерей Земли” от тёмной и жадной воды – бездна ждёт их и “ненавидит через стекло”. После войны взгляд Б. на природу становится более умиротворённым – возможно, под влиянием восточной философии, с которой Б. познакомился, живя в Японии и Гонконге.

С 20-х гг. репутация Б. оставалась стабильно высокой: его ценили как поэта природы, хранителя и продолжателя древней пасторальной традиции. При этом критики постоянно указывали на однотонность и ограниченность его стихов. Так, Ф.Р. Ливис* отмечал в стихе Б. особое качество “домотканой пряжи”, но вместе с тем упрекал за отказ от поэтического риска и эксперимента, за то, что он “покоится в своём пасторальном мире”.

Соч.: Poems of Many Years. L., 1957; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Hardie A.M. Edmund Blunden. L., 1958.

М. Свердлов

“БЛАСТ” (“BLAST” – “Взрыв”, 1914–1915) – литературно-художественный журнал, основанный в Лондоне художником и писателем У. Льюисом* и связанный с вортицизмом* (подзаголовок “Б.” – “Журнал великого английского Вортекса” – “The Review of the Great English Vortex”). Вышли всего два номера журнала. Отвергая эстетические ценности 19 в., Льюис провозгласил современное искусство центром “радикального водоворота энергии” (название движения происходит от слова vortex – “водово-

рот”). Наряду с разрушением старого, необходимым для созидательной деятельности грядущего искусства, неотъемлемой чертой эпохи объявлялась механистичность, власть машин. Но её, по мнению вортицистов, неоправданно романтизировали футуристы: “дегуманизация – основной диагноз современного мира”, – гласил один из манифестов, опубликованных на страницах “Б.”.

1-й номер журнала вызвал бурную полемику, на которую и рассчитывали Льюис и его единомышленники: Э. Паунд, скульптор Анри Годье-Бржезка, художник Эдвард Уодсворт. Выступая за новую абстрактность, которая должна парадоксальным образом сочетать статику и динамику, Паунд охарактеризовал вортицизм как воплощение концентрированной энергии авангарда, призванной взорвать благодушие старой культуры.

Наиболее характерной художественной иллюстрацией литературного вортицизма стала пьеса Льюиса “Враг звёзд” в 1-м номере “Б.”, который вышел за шесть месяцев до объявления 1-й мир. войны. Льюис был главным автором этого выпуска (он даже печатался в нём под разными именами). Здесь также были опубликованы главы романа Ф.М. Форда* “Хороший солдат”, произведения Паунда, Р. Уэст*, Дж. Джойса* и репродукции художников-вортицистов (Дж. Эпстайна, У. Робертса, К. Невисон и др.). 2-й, и последний, выпуск “Б.” вышел в июле 1915 с подзаголовком “Военный номер”. В нём были опубликованы “Прелюдии” и “Рапсодия ветреной ночи” Т.С. Элиота*, однако в целом он содержал меньше интересного литературного материала, чем предыдущий. 1-я мир. война положила конец движению. Хотя вортицизм и “Б.” просуществовали недолго, они имели большое значение для развития английского модернизма*.

Лит.: *Materer T. Vortex: Pound, Eliot, and Lewis. L., 1979.*

К. Бузылева

“БЛУМСБЕРИ”, группа (BLOOMSBURY group) – сообщество друзей-интеллектуалов, сыгравшее важную роль в истории английского модернизма*. Название группы связано с районом Лондона, где проходили встречи её участников. Ядро составили сестры и братья Стивен: Ванесса (в замужестве Белл), Вирджиния (в замужестве Вулф), Адриан и Тоби. Импульсом к возникновению

“Б.” стал их переезд в 1904, после смерти отца, известного критика Лесли Стивена, в Блумсбери (район, в котором расположены Лондонский университет и Британский музей с его знаменитой библиотекой). Состав “Б.” с годами менялся. Первоначально это были выпускники Кембриджа – друзья Тоби по Тринити-колледжу: искусствовец и литературный критик Клайв Белл (Bell Clive, 1881–1964), писатель и публицист Леонард Вулф (Woolf Leonard, 1880–1969), биограф и историк Литтон Стрэчи*, экономист Джон Мейнард Кейнс и Саксон Сидней Тернер. Некоторые из них также принадлежали к обществу “Апостолов”*. Позднее к кружку присоединились критик и журналист Десмонд Маккарти (McCarthy Desmond, 1878–1952), философ Бертран Расселл*, искусствовец и художник, критик “Атенеума”* Роджер Фрай (Fry Roger, 1866–1934), романист и критик Дэвид Гарнетт (Garnett David, 1892–1981), художники Дункан Грант и Дора Кэррингтон (художницей была и Ванесса Белл), леди Оттолин Моррел, представительница высшего света, и др. Наиболее значительными фигурами среди писателей “Б.” были Э.М. Форстер* и Вирджиния Вулф*.

Особой датой для мифологии “Б.” стал 1910, рубеж Эдвардианской и Георгианской эпох. “В декабре 1910 года или около того времени человеческая природа изменилась... – писала Вулф. – Изменились все человеческие отношения: между хозяевами и слугами, мужьями и жёнами, родителями и детьми. А когда меняются человеческие отношения, происходит смена религии, поведения, политики и литературы”. Вулф уловила эту перемену во время 1-й выставки картин французских постимпрессионистов и кубистов – Ван Гога, Сезанна, Пикассо и Матисса, которую организовал Р. Фрай. Выставка открылась в Лондоне в дек. 1910 и вызвала у тонко чувствующей Вулф давно зревшее в английском обществе ощущение того, что жизнь вступила в новую культурную эру, пришедшую на смену полувековому господству викторианства. Готовность общества воспринять и осмыслить её стала психологическим импульсом к возникновению “Б.”: именно тогда “Великобритания впервые увидела визуальный образ модернизма и возшло Блумсбери” (М. Брэдбери*). Тогда же впервые прозвучало и название группы (жена Д. Маккарти, Молли, в одном из писем описала семью Стивенсов и их окруже-

ние как “блумсберийцев”). К 1910 “Б.” начала приобретать известность, она ассоциировалась с интеллектуальной и эстетической новизной и постепенно входила в моду.

Появление и развитие “Б.” происходило на фоне расцвета международного модернизма. В определении своих целей и условий существования группа ориентировалась на соседей-европейцев. “Пришло время, – писала Вулф, – когда стало возможно настоящее общество. Это должно было быть общество людей с умеренными средствами, общество, основанное на старых кембриджских идеалах правдивой и свободной речи, но признающее в отличие от Кембриджа значение искусства. Это было возможно во Франции, почему не в Англии? Ни одно искусство не могло расцвести без такой почвы”.

Однако французская модель общества в “Б.” получила английскую поправку. Наравне с эстетикой постимпрессионизма дух “Б.” определяли философские сочинения Дж. Мура*, чьими учениками в Кембридже были многие члены группы и чьи “Принципы этики” (1903) с их антиутилитаризмом и акцентом на значении человеческого общения и эстетических впечатлений воплотились у блумсберийцев в неозеллианский культ дружбы и радости частной жизни. “Боже правый! Иметь собственную комнату, с камином и книгами, и чаем, и компанией, без звонков к обеду и беспокойства. И немного времени, чтобы что-то сделать! Это прекрасное видение, и, конечно, ради этого стоит рискнуть!” – писал Л. Стрэчи, в связи с феминистским эссе Вулф “Собственная комната” (1929). В нём она высказала мнение, что, если женщина хочет заниматься литературой, “ей необходимы деньги и собственная комната”. Этот идеал – оппозиция викторианской семейной усадьбе, где, несмотря на благосостояние и просторные помещения, у женщины не было ни собственных средств, ни собственного пространства.

В природе “Б.” было что-то женственное (и за это их упрекали современники), недаром столь заметную роль играли здесь две “хозяйки” “Б.”, сёстры Ванесса Белл и Вирджиния Вулф. Они с самого начала были центром притяжения группы (“Мужчина почти не мог не влюбиться в них, и, по моему, я сделал это сразу”, – вспоминал Л. Вулф). Дом Беллов на Гордон-сквер, 46 и расположенный неподалёку дом на Фицрой-сквер, 29, куда Вирджиния и Адриан Стивен

переехали после смерти Тоби и замужества Ванессы, стали центрами “Б.” Атмосфера в этих двух салонах, где по четвергам собирались друзья, различалась подобно тому, как аскетичная и утончённая красота Вирджинии контрастировала с чувственной красотой Ванессы. “Когда дверь была открыта, – писал Д. Грант о доме Беллов, – на тебя изливалась теплая струя гостеприимства Клайва и его любви к прекрасным вещам жизни, столь же восхитительная, как запах жареных кофейных зерен холодным утром”. Фицрой-сквер, подобно его хозяйке, был менее радушен. Посторонних ожидал суровый приём. Так, Вирджиния, с её нервными и угловатыми манерами, в которых иногда сквозило высокомерие, могла привести новых посетителей в замешательство просьбой: “Ну, расскажите же нам, что это значит: быть обычным”. Совсем иной она была с близкими друзьями. Прекрасная рассказчица, Вирджиния оживлялась в ходе беседы, говорила остроумно и страстно, что было чуждо спокойному тону Ванессы. В “меню” четвергов в прокуренных гостиных “Б.” были “виски, булочки и какао” (Д. Грант), а главным сюжетом – “разговоры, разговоры, разговоры... как будто всё можно было выговорить: душа сама соскальзывала с губ в тонких серебряных дисках, которые таяли в сознании молодых людей, как лунный свет”, – вспоминала позднее Вулф.

Стандарты, которые поддерживали в “Б.”, были как артистического, так и социального порядка. Помимо дружбы членов этой “образованной социальной касты, генеалогия которой уходила корнями к Теккерею и Клэпхемской секте, прерафаэлитам и Пейтеру” (М. Брэдбери), объединяла паутина сложных личных отношений, сеть семейных и любовных связей (напр., Дункан Грант был любовником Л. Стрэчи, Дж.М. Кейнса, Ванессы Белл, у которой до Гранта был роман с Р. Фраем; Л. Стрэчи делал предложение Вирджинии; дочь Ванессы Белл, Анджела, была замужем за Д. Гарнеттом и т.д.).

“Б.” не была организацией, чётко оформленным литературным (или даже шире – культурным) направлением с единой философской доктриной и эстетической системой. Блумсберийцы не писали манифестов; практически невозможно выделить набор установок, подвести всех членов кружка, таких разных по своим убеждениям и сфере

деятельности, к общему знаменателю. Феномен “Б.” с его весьма зыбкой программой во многом обусловлен эмпиризмом Мура (вслед за ним Расселла) и английской философской традицией в целом, её нелюбовью к рационалистическому подходу. “Б.” – это прежде всего концептуализированное настроение, “эстетическое отношение” к самой жизни.

Хотя “Б.” была потомком либеральной викторианской интеллигенции и признавала это родство (по словам Р. Фрая, они были “последними викторианцами”), настроением, сближавшим участников группы, был осознанный протест против эстетических, социальных, религиозных и моральных ограничений викторианской Англии. Возможно, лучше всего это выразилось в иконоборческой книге Л. Стрэчи, одного из главных идеологов “Б.”, “Знаменитые викторианцы” (1918) и в программном для “Б.” эссе В. Вулф “Мистер Беннетт и миссис Браун” (1924), которые были восприняты как декларация духа независимости, желания отделить себя от недалёкого прошлого. Ведущими английскими романистами того времени оставались Беннетт*, Уэллс* и Голсуорси*, но идти к ним за советом, как писать современный роман, объясняла Вулф, – то же самое, что “пойти к сапожнику, чтобы научиться делать часы”.

Вулф, которую эти писатели не без иронии называли “королевой Блумсбери”, взяла на себя роль главного литературного критика “Б.” и в основном выступала на страницах “Таймс литературари сапплмент”* (в ту пору его авторы печатались анонимно). Собранные в книге “Обычный читатель” (1925), её эссе о прошлом и будущем романа, об английской литературной традиции, о творчестве Достоевского, Чехова, Г. Джеймса и Дж. Конрада* стали ключевыми работами модернистской теории литературы. Но это были и подступы к самостоятельному художественному творчеству.

Задачей, стоявшей перед художниками “Б.”, был поиск новой формы, новых способов выражения современного мировосприятия, окрашенного поэтизированной чувственностью: “Жизнь – это не ряд симметрично расположенных светильников. Жизнь – светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас от начала нашего сознания до его конца” (Вулф, “Современная литература”, 1919). Форме придавалось осо-

бое значение. Согласно принадлежавшей Беллу (“Искусство”, 1914), но возникшей не без влияния Р. Фрая концепции “сущностной формы” (significant form), форма скорее, чем содержание, является источником специфических эстетических эмоций. А они, по Дж. Муру, наравне с удовольствием человеческого общения – “самые ценные вещи, которые мы знаем или можем себе представить”.

Немаловажной составляющей наступления “Б.” на викторианство была издательская деятельность. Высочайший авторитет имело изд-во “Хогарт-пресс” (The Hogarth Press), основанное в 1917 Вулфами. Оно публиковало произведения К. Мэнсфилд* и Э.М. Форстера, Т.С. Элиота* и Р. Грейвза*, С. Дэй Льюиса* и К. Ишервуда*, Дж.М. Кейнса и Гертруды Стайн, Г. Уэллса* и Р. Уэст* и, конечно, самих Леонарда и Вирджинии. Они стали английскими издателями работ Фрейда, печатали переводы Рильке, Итало Кальвино и других европейских модернистов.

В политике “Б.” симпатизировала в основном “левым” силам. Одним из феноменов социальной активности “Б.” был проявившийся в годы 1-й мир. войны пацифизм. Идя наперекор общественному мнению, они демонстративно избегали службы в армии. Один из многочисленных исторических анекдотов о “Б.” гласит, что, когда разгневанная леди, вязавшая пуловер для армии, спросила молодого человека из круга “Б.”, не стыдно ли ему быть без формы, в то время как другие мужчины сражаются за цивилизацию, последовал ответ: “Мадам, я и есть та цивилизация, за которую они сражаются”. Пацифизм “Б.” не был трусостью, и это стало ясно в годы 2-й мир. войны, когда многие из них проявили патриотизм (так, сын Ванессы, Джулиан Белл, один из представителей “Б.” “второй волны”, погиб во время войны в Испании).

Непростыми были отношения “Б.” с другими корифеями английского модернизма. Д.Г. Лоуренс*, хотя и разделял многие идеи “Б.”, не сближился с группой. В своих романах он высмеивает их социальный реформизм, эстетический идеализм и самолюбование. “Б.” также относилась к нему прохладно, хотя Вулф ценила его оригинальность. Дж. Джойс* в 1918 предложил “Хогарт-пресс” своего “Улисса”, но публиковать роман было рискованно. Вулф нравился “Портрет”,

но она сочла “Улисса” слишком натуралистичным. Позднее писательница признала величие романа и опиралась на него при создании “Миссис Дэллоуэй”. Впрочем, и внутри группы не было гармонии. Мнение Форстера и Стрэчи о прозе Вулф было неоднозначным. Она платила тем же, ревнуя к успеху друзей, и считала, что Д. Гранту следовало бы пойти по стопам отца и стать военным, Л. Стрэчи – делать карьеру в Индии, а Т.С. Элиоту – оставаться в банке, где он мог бы со временем занять видный пост.

Протестуя против истэблшмента, “Б.” незаметно сама превратилась в новый и грозный истэблшмент и стала диктовать свои законы, определяя тон критики ведущих литературных журналов. Господствовавшая в “Б.” атмосфера элитарности отталкивала многих современников. У. Льюис* ненавидел изнеженность их культуры; Ф.Р. Ливис* считал их мелкими и претенциозными. “Б.” обвиняли в дилетантизме и дурных манерах, излишней серьезности и – чаще всего – в снобизме: “Семь смертных грехов здесь были мертвы, начиная с гордыни, которая была просто естественна, как и зависть. Не говоря уже о прелюбодеянии. Новый список добродетелей был краток и начинался со снобизма” (Х. Кеннер).

Если 20-е гг. прошли под знаком “Б.”, то в 30-е настал момент, когда идейная диктатура группы стала стеснять литературную культуру Великобритании, как прежде расширяла её. После 2-й мир. войны наметилась тенденция к отталкиванию от модернизма и движения к новому, социально ориентированному письму. Период доминирования “Б.” подходил к концу (смерть В. Вулф в 1941 подвела определённый, хотя и не окончательный, итог в истории группы). В 1949 “Таймс литературы сапплимент”*, признав успешным “крестовый поход на филистерское сознание английского высшего класса”, напоминала тем, “кто слишком молод, чтобы это знать”, о заветах “Б.”: “терпимости и интеллигентности, серьёзном отношении к искусству и скептицизме по отношению к претензиям на собственную значимость”.

Уже в 60-е гг. 20 в. интерес к группе возродился, а в последующие десятилетия достиг настоящего бума. “Б.” превратилась в легенду. Появилось огромное количество мемуаров, биографий и исследований о группе (при этом вся сложная структура английского модернистского движения иногда

сужалась до “Б.”). Вулф некогда назвала Блумсбери “самым красивым, самым волнующим, самым романтичным местом на земле”, где “всё должно было быть новым, всё должно было быть другим”. Имя “Б.” стало знаком обновления. Их эксперимент был широк и охватывал не только литературу и литературную биографию*, но и экономику, политику, философию, живопись, сексуальные отношения, книгоиздание, дизайн интерьера. И всё же популярность, – а “Б.” популярна, как ни одно другое художественное объединение Великобритании 20 в., – им принесло не столько это, сколько особый мир, который им удалось создать: свободный союз интеллектуалов и художников, золотой век английской богемы.

Лит.: The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism / Ed. S.P. Rosenbaum. Toronto, 1975; *Bell Q.* Bloomsbury Recalled. N.Y., 1995.

К. Бузылева

БОЙД Уильям (BOYD William, р. 07.03.1952, Аккра, Гана), романист. Сын врача и учительницы – выходцев из Шотландии, Б. получил образование в университетах Ниццы (1971) и Глазго (1975), окончил аспирантуру и читал лекции в Оксфордском университете (1975–1980), работал обозревателем в “Нью стейтсмен” и “Санди таймс” (1981–1983).

Проза Б., чьё детство прошло в Гане и Нигерии, расширила географию современной английской литературы. Чёрный континент – место действия двух первых романов Б. – становится важной координатой его творчества, затрагивающего в числе прочих тему взаимоотношений империи и колоний. Дебют Б. – роман “Добрый человек в Африке” (“A Good Man in Africa”, 1981; Уитбредская премия за лучший первый роман, премия Сомерсета Моэма) о злоключениях британского дипломата в Африке, написанный в духе классической традиции английского комического романа. Эту книгу, подкупающе смешную и одновременно едкую, с элементами “чёрного юмора”, сравнивали с романами “Чёрная напасть” И. Во* и “Счастливец Джим” К. Эмиса*.

Если в “Добром человеке” повествовательная перспектива исчерпывается сознанием главного героя, то следующий роман Б. отличается множественностью “точек зрения”. В “Воине в Восточной Африке”

(“An Ice-Cream War”, 1982; премия Дж. Л. Риса; смысл непереводаемого на русский язык названия романа раскрывается в словах: “Здесь слишком жарко, чтобы воевать. Мы все растаем, как мороженое на солнце”) Б. обращается к малоизвестному эпизоду из истории 1-й мир. войны – восточно-африканскому театру военных действий, где находились колонии Германии и Великобритании. Б. выдвигает тему “хаоса и абсурда” войны, рассматривая её как кровавое месиво, где большинство побед и поражений – случайность. На этом фоне автор повествует о судьбах персонажей, оказавшихся на обочине истории в самое неподходящее время, – фермера-американца и его соседа-немца, чьи земли расположены на границе колоний воюющих стран, английского офицера, его жены и младшего брата, нервного эстета; для большинства из них война не историческое событие, требующее доблести и героизма, а шумное недоразумение, превращающее повседневную жизнь.

Повествованию свойствен панорамный обзор: фокус движется во времени (до войны – во время войны – после войны), в пространстве (Африка – Великобритания) и между несколькими героями. Тщательно продуманный композиционно, роман приближен к кинематографической технике. Быстро сменяющиеся сцены предваряются указанием даты и места действия: “10 июня 1914. Тавета, Британская Восточная Африка”, “16 марта 1915. Оксфорд, Англия”, “15 апреля 1917. Кибонго. Немецкая Восточная Африка” и т.д. Описывая сумерки эдвардианского общества и его внезапное погружение в самую разрушительную войну, какую когда-либо переживал западный мир, Б. обращается к традициям Дж. Конрада* и Гр. Грина*. После светлых летних дней 1914, купания в пруду в английском загородном поместье и медового месяца во Франции героев ждет африканский зной, предательство и смерть. Прозрачная викторианская манера уступает место настроению жестокости “Сердца тьмы”: осквернённая могила ребёнка, отрубленная голова одного из героев, труп утопившейся героини.

Во “Флаге Конфедерации” (“Stars and Bars”, 1985) Б. возвращается к комической ситуации “англичанин за границей”, знакомой по его первому роману: герой, застенчивый лондонский искусствовед, получает работу в США. Бросая сатирический взгляд на

Америку, писатель обыгрывает столкновение между невинностью и опытом в стиле Г. Джеймса. Герой мечтает освободиться от внутренних запретов и ассимилироваться в Америке с её стремительным жизненным темпом. Но поиск нового “я”, которое ассоциируется с его поездкой в один из южных штатов для приобретения частной коллекции полотен импрессионистов (по мысли Б., именно идеалы Юга, символом которого становится флаг Конфедерации в названии, воплощают подлинную Америку), превращается в фарс.

Главная тема романа “Новые исповеди” (“The New Confessions”, 1988) – творчество, что обуславливает выбор центральной фигуры, известного американского кинорежиссера шотландского происхождения, одержимого идеей создания фильма на сюжет “Исповеди” Руссо. Ровесник века, он перемещается из Эдинбурга 1900-х гг. на Западный фронт 1-й мир. войны, из Берлина периода Веймарской республики в Голливуд маккартистской эры, из Фландрии в Мехико. Подобно тому как Б. моделирует образ главного героя, Джона Джеймса Тодда, в соответствии с его прозвищем “Жан Жак Руссо”, моделирует свой образ и сам Тодд. Его проза насыщена реминисценциями, исторические эпизоды предстают в ярко раскрашенных декорациях голливудской студии, но искренность этой исповеди не более чем приём, создающий непроницаемую маску.

Интерес к идеям Руссо просматривается и в разработке темы следующего романа Б. – “Браззавиль-Бич” (“Brazzaville Beach”, 1990; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка; рус. пер. 2002). Героиня, учёный-биолог, которая проводит исследования в Африке, задаётся вопросом, так ли велика пропасть, отделяющая природу от цивилизации. Наиболее естественной как для животного мира, так и для человеческой природы оказывается в романе ситуация войны: канибализм и столкновения группировок среди подопытных шимпанзе, ожесточённое соревнование между учёными-интеллектуалами, бессмысленная гражданская война в неназванной африканской стране. Эти неутешительные открытия вводят вторую идею романа: “погоня за знанием – дорога в ад”. Стремление ограничить жизнь рамками теорий – в мире Б. преступление, и оно всегда бывает наказано. Так, одержимость идеей

извлечь из теории турбулентности формулу, способную “воспроизвести волшебное разнообразие естественного мира”, толкает мужа героини, математика, к неверности, безумию и самоубийству.

Романы Б. по мироощущению близки к постмодернизму*. Универсум его прозы, сложный, разрозненный, подобен хаотичной жизни. Это отражается на уровне повествовательной структуры романов. В них множество сюжетных линий, но среди них нет строгой иерархии, и далеко не все они находят своё развитие и разрешение. Характерен и отказ следовать единой жанровой схеме. Роман “Голубой полдень” (“The Blue Afternoon”, 1993; премия газет “Лос-Анджелес таймс” и “Санди экспресс”) содержит элементы любовной истории и детектива*, интеллектуального триллера и исторического романа. Действие разворачивается в двух временных планах (Лос-Анджелес кон. 30-х гг. и Филиппины нач. 20 в.), один из которых служит для другого “рамой”. В ходе развития “внутреннего” сюжета события “рамы” отходят на второй план и теряются, но и в прошлом многое остается невыясненным, напр. кто совершил убийство, ставшее ключевым событием книги.

Б. иногда порицает за эти “ложные” сюжетные линии, за то, что он провоцирует слишком большие ожидания, которые не оправдываются. Однако эта черта – индикатор мировосприятия автора, чья перспектива не превосходит в романах перспективы героя. В мировосприятии Б. нет места достоверному знанию о мире. «Я не возражаю против противоречий, парадоксов, загадок и двусмысленностей. Нет смысла “возражать” против чего-то, столь же неизбежного и укоренившегося в нашей природе, как пищеварительная система в нашем организме» – кредо героя лондонского романа Б. “Броненосец” (“Armadillo”, 1999; экран. 2001; рус. пер. 2004). Столица Великобритании предстаёт в нём как средоточие тайны, место не менее экзотического, чем Африка или Филиппины предыдущих книг. Здесь всё меняется, всё – не то, чем кажется, прежде всего герой, делом всей жизни которого было пересоздание себя (он изменил имя, национальность, название его дневника – “Книга преобразования”). По натуре легкоранимый, он ищет защиты в образе трезвого функционера, эксперта страховой империи и – возможно, подсознательно – в коллекциониро-

вании успехов. Но когда всё в его жизни начинает рушиться, благодаря способности подчиниться жизни со всеми её “парадоксами и загадками” он выигрывает у противников, оставивших для него место послушной пешки в своей игре.

Интерес к маргинальному опыту – постмодернистский штрих в стиле Б. Частное, конкретное становится для него обобщенно-значимым. Он выводит деталь с периферии своего повествования и помещает её в центр, делая важным элементом сюжета мелкие интриги на задворках британской дипломатии (“Добрый человек в Африке”), машину для очистки и переработки сисселя (“Война в Восточной Африке”), первые опыты воздухоплавания и хирургические новации (“Голубой полдень”), тонкости работы страхового агентства (“Броненосец”).

Принятие сложности мира, ирония в его осмыслении порождают объёмность изображения в творчестве Б. и ставят его в ряд писателей, которые, несмотря на катастрофические настроения *fin de siècle*, утверждают, что “даже апокалиптический век заслуживает сатирического отношения и даже это худо не лишено комической доли добра” (Б. Брэдбери*).

Соч.: On the Yankee Station. L., 1981; School Ties. L., 1985; The Destiny of Natalie ‘X’ and Other Stories. L., 1995.

К. Бузылева

БОЛТ Роберт [BOLT Robert (Oxton), 15.08.1924, Сейл, Манчестер – 21.02.1995, Питерсфилд, Хэмпшир], драматург. Награжден орденом Британской империи (1972). Учился в Манчестерском (1943, 1946–1949) и Эксетерском (1949–1950) университетах. Во время 2-й мир. войны служил в авиации и других родах войск, демобилизовался в 1946 в чине лейтенанта. В 1942–1947 Б. был членом английской компартии, в 50–60-е гг. принимал активное участие в общественной деятельности в качестве члена “Комитета 100” и Движения за ядерное разоружение.

Б. начал писать пьесы для радио, работая учителем в провинциальных школах (первая радиопостановка – 1954). Становление Б.-драматурга приходится на период английской “театральной революции”, связанной с приходом в театр поколения “сердитых молодых людей”*. Однако Б. сразу определился как писатель, тяготеющий к поэтике тра-

диционного типа, предполагающей чётко очерченные характеры и драматическую интригу, развивающуюся от экспозиции к развязке. При этом Б. показал себя мастером построения сценического характера, что сразу же привлекло к нему внимание первоклассных актёров – таких, как Ральф Ричардсон, с участием которого в постановке пьесы “Черри в цвету” (“*Flowering Cherry*”, 1957) связан первый сценический успех Б. В центре действия – история мелкого служащего (его фамилия вынесена в заголовок), который тяготится рутинной работой и семейных забот и находит забвение в мечте, постепенно становящейся для него второй реальностью: ему видится прекрасный яблоневый сад, который он возделывает. В действительности он всё дальше катится по наклонной плоскости, теряет работу и семью и приходит к трагическому финалу, но, умирая, продолжает грезить о своем саде. Некоторые критики находили в пьесе чеховские мотивы, однако ближе к истине были те, кто сравнивал Б. с Т. Рэттигеном*, многие пьесы которого посвящены теме жизненной неудачи “среднего англичанина”. Герои пьесы Б. “Тигр и лошадь” (“*The Tiger and the Horse*”, 1960) принадлежат к более высокому социальному слою – действие происходит в академической среде, – но это снова семейная драма, построенная на разном понимании жизненных ценностей.

Самым известным и значительным произведением Б. стала его пьеса, переработанная из радиодрамы (1954) для театра, “Человек для любой поры” (“*A Man for All Seasons*”, 1960; премия театральных критиков Нью-Йорка, 1962; экран. 1966, по сценарию автора; премии “Оскар”, 1967 и “Золотой глобус”, 1988; рус. пер. 1968), посвящённая теме, не теряющей своей актуальности. Речь идёт о праве личности на духовную свободу и об отстаивании этого права перед лицом деспотической власти. Пьеса Б. сопоставима со “Святой Иоанной” Б. Шоу* и с произведениями французской “интеллектуальной драмы” (Ж.П. Сартр, Ж. Ануи). Как и его предшественники, Б. выразил современные идеи, обратившись к историческому материалу. Герой драмы – Томас Мор, основа сюжета – его конфликт с королем Генрихом VIII, окончившийся гибелью Мора на плахе. Б., будучи историком по образованию, излагает основные факты в согласии с тем, что зафиксировано в документах про-

шлого. В “Человеке...” нашли полное выражение наиболее сильные стороны художественного дарования Б.: это захватывающая история, в которой нет ни перегруженности историческими деталями, ни явной модернизации, а идеи неотъемлемы от ярких и достоверных человеческих характеров. Б. сумел решить главную задачу – создать образ героя, что определило успех пьесы. Его Мор – гармонически развитая и обаятельная личность, “человек для любой поры”, как назвал его один из современников. Верность высоким принципам для Мора органична и лишена всякой позы, потому что это верность самому себе. По контрасту государственные и церковные деятели, изображённые в пьесе – включая и самого короля, – рабы своих низменных страстей или корыстных расчётов, и именно здесь кроется главная причина их конфликта с Мором, носителем духовной свободы. Б. также вводит в пьесу персонаж, названный Простым (или Обыкновенным) человеком, который то комментирует действие, то участвует в нём наряду с другими, всякий раз появляясь в новом образе: слуги Мора, лодочника, тюремщика и, наконец, палача, – наглядно воплощая собой многоликую пошлость и мелкую житейскую выгоду.

В пьесе о Томасе Море Б. впервые применил свободную композицию: разбил действие на множество эпизодов, сопровождая комментарием быструю смену событий. Эти приёмы, известные ему по работе для радио и перенесённые на сцену без влияния драматургии Брехта, Б. использовал и в дальнейшем.

60-е гг. стали для Б. временем интенсивной работы в кино. Именно тогда он создаёт сценарии, удостоенные высших кинематографических наград, – к фильмам “Лоуренс Аравийский” (1962; премия “Оскар”), “Доктор Живаго” (1965; премия “Оскар”, 1966). К самому концу десятилетия относится ещё одно из наиболее известных произведений Б. для театра – “Да здравствует королева, виват!” (“*Vivat! Vivat Regina!*”, 1970). Это снова историческая драма, повествующая о борьбе двух королей, Елизаветы I и Марии Стюарт. Б. в полной мере использовал драматические возможности материала. Сюжет развивается напряжённо и стремительно, изобилует эффектными поворотами, чему способствует искусный параллельный монтаж эпизодов, один ряд которых связан с

Марией, а другой – с Елизаветой. Как всегда у Б., пьеса населена живыми, яркими и разнообразными персонажами, что в первую очередь относится к двум героиням; на контрасте двух женских характеров и судеб построено всё действие. Пьеса много раз ставилась на сценах Великобритании и за её пределами, в том числе с 1975 в России.

Б. обратился и к русской истории, написав пьесу “Состояние революции” (“A State of Revolution”, 1977). Название можно понять и иначе – “Государство и революция”, что звучит прямой отсылкой к известной работе Ленина, который наряду с другими ведущими деятелями партии большевиков и Советского государства является героем этого произведения. Пьеса, подобно предыдущим, построена как серия эпизодов, рисующих наиболее драматические события истории; действие охватывает примерно два десятилетия начиная с 1910. История революции 1917 в России представлена автором как трагедия, причина которой в личности вождей, подчиняющих всё интересам борьбы за власть. Выступление Луначарского перед молодёжью с воспоминаниями о Ленине и революции (около 1930), обрамляющее действие, вносит в пьесу ноту драматической иронии.

С кон. 70-х гг. Б. оставил работу для театра, сосредоточившись на создании кино-сценариев (в том числе для фильмов “Лоуренс Аравийский”, 1962; “Корабль “Баунти”” – “The Bounty”, 1984; “Миссия” – “Mission”, 1986; премия “Золотой глобус”, 1987; “Браво! (История Джеймса Брэди)” – “Thumbs Up: The James Brady Story”, 1991).

Лит.: *Убайдуллаева Д.Х.* Проблема нонконформизма в пьесе Роберта Болта “Человек для любой поры” // Вопросы зарубежного литературоведения. Ташкент, 1981; *Hayman R.* Robert Bolt. L., 1969.

В. Ряполова

БОНД (Томас) Эдвард [BOND (Thomas) Edward, р. 18.06.1934, Лондон, драматург. Сын рабочего, оставил школу в 14 лет; после службы в армии переменял множество профессий.

Начало творческой деятельности Б. приходится на период, отмеченный обновлением английской драмы и театра, о котором возвестили произведения “сердитых молодых людей”*. В 1962 его первая пьеса, “Папская свадьба” (“Pope’s Wedding”, публ. 1971),

была поставлена лондонским театром “Ройал Корт” – главной сценической площадкой новой английской драмы. Б. разделял критический настрой театра и вскоре стал одним из его постоянных авторов, войдя в состав созданной при нём “Писательской группы”. “Папская свадьба”, как и следующая пьеса Б., “Спасённые” (“Saved”, пост. 1965; публ. 1966), отмечена некоторыми чертами театра абсурда*; в ней выражено решительное неприятие действительности, изображённая гротескная картина духовной деградации. Действие пьесы “Ранним утром” (“Early Morning”, 1968), отнесённое к Викторианской эпохе, носит откровенно фантастический характер; её сатирическое звучание усиливается обилием анахронизмов, намеренно вводимых и акцентируемых автором.

В этих пьесах сложились основные структурные черты драмы Б., строящейся на чередовании небольших эпизодов, что создаёт впечатление стремительности развития действия, почти физическое ощущение нарастающего напряжения. Стилистику произведений Б. отличает особая жёсткость письма, связанная с темой насилия, центральной в его творчестве. В её разработке сказывается воздействие на Б. таких противоположных по своему характеру художественных явлений, как “театр жестокости” А. Арто и эпический театр Б. Брехта.

По мнению Б., скрытое насилие и угнетение немногими многих являются определяющими чертами современного общества. Удел угнетённых – несправие, немота и бессилие. Вырваться из этого состояния можно только посредством ответного насилия: “Я пишу о насилии так же естественно, как Джейн Остен писала о нравах. Насилие формирует наше общество, а общество одержимо насилием, и если мы откажемся от насилия, у нас нет будущего. (...) Не писать о насилии было бы безнравственно”. Б. стремится побудить человека к активному действию, хотя и не предлагает никакой конкретной программы. Характерный для драматургии Б. выход к социальной и политической проблематике связывает его с политической драмой* и разительно отличает от представителей “новой волны”, Дж. Осборна* и Х. Пинтера*. Поэтому, несмотря на незначительную возрастную разницу, Б. вскоре начал восприниматься как представитель и даже глава следующего поколения,

получившего в английском театре наименование "второй волны".

В пьесе "Узкая дорога далеко на север" ("Narrow Road to the Deep North", 1968; перераб. вариант под назв. "Узелок" – "The Bundle", 1978) заметно усилились склонность автора к метафорической трактовке сюжета, тяготение к форме притчи. По сюжету драмы условно изображаемой Японией в некую эпоху правит жестокий деспот и люди страдают от притеснений полиции. Главный герой, поэт Башо, занимает позицию беспристрастного хрониста, но когда появляются "дикари" (намёк на американцев, "открывших" для себя Японию в сер. 19 в.), помогает им свергнуть тирана, упоая на создание более справедливого общества. Однако желанных изменений не происходит ни при "дикарях", ни после их изгнания. Смена разных форм несправедливости и угнетения предстаёт как извечное свойство бытия.

Выводы пьесы противоречат убеждённости Б. в невозможности примирения со злом и ответственности личности. Это противоречие он пытается преодолеть в пьесе "Лир" ("Lear", пост. 1971; публ. 1972), полемической по отношению к шекспировской трагедии. От "Короля Лира" помимо имени главного героя остались только отдельные звенья сюжета. В начале драмы Лир, своеобразный тиран, решает ради блага подданных воздвигнуть вокруг города стену – надёжную защиту от вторжения врага. Люди тысячами гибнут на строительстве, которое становится непосильным бременем для страны. После вероломного предательства дочерей, подвергшись преследованиям и пыткам, Лир приходит к пониманию своей трагической вины и начинает разрушать стену – символ произвола и насилия. Корделия (у Б. она не дочь Лира), возглавившая борьбу народа против деспотизма, ради торжества справедливости вновь утвердила несправедливость. Представленное в "Лире" движение истории не несёт в себе освобождения или облегчения. В результате неизбежного обращения любого действия, направленного на благо людей, в свою противоположность трактовка насилия приобретает в пьесе парадоксальный характер, усиливая мотив безысходности.

Ещё более этот мотив ощутим в пьесе "Бинго" ("Bingo"; пост. 1973; публ. 1974). Её главный герой – сам Шекспир, в образе ко-

торого Б. стремился воплотить идею ответственности художника перед своим временем. Рисуя последние дни великого драматурга, он представляет его как обывателя, который превыше всего ценит собственный покой и равнодушен к страданиям одних и жестокости других. Так Шекспир в пьесе Б. предаёт свой гений и потому сам ищет смерти.

В пьесе "Шут" ("The Fool"; пост. – 1975, публ. 1976) Б. также выводит реальную историческую личность. Выходец из "низов", Джон Клэр, английский поэт 19 в., обласканный аристократическим обществом "самоучка", восстаёт против навязанной ему роли. Не выдержав жестокой травли со стороны недавних покровителей его таланта, поэт уходит с ума. "Шут" становится пьесой не столько об ответственности художника, сколько о его страданиях во враждебном мире, сливающихся со страданиями народа. Тема человеческого страдания получает развитие в пьесе "Женщина" ("The Woman", 1978; рус. пер. 1995), написанной на основе нескольких литературных версий Троянской войны; она отличается антивоенным пафосом, содержит страстный призыв к миру.

В 80-е гг. ощутимо стремление Б. расширить жанровый диапазон своих произведений, оставаясь в кругу намеченной ранее проблематики. По законам психологической драмы строится пьеса "Летом" ("Summer", 1982; рус. пер. 1985). Сквозь ностальгический флёр воспоминаний, рисующих безмятежные картины прошлого, властно прорывается тема насилия, связанная на этот раз со злодеяниями фашизма; один из персонажей драмы, немец, служивший в войсках СС, находит оправдание насилию в философии "винтика". Вместе с тем в драме введён дополнительный мотив – романтический образ девушки в белом, символ возвышенной красоты. Во имя красоты якобы и совершались те страшные преступления; так драматург размыкает историческую перспективу, перебрасывает мостик в настоящее, красивой ложью оправдывающее жестокость, царящую в современном обществе. Пьеса "Миры" ("Worlds", 1979), где Б., рисуя деятельность активистских бригад, ставит проблему революционного изменения общества, принадлежит к жанру политической драмы, а "Реставрация" ("Restoration", 1981; перераб. вариант 1982) и "Кот" ("The Cat", 1982) – к жанру комедии. Сатири-

ческие краски сочетаются в них с юмором и даже лиризмом, особенно в музыкальных номерах, хотя и здесь Б. развивает социальные мотивы, призывая обездоленных к борьбе за справедливость.

В "Пьесах о войне" ("The War Plays", 1986–1990; пост. 1994), изображающих мир после атомной войны, и в пьесе "Преступление двадцать первого века" ("The Crime of the Twenty First Century"; публ. 2000, пост. 2001), также обличающей милитаризованный мир, Б. возвращается к бескомпромиссной жёсткости стиля – здесь критика общества перерастает в апокалиптическое пророчество.

Обличение бесчеловечности современного мира объединяет пьесы Б. 90-х гг. В основе пьесы "Кофе" ("Coffee", 1995), лежит мысль о том, что все несправедливые общества находятся в перманентном состоянии войны, а конкретные вооружённые конфликты – лишь её производные, "другой" облик. По-прежнему убеждённый в необходимости изменить мир, делающий людей бесчеловечными, Б. настоятельно подчёркивает теперь, что для этого нужно понять свою человечность.

Признанный теоретик театра, Б. верит в его высокое назначение, видя в нём трибуну истины, арену борьбы за справедливость и инструмент пробуждения духа.

Соч.: The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State. L., 2001; Selections from the Notebooks: In 2 vols. L., 2001

Лит.: Фридриштейн Ю. Новые рассерженные Эдварда Бонда // Театр. 1977. № 10; Шахназарова О. Трагикомические притчи Эдварда Бонда // Проблемы стиля и жанра в театральном искусстве. М., 1979; Коренева М.М. Эдвард Бонд // Английская литература 1945–1980. М., 1987; Lappin L. The Art and Politics of Edward Bond. N.Y., 1987; Spencer J.S. Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond. Cambridge, 1992.

М. Коренева

БОУЭН Элизабет (Доротея Коул) [BOWEN Elisabeth (Dorotea Cole), 07.06.1899, Дублин – 27.02.1973, Хайт, графство Кент], прозаик, эссеист. Награждена орденом Британской империи (1948) и орденом "За литературные заслуги" (1965). Член Ирландской Академии литературы (1937), лондонского Королевского общества (1965), доктор лите-

ратуры (Дублинский университет, 1944; Оксфордский университет, 1956).

Б. родилась в землевладельческой англо-ирландской протестантской семье уэльсского происхождения. Детские годы провела в Дублине, где её отец был барристером (этому времени посвящены воспоминания "Семь зим" – "Seven Winters", 1942), и в родовой усадьбе в графстве Корк (история семьи и наследственного дома, который был впоследствии продан и снесён, описана в кн. "Боуэн-корт" – "Bowen's Court", 1942). С 1907 вместе с матерью жила на южных курортах Англии (место действия многих произведений Б.). После смерти матери в 1912 поселилась у тётки в Кенте, где окончила закрытую школу; училась в Лондонской школе искусств (1918–1919).

Автор 10 романов и 7 сборников рассказов, Б. видела преимущество рассказа в его близости к поэзии; он "должен быть более концентрированным, может быть, ближе к мечте и не обременён (как роман) фактами, разъяснениями и анализом", – писала она, имея в виду прежде всего классический роман. Её же собственные романы, воспроизводящие тончайшие оттенки чувств, передающие атмосферу времени и места, тоже близки к лирической поэзии. В том, что различия этих двух форм прозы не сводятся к протяжённости повествования, её убеждал пример Г. Джеймса и Т. Харди*: они "обладали воображением великих архитекторов и свои маленькие здания строили по величественному плану". Импрессионистическая проза Б., рассчитанная на создание зрительного эффекта, строится на сочетании скупой точности языка и неожиданности метафор, которые Э. Уилсон* сравнил с "разрывами бомб". Характерная для её произведений имперсональность (по её собственному признанию, она "не приемлет искусство как способ самовыражения", считает, что оно должно "отделиться от своего создателя") роднит их с модернизмом*, в частности с В. Вулф*, с которой Б. связывали дружеские отношения.

Ранние рассказы (сб. "Встречи" – "Encounters", 1923; "У Энн Ли" – "Ann Lee's", 1926; "Возвращение к Чарлзу" – "Joining Charles", 1929; "Кот прыгает" – "The Cat Jumps", 1934) и романы ("Отель" – "The Hotel", 1927; "Последний сентябрь" – "The Last September", 1929; "Дом в Париже" – "The House in Paris", 1935; "Смерть сердца" – "The

Death of the Heart", 1938) Б. посвящены конфликту бескомпромиссной невинности и циничного опыта. В них пожилые женщины легко манипулируют впечатлительными девушками, своим вмешательством, интригами разрушая союзы по любви ради союзов по расчёту. Непосредственное детское восприятие мира Б. противопоставляет связанным условностями и предрассудками представлениям взрослых. Непонимание, обман, воспринимаемые ребёнком как предательство, оставляют "шрамы детства", сохраняющиеся на всю жизнь. Тема невинности и опыта наиболее полное выражение получила в романе "Смерть сердца", символом которого стало замерзшее озеро.

Свои лучшие произведения Б. написала в годы 2-й мир. войны: сборники рассказов "Взгляни на эти розы" ("Look at All Those Roses", 1941), "Демон-любовник" ("The Demon Lover", 1946; в США "Плющ оплёл ступени" – "Ivy Grippled the Steps"; рус. пер. 1989), роман "Дневной зной" ("The Heat of the Day", 1949). Воссозданная в них тревожная атмосфера затемнённого Лондона стирает грань между реальностью и иллюзорностью, когда всё кажется возможным или, напротив, недостижимым; "готическая атмосфера" преобразует обычные происшествия в завораживающий полусон-полуявь. Влюблённым, не имеющим пристанища, в Лондоне, освещённом лунным светом, видится таинственный город-призрак, город их мечты (рассказ "Таинственный Кёр"). Женщина, вернувшаяся из эвакуации, находит в своей лондонской квартире письмо от любовника, убитого в предыдущую войну, с обещанием вернуться (рассказ "Демон-любовник"). В рассказе "Плющ оплёл ступени" герой возвращается в дом-призрак, где когда-то мальчонка пережил любовь и предательство. В романе "Дневной зной" история любви героев, случайность их встречи и трагичность развязки определяются обстоятельствами войны.

В послевоенной прозе Б. (романы "Мир любви" – "A World of Love", 1955; "Маленькие девочки" – "The Little Girls", 1964; сборник рассказов "День во тьме" – "A Day in the Dark", 1965) усиливаются готические мотивы, сопровождаемые лёгкой иронией. "Сверхъестественный элемент", проявленный или скрытый, Б. считала "неотделимым от восприятия жизни". В её произведениях заметно усложняется повествовательная

структура, что особенно характерно для последнего романа "Ева Траут" ("Eva Trout", 1968; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка). Его повествование представляет собой сменяющие друг друга сцены, смонтированные из диалогов, писем, внутренних монологов героини с незначительными вкраплениями авторского повествования.

В послевоенные годы Б. обратилась к литературной критике и эссеистике, которым, как и всему её творчеству, присуща лирическая интонация. В сборниках статей, эссе, рецензий ("Впечатления" – "Collected Impressions", 1950; "Запоздалые мысли" – "After-thought", 1962), в краткой истории романа ("Английские романисты" – "English Novelists", 1942) она размышляет о современном состоянии литературы, судьбе романа как жанра.

Соч.: Friends and Relations. N.Y., 1931; Anthony Trollope. L., 1946; A Time in Rome. N.Y., 1960; The Collected Stories. L., 1980; в рус. пер.: Плющ оплёл ступени: Рассказы / Предисл. И. Левидовой: М., 1989.

Лит.: *Blodgett H.* The Patterns of Reality: Elisabeth Bowen's Novels. L., 1975; *Glendinning V.E.* Elizabeth Bowen: Portrait of a Writer. L., 1977; *Craig P.* Elizabeth Bowen. L., 1986; Elizabeth Bowen / Ed. H. Bloom. N.Y., 1987; *Lassner Ph.* Elizabeth Bowen. L., 1990.

Е. Соловьева

БРАУН Джордж Макей (BROWN George Mackay, 17.10.1921, Стромнесс, Оркнейские о-ва – 13.04.1996, Керкуолл, Оркнейские о-ва), шотландский поэт, прозаик. Окончил Эдинбургский университет (1960), в 1961 принял католичество. В молодости долго болел туберкулёзом. Художественная вселенная Б. – Оркнейские о-ва, в частности вымышленные о. Хеллиа, городок Хэмнейво и дер. Гринво. Ведущая тема творчества – прошлое и настоящее островов, духовное наследие их жителей, запечатлённое в их фольклоре и привычном образе жизни, существование рыбаков и фермеров в смене эпох и времён года как параболы бытия.

Перу Б. принадлежат ок. 20 поэтических сборников, несколько романов, пьесы, новеллы, книги для детей, очерки и эссе. Б. как поэт находился под влиянием англосаксонской поэзии и старшего современника, тоже оркнейца, Э. Мьюира*, который на первых порах протезировал Б. Тем не менее уже в дебютном сборнике "Шторм" ("Storm", 1954)

и следующем сборнике, "Хлебы и рыбы" ("Loaves and Fishes", 1959), Б. предстал в них зрелым поэтом с собственным стилем и видением. В поэзии Б. очевидны эпические и фольклорные реминисценции, выводят персонажи саг и подлинные исторические личности ("Куллоден: Последняя битва", "Семь чертогов", "Принц в зарослях вереска" и др.). В поэзии Б. значительную роль играют сложная рифмовка и ритмическая организация стиха, повторяющиеся строки и образы, символика, особенно магия чисел. Б. писал в канонических жанрах баллады, сонета, элегии; создавал стилизации в духе фольклора и героико-риторической древней поэзии. В некоторых его сборниках стихи сочетаются с прозаическими фрагментами.

По Б., жизнь его соотечественников с древнейших времён определялась воздействием трёх губительных начал: природной стихией (прежде всего морской), несущей гибель телу; разрывом с католичеством и обращением в протестантство, наступлением цивилизации, "прогресса", разрушающих традиционный жизненный уклад островитян. Эти негативные начала и их роковые последствия Б. исследует средствами поэзии и прозы. В поэтическом цикле "Рыбари с плугом" ("Fishermen with Ploughs", 1971) воссоздана история Оркнеев в легендах и фактах от древности до современности, причём выразительно показано, как с приближением к дню сегодняшнему истончается традиция и блекнет многокрасочный быт островитян. Аналогичные интонации доминируют в рассказах сб. "Календарь любви" ("Calendar of Love", 1967) и "Охота ястреба" ("Hawkfall", 1974): в первом эпизоды из жизни оркнейцев с 1150 до нач. 1960-х гг. служат сопоставлению прошлого и настоящего, во втором властно звучат мотивы обречённости и смерти.

Надежду на спасение Б. видит, с одной стороны, в жизнестойкости, обновлении существования в круговороте смертей, рождений и сезонных трудов, с другой – в путеводной звезде христианства. Не только религиозная лирика Б. ("Мадонна Волн", "Овчарня", "Девять вариаций" и др.), но и вся его поэзия проникнута глубоким чувством веры, что наглядно демонстрируют сб. "Овчарня" ("Winterfold", 1976) и "Падение архангела" ("The Wreck of the Archangel", 1989); в них библейские темы переплетаются с историческими, мифологическими, фольклорными. Христианская тема разворачивается в

образах-символах материального мира, в том числе "океанических": кита, тюленя, рыбы, краба. Короткие стихотворения перемежаются длинными, и в новеллистике Б. импрессионистические зарисовки чередуются с сюжетными рассказами, приближающимися по объёму к повести (сб. "Время хранить" – "A Time to Keep", 1969; "Ведьма" – "Whitch", 1977; "Золотая птица: Два оркнейских повествования" – "The Golden Bird: Two Orkney Stories", 1987).

Христианская подоснова в прозе Б. менее очевидна, чем в поэзии, хотя в книге рассказов "Сеть солнца" ("The Sun's Net", 1976) темы рождения в мир и жизни вечной звучат в полную силу, а роман "Магнус" ("Magnus", 1973) повествует о жизни и мученической кончине средневекового принца, причисленного к лику святых. Стил Б.-прозаика экономен, пластичен, прост, повествование опирается на подтекст и символику; объективное письмо соплетается с драматическими монологами персонажей (в рассказе "Расследователь" и самом значительном романе Б. "Гринво" – "Greenvoe", 1972, притче об исчезновении оркнейской деревни в результате военного испытания). Волшебнo-фантастическое сюжетное начало, существенное в прозе Б., определяет поэтику новеллы "Книга чёрного знания" (оркнейский вариант "Сатанинской бутылки" Р.Л. Стивенсона), историй, составивших сб. "Андрина" ("Andrina", 1983), литературной сказки в форме романа "Время в красной одежде" ("Time in a Red Coat", 1984).

Соч.: The Orkney Tapestry. L., 1969; Letters from Hamnavoe. L., 1975; Under Brinkie's Brae. L., 1979; Voyages. L., 1983; Three Plays. L., 1984; Orkney Short Stories. N.Y., 1986; The Masked Fisherman. L., 1989; Selected Poems. 1954–1983. L., 1991; Vinland. L., 1992; Beside the Ocean of Time. L., 1994; Winter Tales. L., 1996; Пастораль // Английская новелла XX века. М., 1981; в рус. пер.: Моряк, старуха и девушка // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Bold A. George Mackay Brown. Edinburgh, 1978.

В. Скороденко

БРЕНТОН Хауард (BRENTON Howard, р. 13.12.1942, Портсмут), драматург, поэт, эссеист. Родился в семье полицейского, ставшего священником методистской церкви. Учился в Кембриджском университете по специальности "Английская литература",

после окончания университета (1965) сменил ряд профессий, в том числе был разно-рабочим, клерком, затем помощником режиссёра в ряде провинциальных театров, один сезон работал актёром в Брайтоне. Б. был одним из основателей (1969) и руководителей разъездного Портативного театра (вместе с Д. Хэаром* и Тони Бикатом), в сезоне 1972–1973 – штатным драматургом знаменитого лондонского театра “Ройал Корт”. Б. – автор нескольких десятков пьес, часть которых написана в соавторстве (в том числе с Д. Хэаром: “Заправилы” – “Brassneck”, 1973; “Правда” – “Pravda”, 1985), а также инсценировок, сценариев, переводов и обработок пьес иностранных авторов (Б. Брехт, Г. Бюхнер). Первые (любительские) постановки произведений Б. относятся к его студенческим годам (напр., “Лестница дураков” – “Ladder of Fools”, 1965). В 1966 драматург пришёл на профессиональную сцену (постановка одноактной пьесы “Это мой преступник” – “It’s My Criminal”). Б. – лауреат ряда премий, в том числе Дж. Уайтинга (1970) и газеты “Ивнинг стэндард” (1977, 1985).

Б. – один из самых ярких представителей поколения английских драматургов, начавших творческий путь на рубеже 60–70-х гг. Унаследовав социально-критический пафос “сердитых молодых людей”*, авторы нового призыва (среди них Д. Хэар, Т. Гриффитс, Д. Эдгар и др.) в то же время значительно отличались от своих старших современников стилем и тоном; их творчество развивалось под знаком резкой политизации. В пьесах Б. воплощены художественные принципы, характерные для драматургов его поколения: отказ от бытовой и психологической достоверности, изображение самых тёмных и грязных сторон действительности, преобладание сатиры, гротеска.

Пьесы Б. – это яростные инвективы против истеблишмента: магнатов промышленности и прессы, политиков, полицейской системы, всяческого официоза. Как и другие авторы политических драм*, Б. создаёт антиутопии*-предостережения (“Мечь” – “Revenge”, 1969; “Пьеса о Черчилле” – “The Churchill Play”, 1974; “Тринадцатая ночь” – “Thirteenth Night”, 1981); по его мнению, обострение социальных конфликтов может привести к открытому насилию. Он также пишет пьесы, построенные на историческом материале. Отношение Б. к национальному

прошлому, точнее, к его версии, представленной официальной историографией, может быть выражено словами, которые стали заглавием знаменитой пьесы его предшественника, Дж. Осборна*, – “Оглянись во гневе”. Злую иронию Б. вызывает образ У. Черчилля* как отца нации, а также стереотипные, официально апробированные представления о героизме, игнорирующие суровую и жестокую правду (“Скотт Антарктический, или Чего не видел Бог” – “Scott of the Antarctic: or, What God Didn’t See”, 1971; “Гитлер пляшет” – “Hitler Dances”; пост. 1972, опубл. 1982). Б. использует “болевые” приемы воздействия на зрителей: сцены жестокости в пьесе “Римляне в Британии” (“The Romans in Britain”, 1980), в которой проводится параллель между римским завоеванием и трагическими событиями в современной Северной Ирландии, многих шокировали, а крайне резкие (до грубости) нападки на правительство консерваторов во главе с Маргарет Тэтчер (“Короткий резкий шок!” – “A Short Sharp Shock!”, в соавторстве с Тони Хауардом, 1980) вызвали политический скандал. Б. откликнулся на драматическую ситуацию вокруг романа С. Рушди* “Сатанинские стихи”, вызвавшего ярость мусульманских фундаменталистов, политической драмой-притчей “Иранские ночи” (“Iranian Nights”, 1989; рус. пер. 1993) в соавторстве с Т. Али, историком и публицистом пакистанского происхождения, живущим в Великобритании. Вместе с тем в пьесах Б. с сочувствием изображены те, кто становится жертвой социальной несправедливости, насилия, войн. В ряде своих произведений Б. выводит на сцену борцов против социального зла, за гуманное общественное устройство. Персонажи этой группы нередко обрисованы умообразно, в частности это относится к пьесе “Московское золото” (“Moscow Gold”, в соавторстве с Т. Али, 1990), посвящённой периоду перестройки в СССР, большинство действующих лиц которой – известные политические и общественные деятели Советского Союза.

Б. является также автором поэтических произведений: сб. “Заметки из дневника душевнобольного и другие стихотворения” (“Notes from a Psychotic Journal and Other Poems”, 1969), цикла “Сонеты любви и противоборства” (“Sonnets of Love and Opposition”, 1979). Его поэзия проникнута теми же мотивами, что и драматургия, – изо-

бражением социальных язв современного мира, дисгармонией общественной и личной жизни. “Сонеты”, написанные верлибром, но выдерживающие 14-строчную форму, можно рассматривать как лирический дневник, включающий в себя разнообразные жизненные впечатления, мысли о театре и поэзии, интимные переживания. С кон. 80-х гг. Б. обратился к прозе: в 1989 опубликован его первый роман “Нырять за жемчугом” (“Diving for Pearls”; экр. 1991). Ему принадлежит также книга эссе и отрывков из дневников “Раскалённое железо” (“Hot Irons”, 1995).

Соч.: Three Plays. L., 1989; Berlin Bertie. L., 1992.

Лит.: File on Brenton / Ed. T. Mitchell. L., 1988; Boon R. Howard Brenton. L., 1992.

В. Ряполова

БРИДЖЕС Роберт (Сеймур) [BRIDGES Robert (Seymour), 23.10.1844, Уолмер, графство Кент – 21.04.1930, Боарз Хилл], поэт, драматург, филолог. Поэт-лауреат*, 1913. Награждён орденом “За заслуги” (1925); обладатель почётных степеней Оксфордского, Гарвардского, Мичиганского, Абердинского университетов и Университета Сент-Эндрюс.

Б. родился в семье сельского сквайра, получил образование в Итонском колледже (1854–1862), с 1863 – студент Оксфордского университета. В 1869 поступил студентом в госпиталь св. Варфоломея; с 1874, после получения магистерской степени, практиковал в ведущих лондонских больницах. В 1881 оставил практику и поселился в местечке Уиттендон, под Оксфордом, где долгие годы руководил сельским хором; с этого времени началась активная литературная деятельность Б.

Б. – наиболее последовательный традиционалист в английской поэзии кон. 19 – нач. 20 в. В этом смысле показательно непонимание им величайшего новатора кон. 19 в. Дж.Б. Хопкинса (1844–1889). Б. во многом противостоит своему другу и многолетнему корреспонденту: Хопкинс делал ставку на драматическую напряжённость поэтической медитации, Б. – на отстранённую созерцательность описательной поэзии; Хопкинс предельно усложнял синтаксис, с установкой на словесную суггестивность, Б. добивался гармонической соразмерности поэтических элементов и опирался на классический словарь; стихи Хопкинса отличаются плотнос-

тью аллитераций, стихи Б. – музыкальностью ассонансов. Даже то, что этих поэтов объединяет – пристрастие к метрическим экспериментам, – оборачивается поэтической конфронтацией: опыты Хопкинса порывают с традиционной просодией, опыты Б. – прямое продолжение и варьирование стиховых форм 17 – нач. 19 в. Душеприказчик Хопкинса, Б. издал стихи своего друга лишь в 1918, через 30 лет после его смерти.

Защищая языковую норму, Б. образовал Общество чистоты английского языка (вместе с Г. Брэдли, У. Рэли и Л.П. Смитом, 1913); с 1927 Б. – председатель Консультативного комитета по вопросам разговорного языка на Би-би-си.

Влияние елизаветинцев и романтиков определило пафос первых поэтических сборников Б. Брошюры с одинаковыми названиями: “Стихотворения” (“Poems”), издаваемые Б. с 1873 тиражом от 22 до 300 экз. (1880, 1883, 1884, 1889), подготовили его лучшее собрание стихотворений – 5-томник “Короткие стихотворения” (“Shorter Poems”, 1890; “Shorter Poems, Book V”, 1893). Б. отталкивается в них от 19 в. назад, к 17 в. По жанру (“ландшафтная”, описательно-медитативная поэзия) и теме (“размышления на лоне природы”) “Короткие стихотворения” принадлежат романтической традиции; однако риторическая упорядоченность и “предустановленная гармония” сближают их с доромантической поэтикой. Мнение по этому поводу современников было выражено А. Саймонсом (1904): “Его лучшие произведения могли бы найти свое место (...) в елизаветинской книге песен. (...) Эффект архаичности возникает в них (...) в силу ретроспективного мышления, как будто он в сознании своем действительно живёт в ином веке”.

Для этого “имперсонального” стиля характерно стремление к замкнутости и завершенности. Сам Б. писал: “Если что и привело меня к поэзии, так это неисчерпаемое удовлетворение, которое даёт форма, магия речи, заключающаяся, по моему мнению, в совершенной власти над материалом”. Отсюда пристрастие Б. к трудным строфическим заданиям: культивирование жанра сонета, эксперименты с такими жанрами эпохи Возрождения, как рондо, виланелла и т.д., с такими формами Августинской эпохи, как героический куплет. Сонет для Б. – живая форма; поэт подводит итог трёхвековой ис-

тории жанра в сб. "Рост любви" ("The Growth of Love: 24 Sonnets", 1876; "The Growth of Love: 79 Sonnets", 1889).

Но магистральное направление творческих поисков Б. — это ритмика стиха, совершенствование традиционных размеров, соотношение устной речи и ритмических возможностей стиха. Из всех "новостей" современной ему поэзии он в состоянии заинтересоваться только ритмическими экспериментами — напр., Р. Кипплинга*, У.Б. Йейтса*. Он пишет филологические сочинения о просодии Дж. Мильтона и Дж. Китса — статью "Об элементах мильтоновского свободного стиха в "Потерянном рае"» ("On the Elements of the Milton's Blank Verse in 'Paradise Lost', 1887), статью "Китс" ("Keats", 1895), монографию «О просодии "Обретенного рая" и "Самсона-агониста"» («On the Prosody of "Paradise Regained" and "Samson Agonistes"», 1889); результаты научных штудий учитываются при создании собственных стихотворений.

В рамках классической традиции его ритмические увлечения чрезвычайно разнообразны: от попыток сближения стиха и музыки в "Оде Перселла и других стихотворениях" ("Pursell Ode and Other Poems", 1896), опытов с древнегреческими и латинскими размерами в "Стихотворениях в классической просодии" ("Poems in Classical Prosody", 1903) до попыток сближения стиха и разговорной речи в сб. "Октябрь и другие стихотворения" ("October and Other Poems", 1920), шлифовки пространственных размеров в "Новых стихотворениях" ("New Poems", 1929).

Традиционализм Б. проявляется также и в постоянстве его обращений к темам греческой мифологии — в стихах, драмах, а также в поэме "Эрот и Психея" ("Eros and Psyche", 1885); здесь он отчасти следует за Мильтоном и Китсом, отчасти же прямо пытается подражать древнегреческим трагикам. С 1883 по 1904 Б. написал 5 драм на мифологические сюжеты: "Прометей Даритель огня" ("Prometheus the Firegiver", 1883), "Возвращение Улисса" ("Return of Ulysses", 1890), "Ахилл на Скиросе" ("Achilles in Scyros", 1890), "Пир Бахуса" ("The Feast of Bacchus", 1894), "Деметра" ("Demeter", 1904). Остальные драматические опыты Б. выдержаны в елизаветинском духе: 5-актная драма "Палицио" ("Palicio", 1883), трагедия в 2-х частях "Нерон" ("Nero, Part I", 1885; "Nero, Part II",

1894), 5-актная трагедия "Христианские пленники" ("Christian Captives", 1890), 3-актная трагедия "Придворные нравы" ("The Humours of the Court", 1893).

После выпуска сборника избранных стихотворений Б. в Оксфордском университетском издательстве 27-тысячным тиражом (1912) его имя становится достаточно известным. Репутация оставалась устойчивой до конца его жизни. Символическим жестом, завершающим творческую карьеру Б. (его поэтическим завещанием) стала предсмертная публикация опыта в анахронистическом жанре дидактической поэмы "Завет красоты" ("Testament of Beauty", 1929).

Соч.: Selected Poems. L., 1941; Selected Letters: In 2 vols. L., 1984.

Лит.: Smith N.C. Notes on the "Testament of Beauty". L., 1941; Thompson E. Robert Bridges. 1844–1930. Oxford, 1944; Sparrow J.H.A. Robert Bridges. L., 1962.

М. Свердлов

БРУК Руперт (Чоунер) [BROOKE Rupert (Chawner), 03.08.1887, Рагби — 23.04.1915, о. Скирос, Греция], поэт. Родился в семье заведующего пансионом при школе Рагби. Окончил Рагби и Кембриджский университет, где блестяще проявил себя как в науках, так и в спорте. Подготовил диссертацию, посвященную елизаветинской драме и творчеству Джона Уэбстера (опубл. посмертно в 1916). В 1911 дебютировал сборником "Стихотворения" ("Poems"). Результатом посещения США, Канады, тихоокеанских островов (1913) стала серия статей для "Вестминстер гзетт", часть которых была опубликована под назв. "Письма из Америки" ("Letters from America", 1916) с предисл. Г. Джеймса.

Вместе со своим другом Э. Маршем Б. стал инициатором антологии "Георгианская поэзия"*. Участвовал в ее 1-м т. (1912), 2-й т. (1915) был посвящен его памяти. Б. разделял приверженность поэтов-георгианцев к пейзажной и медитативной лирике и традиционному в целом поэтическому языку. Вместе с тем он стремился обогатить устойчивые формы новым содержанием, актуальным для нач. 20 в. В творчестве Б. выразился глубокий драматизм отношений между естественной жизнью и человеком, всё отчетливее осознающим свою непреодолимую отчужденность от мира природы. Современники делали акцент на новизне поэзии

Б., но послевоенная критика не признаёт за ним подлинной оригинальности. С 30-х гг. о нём нередко пишут с иронией: Ф.Р. Ливис* отмечает в его поэзии “пыл затянувшейся юности” и “школьный акцент”, А. Ричардс* упрекает за “отсутствие мысли”.

Б. – первый из представителей военной поэзии*, получивший всеобщее признание. С нач. 1-й мир. войны Б. находился в армии, в дек. 1914 участвовал в боях за Антверпен. Этот опыт определил тематику и тональность цикла “Военные сонеты” (“War Sonnets” публ. в журн. “Нью намберз”). Они вошли в сб. “1914 и другие стихотворения” (“1914 and Other Poems”, 1915), самый популярный из произведений Б. – его общий тираж за годы войны превысил 20 тыс. экз. Слава поэта, выразившего сокровенные чаяния и драмы своего поколения, пришла к Б. с опозданием: находясь в экспедиционном корпусе, направленном в Галлиполи, ещё до начала боевых действий он умер от заражения крови. Б. стал широко известен после того, как настоятель Собора Св. Павла процитировал стихотворение “Солдат” в пасхальной проповеди, а затем оно было опубликовано в “Таймс”. Через неделю пришла весть о гибели Б.; в обществе это было воспринято через призму только что опубликованного стихотворения, начинавшегося словами: “Если я умру...”. Некролог был написан У. Черчиллем* и опубликован в “Таймс”: “Радостный, бесстрашный, разносторонне талантливый, глубоко образованный, являющий классическую симметрию духа и тела, ведомый к (...) высокой цели, он воплощал в себе всё, что должно быть в одном из благороднейших сынов Англии...” Всё способствовало созданию мифа о поэте, “самом прекрасном в Англии человеке” (У.Б. Йейтс*), “юном золотом Аполлоне” (Э. Томас*), “герое и мученике во имя патристической идеи”, даже место его смерти и день похорон: “Теперь здесь, на острове [Скирос], откуда юный Ахилл и юный Пирр были вызваны к Трое, Б. умер и был похоронен в (...) день Шекспира и св. Георгия” (Э. Марш).

У Б. война предстаёт как жестокая, однако необходимая школа для человека, получающего уникальный шанс испытать свои духовные возможности, очиститься от заблуждений и преодолеть слабости. Она открывает человеку высшие истины бытия,

требуя готовности к самопожертвованию и умения преодолевать любые тяготы, если речь идёт о долге перед нацией и о её святынях, попираемых врагом.

Через эти патетические заклинания пробивается нота смирения перед безжалостной судьбой. Её не замечали критики Б., обьявившие его стихи не более чем зарифмованной пропагандой и находившие их чрезмерно риторичными на фоне лирики других авторов, причисленных к “окопной поэзии”. При сопоставлении с военными стихами З. Сассуна* и И. Розенберга* сонеты Б. действительно выглядят как образцы романтической риторики; вместе с тем ярко выраженный пафос героики роднит их с одической традицией 18–19 вв. Однако и Б. знакомое ощущение катастрофы, какой чаще всего предстает 1-я мир. война в посвящённых ей поэтических произведениях. Его сонет “Мёртвые” остаётся одной из самых выразительных эпитафий погибшим на войне, участие в которой сам он осознавал как исполнение гражданской обязанности перед родиной.

Соч.: *Poetical Works* / Ed. G. Keynes. L., 1946; *Prose* / Ed. C. Hassan. L., 1956; *Letters* / Ed. G. Keynes. L., 1968; в рус. пер.: [Стихотворения] // *Английская поэзия в русских переводах. XX век*. Б., 1984.

Лит.: [Набоков В.В.] Руперт Брук // *Грани*. Берлин. 1922. Кн. 1; Hassan C. Rupert Brooke: A Biography. L., 1964; Lehmann J. Rupert Brooke: A Biography. L., 1980.

А. Зверев

БРУКНЕР Анита (BROOKNER Anita, р. 16.07.1928, Лондон), романистка, искусствовед. Родилась в семье польских евреев; получила образование в Королевском колледже Лондонского университета, учёную степень – в Куртольдском институте искусств (Лондон). Преподавала историю искусства в Университете Ридинга (1959–1964), Куртольдском институте искусств (1964–1988); первая женщина, занявшая почётную должность Слэйд-профессора в Кембриджском университете (1967–1968). К тому моменту, когда Б. начала писать романы, она уже пользовалась известностью в искусствоведческих кругах как специалист по французскому искусству 18–19 вв., автор монографий о Ватто (“Watteau”, 1968), Грёзе (“Greuze”, 1972), Давиде (“Jacques-Louis David”, 1980).

Б. вошла в литературу со своим типом героини, который впоследствии стал “маркой” её романов. Это одинокая, материально независимая интеллектуалка, часто жертвующая собой (“обречённая служить, быть верной, быть благодарной, быть отчуждённой”), неудовлетворённая своей жизнью, но эмоционально неспособная к перемене. Её мировосприятие насквозь литературно, а представления о жизни устарели (“Вы леди, Эдит. Правда, в наши дни они вышли из моды, как вы, возможно, заметили”, – иронизирует собеседник над одной из героинь Б.). Это отражается на повествовательной манере романов, которые, как правило, написаны в перспективе протагонистов и “запоминаются прохладной созерцательностью и иронией, джеймсовской точностью и острожной немногословностью” (Б. Брэдли*).

“Женский роман” Б. далёк от социально-го пафоса феминистской прозы Ф. Уэлдон* или вызова традиционным ценностям книг Дж. Уинтерсон*, так же как её хрупкие героини далеки от сильных женщин, стоящих в центре произведений этих писательниц. В основе сюжета ранних романов Б. – поиск романтической любви (часто бесплодный и заведомо обречённый на неуспех), 40-летняя героиня первого романа Б. “Начало жизни” (“A Start in Life”, 1981), преподаватель литературы, специалист по творчеству Балзакса, делает попытку нарушить монастырскую рутину своей жизни, которая проходит в заботах о стареющих родителях. Она боится повторить судьбу Евгении Гранде и отправляется в Париж в надежде завести роман. Однако эти планы не осуществляются, и ей приходится вернуться домой, покорившись неизбежности одинокого старения.

Одной из особенностей героинь Б. является их “чужеродность”. Подобно самой писательнице, они часто принадлежат к эмигрантским семьям и “не вписываются” в своё окружение. Воспитанная дедушкой и бабушкой-эмигрантами, сдержанная и утончённая Китти (“Провидение” – “Providence”, 1982), преподаватель литературы, чувствует себя иностранкой в родной стране. Её надежды на взаимную любовь так же несостоятельны, как и надежды ассимилироваться в английский культ: в тот момент, когда она ожидает услышать признание коллеги, в которого влюблена, он сообщает, что его любовница – одна из её студенток. (Почти все

героини Б. рано или поздно попадают в подобные болезненные ситуации; они создают собственные романские схемы и неспособны адекватно оценить реальные события и реальные людей.)

Эти женщины живут в мире, чётко разделённом на искушённых и наивных, победителей и проигравших. Серьёзные старые девы, духовные сёстры героинь Б. Пим*, они неизменно уступают более сильным соперницам. Чтобы проиллюстрировать эту оппозицию, Б. использует в романе “Отель у озера” (“Hotel du Lac”, 1984; Букеровская премия; рус. пер. 2001) Эзопову басню о черепахе и зайце: терпеливый и упорный всегда выигрывает гонку. В любовных романах писательницы Эдит Хоуп это выглядит так: “Скромная девушка [черепаха] получает героя, в то время как насмешливая искусительница [заяц], с которой у него был страстный роман, отступает в недоумении после сражения, чтобы никогда не вернуться”. Но Б. “выворачивает” эту мораль наизнанку: в реальной жизни всегда выигрывает заяц. “Я уверена, что Эзоп писал для читательского рынка черепах... У зайцев нет времени на чтение. Они слишком заняты тем, чтобы выиграть гонку”, – признаёт и сама Эдит. Она оказывается в “ссылке” в швейцарском отеле, ожидая, пока утихнет скандал после того, как она бросила своего жениха в день свадьбы. Но, несмотря на отсутствие иллюзий по поводу победы черепах, в душе Эдит всё равно ждёт прекрасной любви, которая спасёт её от одиночества.

Героини Б. воспринимают брак как желанную норму, но они перфекционистки и не согласны на меньшее, чем идеал, поэтому любовь часто становится для них несбывшейся мечтой. Вступив в выгодный для её родителей брак с нелюбимым мужчиной, Гарриет создаёт в воображении любовную историю с мужем подруги (“Закрыв глаза – “A Closed Eye”, 1991), и эта иллюзия остаётся для неё единственным романтическим переживанием. В “Происшествиях на улице Ложье” (“Incidents in the Rue Laugier”, 1995) неспособность преодолеть надуманную страсть влечёт за собой жизнь, лишённую настоящего чувства.

В поисках любви героини Б. оказываются перед выбором “между моральным чувством и желанием победить” (так сама писательница определила основной конфликт своих романов). В романе “Посмотри на ме-

ня" ("Look at Me", 1983) Б. исследует причины их поражения. Молодую женщину, которая работает библиотекарем в медицинском институте, вырывают из однообразия одинокой жизни её коллеги, привлекательный врач, и его эффектная жена. На некоторое время они вводят Фанни в свой узкий круг, и у неё возникает платонический роман с их приятелем. Однако, как только пара начинает искать уединения, покровительница теряет интерес к героине и подталкивает её избранника к своей более общительной подруге. Почему Фанни сдаётся без боя и возвращается к тихому существованию? Корни добровольного одиночества лежат в самом складе её личности, слишком пассивной, чтобы добиваться желаемого.

Между тем поражение героинь Б. часто мнимое. Хотя исход битвы между силами разума, морали, гармонии и грубыми силами эгоизма и страстей предreshён, они остаются верны себе, побеждая само "желание победить", и таким образом по-своему выигрывают сражение. Магистральный сюжет романов Б. – трансформация мировосприятия протагонистов. Они редко меняют свой статус. Становясь более зрелыми, они приходят к его стоическому приятию. Финал осознаётся одновременно как трагедия одиночества и триумф контролирующего "я" персонажей. Эдит ("Отель у озера"), понимая, что, приняв выгодное в социальном плане предложение руки и сердца, предаст себя, возвращается к женатому любовнику и оставляет надежду на брак. Отвергнутая Фанни ("Посмотри на меня") начинает писать роман, чтобы отомстить обидчикам, и не только находит способ освободиться от горечи поражения, но и обретает своё призвание. После душевных бурь Мириам ("Медленное падение" – "Falling Slowly", 1998) ждёт примирение с перспективой спокойного – пусть и однообразного – будущего, и оно окрашивает финал романа в светлые тона. "В конце концов я понимаю, что приятие – это всё", – как бы подытоживает искания своих многочисленных предшественниц героиня "Бухты ангелов" ("The Bay of Angels", 2001).

Впрочем, в творчестве Б. встречаются и романы с "обратной перспективой": в них тоже меняется взгляд персонажей на себя, но только не с "минуса" на "плюс", а наоборот. Столкнувшись с оппоненткой из мира "зайцев", героиня "Подруги из Англии" ("A

Friend from England", 1987) понимает, что её взгляды на жизнь несостоятельны, и то, в чем прежде она видела свободу, постепенно осознаётся как одиночество. Анна ("Обман" – "Fraud", 1992) всю жизнь провела рядом с матерью и после её смерти делает открытие, что она обманывала себя ("Я стала тем, чем другие хотели меня видеть, даже не спрашивая меня о моих желаниях"). Отказавшись от "видимости" (жертвенности, привычки заботиться о других), она решает попробовать жить так, как ей хочется. Динамика образа Анны иная, чем обычно: это редкий случай, когда персонажи Б. пытаются действовать.

Хотя выигрывающие "зайцы" не выбирают средств ("Я ненавижу тот способ, при помощи которого преуспевают некоторые женщины", – говорит Б.), "черепахи" подпадают под их обаяние, ищут общения с ними. Героиня "Мезальянс" ("A Misalliance", 1986), отвергнутая мужем ради более чувственной любовницы, блуждает по залам картинной галереи и размышляет о двух противостоящих друг другу типах женщин – о любящих удовольствия нимфах античной мифологии (с которыми она ассоциирует свою соперницу) и об исполненных долга христианских святых (среди которых числит себя). Чтобы примириться с появившейся в её жизни пустотой, необходим "мезальянс": дружба с женщиной, воплощающей для неё "языческий мир Лондона". В "Семейном романе" ("Family Romance", 1993) Б. анализирует "болезненную" привязанность племянницы к тётке, не отягощённой моральными принципами женщине, их временами тягостные, но необходимые обеим сторонам отношения. Они тоже дополняют друг друга: у одной есть деньги, у другой – "очарование", против которого "черепаха" не может устоять, даже отдавая себе отчёт в том, что на самом деле нужно от неё родственнице.

Повествование Б. не всегда фокусируется на главной героине. Она может расширить свою территорию до целой семьи, все члены которой являются полноправными протагонистами ("Семья и друзья" – "Family and Friends", 1985). Это произведение внесло некоторые изменения в канонический жанр Б.: в отличие от большинства её романов, которые тяготеют к малой форме (небольшие по объёму и камерные по тону), это "скорее сжатая сага, нежели расширенная новелла" (Ф. Кермоуд*). Когда Б. описывает мужской

характер ("Льюис Перси" – "Lewis Percy", 1989; "Изменённое состояние" – "Altered States", 1996), она исследует свои излюбленные темы, но уже вне привычного женского "кругозора". Обычно герои-любовники в романах Б. несколько абстрактны и не отличаются разнообразием: они всегда красивы, сильны, эгоистичны. Это следствие того, что "точка зрения" далёких от жизни героинь Б. ненадёжна и зачастую лишает другие характеристики правдоподобия. Переместившись в центр повествования, её герои становятся полноценными образами.

Со временем в творчестве Б. возникают темы старения, приближения смерти, подведения жизненных итогов ("Краткие жизни" – "Brief Lives", 1990; "Посетители" – "Visitors", 1997). По характеру персонажи этих романов – постаревшие герои и героини её более ранних произведений. Исполненные чувства собственного достоинства, они мужественно встречают старость, "принимая перспективу бесконечного одиночества" ("Очередное важное дело" – "The Next Big Thing", 2002; рус. пер. 2004).

Исповедальность в отточенной форме, самоирония при полном отчаянии, рационализм и эмоциональность – этим проза Б. объединяет французскую и английскую романские традиции (преимущественно 19 в.). В поисках любви её героини скитаются по улицам Лондона и Парижа, по залам Лувра и Национальной галереи, раздумывают над произведениями Констан, Бальзака, Остен, сестёр Бронте, проверяя себя на верность романтическим идеалам, а современность – на прочность моральных принципов.

Соч.: The Genius of the Future: Studies in French Art Criticism. L., 1971.

Лит.: Skinner J. Fictions of A. Brookner: Illusion of Romance. Brighton, 1992; Baxter G.M. Clothes, Men and Books: Cultural Experience and Identity in the Early Novels of A. Brookner // English. L., 1993. Vol. 42, № 173.

К. Бузылева

БРУК-РОУЗ Кристина (BROOKE-ROSE Christine, р. 16.01.1923, Женева), романистка, литературовед. Отец был англичанином, а мать – наполовину швейцаркой и наполовину американкой; воспитывалась в Брюсселе и с детства свободно владеет французским, английским и немецким языками. Во время 2-й мир. войны занималась дешифровкой не-

мецких разведанных. Окончила Оксфордский университет (1953) и аспирантуру Лондонского университета (1954). С 1956 по 1968 – литературный обозреватель в лондонских изданиях. С 1968 по 1988 – преподаватель английской и американской литературы и теории литературы в парижском университете Венсен. С 1989 Б.-Р. живет на юге Франции. В автобиографическом романе "Ремейк" ("Remake", 1996) писательница реконструирует свою жизнь, подчеркивая влияние, которое оказало на её творчество "смешанное" происхождение, а также опыт службы в разведке, открывший для неё увлекательность интеллектуальной игры. Расшифровка становится организующей метафорой книги: вдохновение возникает из напряжения между бессилием раскодировать и стремлением распознать другого.

Б.-Р. признана одним из самых смелых экспериментаторов в современной английской литературе. Причисляя Б.-Р. к представителям постмодернизма*, И. Хасан помещает её в ряд "мастеров вербальных трюков", таких, как Р. Руссель, Р. Кено, В. Набоков, В. Гомбрович, Х.Л. Борхес, С. Беккет, авторов "прозы, которая ставит язык в центр своей рефлексии и показывает его в пародийных, ироничных формах".

Однако полностью она порвала с традицией не сразу. Её ранние романы – ироничные комедии положений "Языки любви" ("The Languages of Love", 1957), "Сикомор" ("The Sycamore Tree", 1958), "Милая ложь" ("The Dear Deceit", 1960) и "Посредник" ("The Middleman", 1961) – были созвучны прозе того времени и сочетали философский подтекст с сатирическими зарисовками интеллектуального и литературного Лондона (их сравнивали с романами А. Мердок* и М. Спарк*). Наиболее интересен с точки зрения техники роман "Милая ложь", в основу которого легла жизнь отца писательницы. События развиваются в нём в обратной хронологии: автор начинает с похорон героя и заканчивает его детством.

В произведениях Б.-Р. второго периода отразилось её увлечение "новым романом" и теорией структурализма (во Франции Б.-Р. поддерживала знакомство с представителями литературных групп "Тель Кель" и "У Ли По"), а также возможностями дискурса современной науки. Одна из тех, кто пытался интегрировать в английскую прозу поэтику французского "нового романа" (в той же об-

ласти экспериментировали Энн Куин и Бриджит Брофи, П. Скотт* и А. Картер*, Р. Най* и Г. Джосиповичи*), Б.-Р. оказалась наиболее последовательной: “Если в Англии и существовала серьёзная практика нарратива, подобная той, которую развивали французы, то это романы Б.-Р.” (Ф. Кермоуд*). Её проза демонстрирует влияние Н. Саррот и А. Роб-Грийе (Б.-Р. перевела на английский язык его роман “Лабиринт”). Согласившись с фундаментальным утверждением структуралистов о том, что реальность есть текст, она, подобно своим французским коллегам, отказалась от категории характеров и линейного принципа организации повествования, использовала свободные ассоциации, “поток сознания” и нетрадиционную (прежде всего научную) лексику.

Центральным элементом структуры в её романах становится язык, а основной стратегией стиля – поиск новой метафоричности: “Любой специальный дискурс, когда его помещаешь в неспециализированный контекст или, если хотите, когда его понимаешь буквально, может стать метафорой”. Отметив широкое распространение специализированных дискурсов в повседневной речи и воздействие, которое они оказывают на процесс познания, Б.-Р. использует их в той форме, в которой ими оперируют профессионалы. Сквозь призму их языка и восприятия она и рассматривает сюжет.

В антиутопии* “Прочь” (“Out”, 1964), изобилующей лексикой технических наук и многочисленными отсылками к различным научным концепциям, описывается будущее человечества, пережившего некую глобальную катастрофу. Отличительная черта новой реальности – превосходство цветных рас над вымирающей белой. Главная метафора романа – болезнь, отсюда угол зрения: неясное сознание протагониста, больного белого мужчины. Действие происходит в Африке, и это усиливает инверсию социальных ролей: в прошлом профессор, герой не может найти работу, потому что не обладает востребованной квалификацией. “Такое” (“Such”, 1966; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка) – история посмертного опыта астронома, рассказанная на языке астрофизики. В течение короткого времени, которое понадобилось врачам, чтобы вернуть его к жизни, он исследует своё прошлое с беспристрастностью ученого.

В следующих романах Б.-Р. меняет дискурс на гуманитарный. “Между” (“Between”, 1968) – книга о языке и коммуникации – ввергает читателя в водоворот слов английского, французского, немецкого и других языков. Это “поток сознания” героини, синхронной переводчицы. Фрагменты поэзии попеременно с прорывающимися сквозь сон воспоминаниями, обрывки фраз, повторяющиеся образы постепенно создают модель её жизни: бытие “между” – браком и разводом, виной и невинностью, научными конференциями, перелётами, гостиничными номерами, культурами и языками. Для усиления мысли об изменчивом состоянии всего сущего, вечном движении Б.-Р. не употребляет в тексте романа глагол “быть” (to be) и его форм. В центре романа “Сквозь” (“Thru”, 1975) – теория литературы и попытка раскрыть её отношение к реальности (Б.-Р. назвала его “литературой о литературности литературы” – “fiction about the fictionality of fiction”). Сложность взаимоотношений главных героев, преподавателей-литературоведов, некогда мужа и жены, раскрыта при помощи сложной нарративной техники. Фокус повествования постоянно меняется, “я” рассказчика относится то к одному персонажу, то к другому, и в этот сбивчивый монолог вторгаются графики, списки, диаграммы, примеры конкретной поэзии, лингвистические формулы, письма, работы студентов с замечаниями преподавателя и т.д. (книгу долго не могли издать из-за трудностей вёрстки). Б.-Р. назвала “Сквозь” деконструктивистским романом. Она использует стратегии Ю. Кристевой, Л. Иригарай, Ж. Лакана и одновременно деконструирует их с различных точек зрения.

Четыре романа, названные “Квartetом о коммуникации” (“Intercom Quarter”), составляют третий период творчества Б.-Р. С точки зрения манеры квартал развивает опыт предыдущих книг, но в нём появляется новая тема – влияние технологических инноваций на мыслительные процессы человека и его способность к общению. Цикл представляет собой размышления о судьбе гуманитарных наук в целом и жанра романа в частности в компьютерный век, когда электронная сеть начала побеждать печать как основную среду существования слова.

Действие первого романа “Амальгамамона” (“Amalgammon”, 1984) отнесено к недалёкому будущему, но в контексте посто-

янно присутствует античность (в названии романа совмещаются имя царя Агамемнона из трагедии Эсхила и слово “амальгамация”). Героиня – уже немолодая женщина, преподаватель литературы/философии/истории, которой грозит сокращение, так как гуманитарные дисциплины вытесняются из университетских курсов. Её высокомерие и самоирония, остроумные пародии и аллюзии, вербальная изобретательность и блистательная эрудиция не более чем защита от безнадёжности и грозящих поглотить её индивидуальность сил: мужчин, массовой культуры, чисел и файлов. Но даже оберегаемое ею Слово способно из орудия защиты превратиться в разрушительную страсть и сделать человека “графоманьяком, пленённым начертанием слов, как бедная Кассандра была пленена всеми Амальгамемнонами и умерла с ними не от любви, а от амальгамации, которая заставила её навсегда замолчать”.

В диалогии “Ксорандор” (“Xorandor”, 1986) и “Словоядное” (“Verbivore”, 1989), составляющей второй и третий романы “Квартета”, присутствуют черты научной фантастики* и киберпанка. Первый роман – история об открытии параллельной земной цивилизации, с представителем которой герои, подростки-близнецы, общаются при помощи компьютера. Нарративная модель романа – аналогия между повествованием и программированием: он написан в форме диалога на вымышленном технологическом сленге и компьютерных распечаток. Герои сталкиваются с тем, что “рассказать историю труднее, чем написать самую сложную программу”. Автор оспаривает ориентацию на научный прогресс, ведущий к ядерной угрозе (о которой и должен предупредить людей Ксорандор). Составляющие слоги имени, которое близнецы дают своему другу, XOR (“исключающее или”), AND (“и”), OR (“или”) – логические операторы в программировании. Мышление Ксорандора нарушает логику бинарных систем, потому что он соединяет взаимоисключающие операции. Во второй части диалогии избыток информации приводит к глобальному выводу из строя электронных средств коммуникации. Этот феномен, обрекший человечество на обращение от устных и кибернетических форм общения к письменному слову, получил название “Verbivore” (“Словоядное” – построено по модели “травоядный” – herbivore). Состав-

ленный из письменных отчётов людей о том, как они пережили кризис, роман читается как комментарий к концепции Дерриды о примате письменности перед звучащим словом (логосом).

Взаимодействие эпохи высоких технологий с традиционными романскими схемами – в фокусе заключительной части квартета, (“Текстребление” – “Textermination”, 1991; название книги – гибрид слов “text” и “extermination”) – уничтожение, истребление, ироничной фантазии о ежегодной конференции литературных персонажей, где они возносят молитвы “имплицитному читателю, суперчитателю, идеальному читателю, который вобрал в себя всех читателей”. В интертекстуальном поле этого “романа не о событиях, но о героях и их дискурсе” – “Одиссея”, “Витязь в тигровой шкуре”, “Тристрам Шенди”, “Принцесса Клевская”, “Кларисса”, “Памела”, “Опасные связи”, “Путешествие Гулливера”, “Эмма”, “Мадам Бовари”, “Портрет Дориана Грея”, “Крылья голубки” и т.д. Дискуссии об интерпретации сменяются жалобами на смерть читателя: мир персонажей перенаселён, в нём царит взаимное непонимание, реалистические характеры европейского романа сталкиваются с фигурами других литератур, и всех их вытесняют герои телесериалов.

Старый канон переживает кризис, однако, по мнению Б.-Р., развитие средств коммуникации не только представляет опасность для письменной/печатной культуры, но и открывает перспективу рождения “нового способа мышления {...}, происходящего из компьютерной логики, столь же революционного, как научный дух, который вышел из Ренессанса и галактики Гуттенберга”. Это мышление, в свою очередь, должно породить нового героя, которого пока невозможно вообразить, подобно тому “как шекспировский персонаж был немислим в устно-эпической культуре” (эссе “Растворение характера в романе”).

Новый этап творчества писательницы начался романом “Следующий” (“Next”, 1998), хроникой жизни лондонских бездомных, мира, лишённого обладания, и автор подчёркивает это, исключая из повествования глагол “иметь” (“to have”). Б.-Р. снова создаёт язык, на этот раз лондонский “посткокни”, имитируя речь своих героев в фонетической транскрипции: “Ee don’ lahk mey” // He don’t like me, “Ah muss ge’back aome”//

I must go back home, "Pleeysed to meey' yer" // Pleased to meet you и т.д. История переходит от героя к герою без перерывов, и только смена акцента выявляет смещение "точки зрения". Читатель обречён продвигаться медленно, читать вслух, чтобы "услышать" голоса персонажей. Тема романа – отчуждение. Б.-Р., сама иностранка в Лондоне, смотрит на город глазами постороннего. Его сложный, подлежащий расцифровке язык подчёркивает эффект отстранения. Лейтмотив алфавита пронизывает книгу, её герои подбирают азбуку для современного мира (А – Ангола, К – Ку-клукс-клан, Ч – Чечня), а начальные буквы их имен, QWERTYUIOP, составляют первый ряд компьютерной клавиатуры, и за каждой из её клавиш – своя судьба. Несмотря на строгое следование изощрённым повествовательным схемам, это самая трогательная из всех книг писательницы.

В "Субтитрах" ("Subscript", 1999) Б.-Р. поставила перед собой задачу "озвучить" хронике появления и развития жизни на Земле. Линейное повествование романа начинается с зарождения простейших организмов, около 4500 млн лет назад. Последующая эволюция представлена в виде эпоса, разделённого на главы-периоды: "Четыре тысячи миллионов лет спустя", "Через 115 миллионов лет", "45 миллионов лет спустя" и т.д. В какой-то момент появляется местоимение "мы", которое затем сменяется более индивидуализированными голосами, в основном женскими.

Критическая мысль Б.-Р. развивалась параллельно художественному творчеству (проблемы, занимавшие Б.-Р.-теоретика, находили отражение в практических экспериментах романистки) и испытала воздействие постсоюрсовских теорий языка. Спектр её научных интересов охватывает лингвистические теории Р. Якобсона, М. Бахтина (в частности, идея выражения одного дискурса через другой восходит к концепции полифонического романа), Н. Хомского, Р. Барта, Ж. Дерриды и др. Среди научных трудов Б.-Р. "Грамматика метафоры" ("A Grammar of Metaphor", 1958) – исследование метафоры в английской поэзии от Чосера до Д. Томаса*, «Структурный анализ поэмы Паунда "Cantos"» ("A Structural Analysis of Pound's Usura Canto", 1976) и "Язбука Эзры Паунда" ("A ZBC of Ezra Pound", 1971); "Риторика не-реального" ("A Rhetoric of the Unreal", 1981) – анализ различных повествовательных техник на лексическом, фонологическом и син-

таксическом уровнях, эссе "Иллитерации" ("Illiterations", 1989) – о проблемах творчества писательницы-экспериментатора, бросающей вызов гендерным стереотипам, согласно которым женщина не способна создавать новые формы, "Истории, теории и вещи" ("Stories, Theories and Things", 1991) – сборник статей, поднимающих дискуссионные вопросы теории литературы, в том числе о природе канона.

"Вне канона нет интерпретации (<...> вне Церкви нет спасения" – так говорит Б.-Р. о судьбе своей прозы. Хотя во всем мире её считают одной из выдающихся писательниц современности, для англичан она остаётся аутсайдером и воспринимается вне национальной традиции.

Соч.: A Rherotic of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially the Fantastic. Cambridge, 1981; Palimpsest History. L., 1992.

Лит.: Friedman E. Utterly Other Discourses: the Anticanon of Experimental Women Writers from Dorothy Richardson to Christine Brooke-Rose // Modern Fiction Studies. 1988. 34/3; Birch S. Christine Brooke-Rose and Contemporary Fiction. Oxford, 1994.

А. Бузылева

БРЭГГ Мелвин (BRAGG Melvyn, р. 06.11.1939, Уайтон, Камбрия), прозаик, журналист. Окончил Оксфордский университет. Много лет работал на телевидении продюсером и ведущим художественных программ. Главные темы творчества Б. – история его родного Камберленда (Северная Англия), "камберлендский характер", скажывающийся в судьбах выходцев из этого края – шахтеров, фермеров, интеллигентов. Эта тематика наиболее характерна для раннего творчества писателя, сложившегося под сильным влиянием реалистической правоописательной прозы 50–60-х гг. (У. Купер*, Ч.П. Сноу*, "рабочие романисты"*). В ранних социально-бытовых романах Б. ("Не было гвоздя" – "For Want of a Nail", 1965; "Второе наследство" – "Second Inheritance", 1966; "За городской стеной" – "Without a City Wall", 1968; рус. пер. 1975) воссоздается неповторимый уклад жизни в Камбрии. В обретенной связи с родной почвой Б. видит возможность преодоления чувств неприкаянности и отчуждения, охватывающих тех персонажей, которые пытаются вписаться в чуждую им "городскую" культуру.

Эти проблемы находят своё масштабное воплощение в "Камберлендской трилогии":

“Батрак” (“The Hired Man”, 1969; авторская инсценировка 1984), “В Англии” (“A Place in England”, 1970; рус. пер. 1976), “Земля обетованная” (“Kingdom Come”, 1980; рус. пер. 1985), во многих отношениях программном произведении Б. Романы трилогии охватывают судьбы нескольких поколений семьи Таллентайров, а также связанных с ними рабочих, фермеров, интеллигентов. В итоге создаётся многоаспектная, полифоническая картина жизни Камбрии с кон. 19 в. до 70-х гг. 20 в., которая проецируется на историю Великобритании этого периода.

Чувство истории, стремление создавать панорамные картины жизни общества привело Б. к документальному жанру. В кн. “От лица Англии” (“Speak for England”, 1976) – сборнике интервью с реальными людьми, жителями родного для Б. города Уайтона – возникает яркая картина жизни страны на протяжении 20 в.: её быт, культура, обычаи, исторические судьбы, становление национального характера.

В романах Б. 70-х гг. (“Нерв” – “The Nerve”, 1971; “Шёлковый силок” – “The Silken Net”, 1974) замечен более глубокий психологизм, острее поставлена проблема противостояния индивида и общества. В изображении семейной жизни, любовных отношений сказалась ориентация писателя на Т. Харди* и Д.Г. Лоуренса*. В “Осенних манёврах” (“Autumn Manoeuvres”, 1978) связаны воедино внутрисемейное противостояние и политические интриги в канун парламентских выборов.

Сохраняя социальный фон на первом плане своих романов, Б. изображает психологические коллизии любви. Так, эмоциональное состояние героя “Любови и славы” (“Love and Glory”, 1983), телережиссёра Уилли Армстронга, дано в предельном разнообразии оттенков – “от хрупкой, но пышно расцветшей любовной страсти до диких вспышек яростной ненависти”. При этом авторская манера остаётся сдержанной, лаконичной и выразительной. Любовь героя представлена как высокое чувство, как подлинная возможность самореализации личности.

Традиционные художественные и мировоззренческие принципы выделяют Б. среди многих писателей его поколения. Руководствуясь ими, Б. критически изображает мир массмедиа в романе “Хрустальные покои” (“Crystal Rooms”, 1992); здесь современная английская жизнь описана в разных ракур-

сах, затронута проблема социального неравенства, а также политические аспекты ольстерской проблемы.

Особняком стоит в творчестве Б. роман “Красавица из Баттермира” (“The Maid of Buttermere”, 1987), пародирующий романтическую прозу 19 в.: сильные страсти, бурные повороты событий, впечатляющая концовка, столкновение ярких, противоположных по своему духу натур. Б. сопрягает в этом произведении – в соответствии с законами пастыша – разные типы повествования: авторские описания перемежаются отрывками из писем героев, их дневников, документов эпохи.

Историк по специальности, Б. обратился к далёкому прошлому Англии в романе “Кредо. Эпическое повествование о средних веках” (“Credo. An Epic Tale of Dark Ages”, 1996), описывающем трагическую историю любви ирландской принцессы и принца бриттов на фоне междоусобных раздоров и войн 7 в. (что вызывает ассоциации с современностью).

Лит.: *Анджапаридзе Г.А.* Мелвин Брэгг и его “Сага о Таллентайрах” // Брэгг М. Земля обетованная. М., 1985; *Проскурин Б.М.* Традиции нравственно-этической проблематики в английском политическом романе: “Осенние маневры” // Мелвила Брэгга // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1992.

И. Васильева

БРЭДБЕРИ Малколм (Стенли) [BRADBURY Malcolm (Stanley), 07.09.1932, Шеффилд – 27.11.2000, Норидж], романист, эссеист, литературный критик, теле- и театральный драматург. Награждён орденом Британской империи (1996) за заслуги перед национальной культурой.

Получил образование (1953–1958) в университетах Лестера, Лондона, Индианы, Манчестера; доктор философии (1963). Преподавал в Халлском (Йоркшир, 1959–1961), Бирмингемском (1961–1965) университетах; с 1965 – в Восточно-Английском университете (Норидж), там же – профессор американской литературы (1970–1995, с 1995 – заслуженный профессор в отставке) и руководитель семинара молодых писателей в Школе писательского мастерства. Член Комитета Британской ассоциации американских исследований.

В остроумном эссе “Писатель и критик” Б. ведёт диалог с самим собой о своих двух

ипостасях: литературный критик состязается в нём с художником, однако между ними нет противоречия. Б. – романиста и критика объединяют ироничный взгляд на мир, лёгкая остроумная манера письма, либерализм, способность всё понять, плюрализм и вместе с тем ускользание: он ни на чьей стороне, он сам по себе. Политический радикализм и тэтчеровский материализм – в равной мере чуждые ему явления, но он, вежливо избегая радикальной терминологии, называет “поздний капитализм” модернизацией.

Творчество Б., как и Д. Лоджа*, – яркий образец так наз. “университетской прозы”, жанра, вписывающегося в традицию английской сатирической литературы. В большинстве романов Б. сатирически изображена университетская жизнь Великобритании и США, выявлена экзистенциальная несостоятельность радикализма. Его герой, как и герой романов Д. Лоджа, – в сущности модификация одного и того же распространённого в западной университетской среде типа интеллектуала, сформированного реальными процессами стандартизации личности. Сюжетная линия основана, как правило, на истории (обычно в течение академического года или семестра) героев, точнее, антигероев на фоне жизни “муравейника” университетского кампуса, изображенной, как правило, гротескно, фарсово.

Романы Б. – часто отклик на конкретные события общественной жизни. Его первый роман “Есть люди нехорошо” (“Eating People is Wrong”, 1959; в названии обыгран иронический совет Свифта из памфлета “Скромное предложение” – “поедать ирландских детей”) направлен против создания и расширения в Великобритании новых, провинциальных, так наз. “железобетонных университетов”. Один из объектов сатиры в этом романе, перекликающемся со “Счастливым Джимом” К. Эмиса*, – тип героя, представленный в произведениях “сердитых молодых людей”*. В названии романа “Обменный курс” (“Rates of Exchange”, 1982) содержится сардоническая аллюзия на “монетаристский этос” Тэтчер.

В наиболее шумевшем романе Б. “Историческая личность” (“The History Man”, 1975; литературная премия Королевского общества; рус. пер. 2002), сочетающем в себе жанровые признаки романа-хроники и романа-карьеры, сатирически показана смена шаблонов мышления университетского

интеллектуала: викторианскую, “буржуазную” порядочность сменяют псевдорадикальное позёрство, циничная распушенность, глупость и пошлость псевдореволюционного бунтарства с его трескучей демагогией. Антигерой романа – действительно “историческая личность” – знамение времени, типичный представитель английской университетской среды новейшей формации, его главная цель – не отстать от “истории”, от времени.

“Профессор Криминале” (“Doctor Criminales”, 1992; рус. пер. 2000) – роман о ещё одном “человеке истории”, написанный уже в “постисторическую эпоху”, когда “два мира” объединились. Это своего рода современный пикарескный роман, в котором английский журналист, получив заказ написать о знаменитом венгерском ученом-философе, попадает в ситуацию таинственной, с многочисленными приключениями, погони за ним. Он проникает в тайну его “мифа”, за которым, видимо, ничего нет, кроме загадочной способности профессора каким-то образом, скорее всего путем “продажи души дьяволу”, благополучно существовать в двух, прежде разделённых мирах. Б. выходит здесь за рамки “университетского романа”, проявляя подлинный интерес, прежде закумуфлированный атрибутами университетского мира, к человеку в контексте истории. Отдавая дань времени, он показывает как исторический, так и “постисторический” мир с их неизменным “авторитетом” в лице Криминале как миры, в которых всё относительно, нет стабильных ценностей; история напоминает “шутовской хоровод”. Такой же она предстаёт и в его последнем историко-ироническом романе “В Эрмитаж!” (“To the Hermitage!”, 2000; рус. пер. 2003). Его действие развивается в двух временных планах. Описание визита в Россию Д. Дидро, приглашённого Екатериной II и ощущающего себя “миссионером”, просветителем “варваров”, перемежается рассказом о поездке в Петербург в окт. 1993 английского учёного и профессоров из Швеции на конференцию, посвящённую Дидро как энциклопедисту-просветителю, философу-материалисту, “порнописателю” и предтече компьютерной революции. Б. обыгрывает исторические “повторы”, “круги истории”, его занимает воздействие прошлого на настоящее, суд потомков, трансформация и выживание идей и вновь – нелепое самодовольство интеллектуа-

лов, столь блестяще показанное в “Человеке истории”.

Б.-критик известен прежде всего как исследователь современной английской литературы, рассматривающий её в социальном и историко-культурном контексте (“Ивлин Во” – “Evelyn Waugh”, 1962; “Что такое роман?” – “What is a Novel?”, 1969; “Современная английская литература в социальном контексте” – “The Social Context of Modern English Literature”, 1971; “Возможности: Эссе о состоянии романа” – “Possibilities: Essays on the State of the Novel”, 1973). В литературно-критических и литературоведческих работах он обосновывает своё предпочтение жанра романа, позволяющего сочетать любые формы реалистического и нереалистического письма. В кн. “Нет, только не Блумсбери” (“No, Not Bloomsbury”, 1988) в ярких эссе он воссоздаёт пёструю картину состояния прозы после 2-й мир. войны, совершенно иной по сравнению с “Блумсбери”*, т.е. с прозой модернизма*. Он следит за ходом истории, его волнует “пульс современности”. Но в эпоху постмодернизма* он пишет, по сути, ностальгическую книгу “Современный мир. Десять великих писателей” (“The Modern World. Ten Great Writers”, 1989), где в ретроспективе обосновывает концепцию “глобальности модернизма”, его “провиденциального характера”, не только как эстетического, но и как духовного движения, ориентированного на высокую культуру и кардинально изменившего мироощущение человека. Критиком же, занимающим, с его точки зрения, важнейшее место в “великой традиции литературной критики”, является Ф.Р. Ливис*. В центре внимания Б. – специфика американской культуры, взаимодействие социокультурных миров (“Эмигрантская традиция в американской литературе” – “The Expatriate Tradition in American Literature”, 1982; “Сол Беллоу” – “Saul Bellow”, 1982; “Современный американский роман” – “The Modern American novel”, 1983; “Опасные путешествия: Трансатлантические мифологии и роман” – “Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel”, 1995). Б. – автор литературных воспоминаний “Неотосланные письма: Непочтительные заметки о литературной жизни” (“Unsent Letters: Iteverent Notes from a Literary Life”, 1989).

От конечных определений Б. уходит, видимо в глубине, в своих истоках, оставаясь приверженцем традиции, умеренным

либералом, обладающим здравым смыслом и чувством юмора, способным к компромиссам.

Соч.: The After Dinner Game: (A Collection of Plays for Television). L., 1982.

Лит.: Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза. Ростов, 1988; Ильин И. Малколм Брэдбери: критик, писатель, пародист // Диапазон. 1991. № 3; Morace R.A. The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge. Carbondale (Southern Ill.), 1989.

Т. Красавченко

БРЭЙН Джон (Джерард) [BRAINE John (Gerard), 13.04.1922, Брэдфорд, Йоркшир – 28.10.1986), романист. Выходец из низших социальных слоев. После окончания школы был рабочим в магазине, техническим сотрудником научной лаборатории. Во время 2-й мир. войны служил на флоте (1940–1943), затем работал библиотекарем в провинциальных городках на севере страны, где развёртывается действие его первого романа “Путь вверх” (“Room at the Top”, 1957; рус пер. 1960), получившего громкий резонанс в качестве одного из программных произведений “сердитых молодых людей”*. Экранизация романа, сделанная Дж. Клейтоном с Симоной Синьоре в главной роли (1958), ещё более упрочила репутацию Б. как одного из наиболее одарённых молодых прозаиков, критически относящегося к “потребительскому обществу”, к его прагматичным жизненным установкам и конформистской этике.

Типичным и показательным для своего времени героем был признан главный персонаж романа, из соображений карьеры и материального благополучия променявший настоящую любовь на брак по расчёту. Этот шаг открывает перед ним возможности быстрого продвижения по лестнице престижа, однако не приносит ощущения счастья. Б. описывает социальный конфликт как раздвоение личности: герой, поработённый господствующей мифологией успеха, оказывается в глубоком противоречии с собственной природой. Роман был воспринят читателями как достоверное свидетельство иллюзорности ценностей, принятых в “массовом обществе”, сформировавшемся к кон. 50-х гг. Критика видела в Б. наследника традиций классического реализма, особенно подчёркивая присущее прозаику умение обнаружить за частной историей, имеющей доста-

точно тривиальный характер, действие социальных закономерностей, которые характеризуют современную эпоху.

Первый роман Б. начинал писать, находясь на лечении в туберкулёзной санатории; там и происходит действие его второго романа "Водай" ("The Vodi", 1959). Выздоровление героя этого самого автобиографического романа Б. связывается с его победой над злыми духами "водай". В следующей книге, "Жизнь наверху" ("Life at the Top", 1962; экр. 1965; рус. пер., 1963), Б. возвращается к герою своего первого произведения Джо Лэмptonу, создав таким образом дилогию (на её основе снят телевизионный сериал под назв. "Человек наверху" – "Man at the Top", 1970, 1972). Лэмптона, теперь уже удачливого карьериста, достигшего солидного общественного положения, томит чувство эфемерности его достижений, изводят сомнения насчёт правильности выбранной им линии жизни. Значительно более скромный резонанс этого романа всё же не изменил взгляда на Б. как на писателя безусловно "левой", остро критической ориентации. Подобная трактовка его книг, как показал дальнейший путь Б., была поверхностной. Он не разделял радикальных настроений, ассоциируемых с "сердитыми молодыми людьми", и тональность его дилогии была скорее элегической, чем обличительной. В разгар "молодёжной революции" кон. 60-х гг. Б. открыто объявил, что его позиция близка консерватизму и что попытки коренных преобразований общества, к тому же не исключающие насилия, он считает пагубными. Обоснованием этой позиции стал роман Б. "Огненный перст" ("Finger of Fire", 1977), где описана деятельность ультралевой конспиративной организации, замысливающей государственный переворот, который принёс бы неисчислимые бедствия Великобритании.

В 70–80-е гг. книги Б. ("Останься со мной до утра" – "Stay with Me Till Morning", 1970; "Ангел-ханжа" – "The Pious Agent", 1975, и др.) становятся всё ближе к массовой литературе. Б. в этот период стремится завоевать популярность у широкого читателя – пусть даже за счёт банальности сюжетов и характера. Б. описывает вспыхнувшую страсть двух молодых людей из литературного мира, вводя в повествование безвкусно написанные эротические сцены ("Единственная и последняя любовь" – "One

and Last Love", 1981), Б. создаёт сентиментальную повесть о романтическом чувстве, пронесённом через все испытания судьбы ("Нас двое" – "The Two of Us", 1984), пишет романы о не нашедших семейного счастья управляющих фирмами и директорах супермаркетов. В итоге его романы перестали упоминаться в ряду значительных явлений современной прозы. Последним произведением Б. стал автобиографический роман "Эти золотые деньки" ("These Golden Days", 1985).

Соч.: Writing a Novel. L., 1974.

Лит.: *Ивашева В.В.* Писатели "рассерженной молодежи" (К. Эмис, Д. Уейн). Д. Брейн // Ивашева В.В. Английская литература. XX век. М., 1967; *Михальская Н.* Дилогия Брейна о Джо Лэмптоне // Брейн Дж. Путь наверх. Жизнь наверху. М., 1991; *Lee J.W.* John Braine. N.Y., 1968.

А. Зверев

БЭНКС Йен М(ингис) [BANKS Iain M(enzie), р. 16.02.1954, Файф], романист. Б. с детства хотел стать писателем: в 16 лет он сочинил шпионский роман* (неопубликованный), а в Стирлингском университете (1972–1975) дисциплины для изучения (английский язык, философия, психология) выбирал с прицелом на будущую профессию.

Произведения Б. составляют две группы: он пишет как романы в русле "магистрального" развития литературы, так и научную фантастику*. Это разделение подчёркивается написанием имени автора: на обложках фантастических романов присутствует инициал его второго имени – М., а в остальных романах его нет. Б. тяготеет к избыточной, "барочной" прозе, экстравагантной по образности, событийно насыщенной, изобилующей неожиданными поворотами действия, подводящими к парадоксальному финалу: он декларирует приверженность к сюжетному повествованию, расцвеченному обертонами и скрытыми смыслами. В романах "магистральной" линии прихотливая фабула дополняется столкновением и наложением друг на друга различных взглядов, суждений и философских идей, нередко иронически "подсвеченных" действием. В результате однозначное истолкование произведения становится практически невозможным – Б. возвёл в творческий принцип характерное для литературы кон. 20 в. отторжение идеологических моделей и морализаторства.

В творчестве Б. есть несколько устойчивых тем, главными из которых являются те-

ма насилия и тема поиска основ личности и самоидентификации человека. Обе они заявлены уже в первом из напечатанных романов – “Осиная фабрика” (“Wasp Factory”, 1984; рус. пер. 2002), написанном в 1980 и отвергнутом 6-ю издательствами, но ставшем впоследствии среди молодёжи культовым. В центре окрашенного характерным для Б. “чёрным юмором” повествования стоит подросток, создавший сложный культ с жертвоприношениями различных живых существ. В качестве реплики на повесть “Над пропастью во ржи”, к которой отсылает фамилия героя (Колдхэйм у Б. – Колдфилд у Сэллинджера), роман может быть воспринят как суждение о современном состоянии общества.

Впоследствии тема насилия выходила на первый план в ряде романов, решённых в разных жанрах. В “Грёзах на канале” (“Canal Dreams”, 1989; рус. пер. 2003) – единственном, по словам Б., его романе, написанном без юмора, – она решена в форме приключенческого боевика. В выдержанном в жанре детектива* наиболее жёстком романе “Сговор” (“Complicity”, 1993; экран. 2000) – писатель называл его “одним долгим криком” – Б. использовал шокирующие образы, чтобы максимально заострить размышления о грани, разделяющей компромисс и соучастие в преступлении. На романе “Песнь камня” (“A Song Of Stone”, 1997; рус. пер. 2003) лежит печать притчи: в некоей стране, погружённой в разруху и хаос войны, насилие губит и героев, которым нечего ему противопоставить в силу своей ущербности, и стоящий в центре повествования замок – средоточие культурных ценностей. “Мёртвый эфир” (“Dead Air”, 2002), действие которого начинается 11 сент. 2001 и происходит вокруг террористического акта в Нью-Йорке, обличает политический фанатизм и манипуляции сознанием через средства массовой информации; рушащиеся башни-близнецы предстают в романе символом современного мира.

В романах, посвящённых теме личностной самоидентификации, Б. тяготеет к сюрреалистической образности и сложным формалистическим построениям. Роман “Шаги по стеклу” (“Walking On Glass”, 1985; рус. пер. 2001) состоит из трёх разных в жанровом отношении историй, первая из которых посвящена неразделённой любви, вторая – паранойе, а третья – некоему параллельно-

му миру. Повествование произвольно пере-скакивает с одной истории на другую, но в финале все они сливаются воедино, фокусируясь на проблеме восприятия реальности человеческой психикой.

“Мост” (“The Bridge”, 1986; рус. пер. 2002) является одним из самых сложных романов Б. Действие развивается по двум параллельным линиям, одна из которых связана с потерявшим память человеком, вытащенным из моря на некий гигантский мост, а другая – с обитающим в мире мифов и фантазий дикарём. В финале выясняется, что всё это – видения лежащего в коме человека, перед которым стоит выбор – пробудиться или остаться в созданном его воображением мире. О следующем романе, “Улица отчаяния” (“Espedair Street”, 1987; рус. пер. 2003), Б. говорил, что его простота является отчасти реакцией на прихотливость “Моста”. В нём он в менее условных формах продолжает размышлять о способах отстаивания личностного начала в современном обществе.

Роман “Кроу роуд” (“Crow Road”, 1992; телеэкран. 1996) представляет собой смесь семейной саги и детектива; хотя погружённый в поиски себя главный герой склонен к размышлениям о смерти и высшем начале, в целом повествование выдержано в жизнеутверждающем ключе. В “Уит” (“Whit”, 1995) Б. вновь обращается к более условным формам: хотя в сюжете значительное место занимают расцвеченные узнаваемыми деталями приключения героини (девушки из секты, отгородившейся от современного мира) в Лондоне, в целом он аллегоричен. Автор развенчивает слепую веру и утверждает необходимость избавления от всяческих иллюзий.

Стоящий несколько особняком “Бизнес” (“The Business”, 1999; рус. пер. 2003) обыгрывает в парадоксальной форме глобализацию: описанная в нём международная корпорация, существование которой самоцельно и самодостаточно, является одновременно и всемирной тайной организацией, владевшей некогда Римской империей, а ныне желающей приобрести какое-нибудь государство, чтобы получить представительство в ООН.

Фантастические романы, в основном принадлежащие к жанру “космической оперы”, менее амбивалентны (за исключением “Экссессии” – “Excession”, 1996; рус. пер. 2002). Большая их часть объединяется в цикл, посвящённый грандиозной космической державе, именующей себя “Культурой”. Это ге-

донистическая демократия, которой управляют сложнейшие компьютеры, склонные к интригам, и в рамках которой единственной целью человека, побудившей его к сражению с машиной, является получение удовольствия. Заглавие первого романа цикла “Вспомни о Флебе” (“Consider Phlebas”, 1987; рус. пер. 2002) отсылает к служащим ему эпитафией строкам “Бесплодной земли” Т.С. Элиота*; к тем же строкам восходит и название значительно более позднего романа “Взгляд с подветренной стороны” (“Look to Windward”, 2000; рус. пер. 2003). Эту литературную аллюзию можно рассматривать как своеобразный ключ к чтению всей серии романов. Они ироничны и парадоксальны и повествуют главным образом о сомнительных результатах, к которым приводит осуществляемое во имя всеобщего блага и высших идеалов вмешательство в дела других миров. Словно компенсируя нехарактерную для себя однозначность текста, Б. в различных интервью утверждает, что “Культура” – мир его мечты.

С точки зрения формы для этих романов Б., точно так же как для “магистральных”, характерны прихотливая композиция и насыщенная фабула. В “Выборе оружия” (“Use of Weapons”, 1990; рус. пер. 2002), одном из самых жестких и самых сложных фантастических романов Б., действие развивается по двум линиям – из прошлого в будущее и из будущего в прошлое, и они сходятся воедино в финале. В “Инверсиях” (“Inversions”, 1998) две линии действия, связанные с разными героями, зеркально отражают друг друга и развиваются параллельно в чередующихся главах. В “Ужасающей машине” (“Feersum Endjinn”, 1994) для характеристики одного из персонажей-рассказчиков Б. вновь обращается к индивидуализированной орфографии, которая отразилась и в названии книги.

Соч: The State of the Art. L., 1991.

Лит.: MacGillivray A. Three Novels of Iain Banks: Whit, the Crow Road and the Wasp Factory. Glasgow, 2001.

А. Можаева

В

ВО Ивлин (Артур Сент Джон) [WAUGH Evelyn (Arthur St. John), 28.10.1903, Лондон – 10.04.1966, Таунтон, Глостершир], прозаик. Родился в литературной семье: его отец, Артур Во, был литературным критиком и издателем (директор изд-ва “Чэпмен энд Холл” с 1901); старший брат – Алек(сандр Рабан) Во [Alec (Alexander Raban) Waugh, 1898–1981] – романистом. В. изучал современную историю в Оксфорде (Хертфорд-колледж, 1921–1924), но университета не закончил. Входил в университетскую литературную группу, членами которой были также Э. Пауэлл*, Генри Грин* и др. Написал сценарий для снятого университетским киноclubом скандального фильма “Алая женщина. Церковная мелодрама” (“The Scarlet Woman. An Ecclesiastical Melodrama”, 1924). Покинув университет, работал школьным учителем (1925–1927), занимался журналистикой и искусством, в частности обучался работе по дереву в Центральной школе искусств и ремесел в Лондоне (1927). Первой книгой В. стало опубликованное частным образом “ПРБ: Эссе о Прерафаэлитском братстве

1847–1854” (“PRB: An Essay on The Pre-Raphaelite Brotherhood 1847–1854”, 1926), за которым последовала биография “Россетти: его жизнь и творчество” (“Rossetti: His Life and Works”, 1928). В 1930 В. принял католичество. Был военным корреспондентом во время итальянского вторжения в Абиссинию (“Во в Абиссинии” – “Waugh in Abyssinia”, 1936). Во время 2-й мир. войны служил в морской пехоте (1939–1940), в войсках командос (1940–1942) в звании майора; его военный опыт включает неудачные операции под Дакаром и на Крите; в конце войны побывал в составе английской миссии в Югославии у партизан Тито.

Интерес к литературному творчеству проявился у В. очень рано: рассказ “Проклятые на беге”, написанный им в 7-летнем возрасте, включался в его собрания сочинений; поэма “Грядущий мир” (“The World to Come: A Poem in Three Cantos”), сочиненная спустя три года, была напечатана частным образом в 1916.

Рассуждая о романе в эссе, посвященном Р. Фербанку*, В. говорит о необходимости

поиска новых форм, об отказе от последовательного изложения событий, ограниченных рамками произвольного периода времени, и об освобождении от диктата причинно-следственных связей. Стилистическая манера В. сформировалась под влиянием Р. Фербэнка, создавшего характерное сочетание фрагментарного комического диалога с подчеркнуто отстранённой манерой повествования, как будто исключавшей моральную оценку. В своих романах В. при помощи этого абсолютно современного, как он считал, стиля переосмысляет традиционные литературные ("роман воспитания", сатира) и риторические модели построения текста, выражая скептическое отношение к окружающей действительности.

Первый роман В. "Упадок и разрушение" ("Decline and Fall", 1928; экран., 1968; рус. пер. 1984) сразу же привлёк к себе внимание. В названии романа заключена аллюзия на классический труд Э. Гиббона "Упадок и разрушение Римской империи", которая не только носит иронически-моралистический характер, но и подчёркивает традиционность использованной автором формы "романа воспитания". Контрастирующее с диктуемой этим жанром стройностью и логичностью повествования нагромождение невероятных эпизодов, отражающих самые различные сферы английской жизни 1920-х гг. (Оксфорд, частная школа, светское общество и тюрьма), в сочетании с характерным для В. "чёрным юмором" создаёт ощущение абсурдности человеческого бытия.

Начиная со второго романа "Мерзкая плоть" ("Vile Bodies", 1930; рус. пер. 1974), контрапунктом к фербэнковской стилистике повествования выступает сатира. Рамки повествования сужаются: автор сосредоточивает внимание на светской молодежи 20-х гг. В. вводит в литературу характерную для неё манеру речи и создаёт эталонный образ "весёлых двадцатых". Резким контрастом одновременно и к сатирической, и к бурлескной составляющей романа звучит "серьёзный" военный финал.

После поездки в Африку, нашедшей отражение в кн. "Далёкий народ" ("Remote People", 1931), В. создает роман "Чёрная напасть" ("Black Mischief", 1932; рус. пер. 1991) о вымышленной африканской стране, которую просвещённый диктатор пытается цивилизовать ускоренными научными методами. Теперь В., напротив, расширяет рамки

повествования до всечеловеческого масштаба: и африканские дикари, и белые носители цивилизации одинаково нелепы, а подчас и мерзки. Автор вплотную приближается к нигилистической тональности сатиры, однако финал повествования демонстрирует подлинный взрыв "чёрного юмора": герой, пожелавший в начале романа в порыве страсти "съесть" свою возлюбленную, сам того не ведая, осуществляет это желание на практике. Во всех трёх романах подвижность и пластичность структуры, неожиданность решений создают ощущение конкретности и жизненной достоверности действия, несмотря на двухмерный, даже карикатурный рисунок характеров.

Сатирическая тональность ещё заметнее в более камерном, посвящённом семейной жизни романе "Горсть праха" ("A Handful of Dust", 1934; экран. 1988, реж. Ч. Старридж; рус. пер. 1971), названием которому послужила строка из "Бесплодной земли" Т.С. Элиота*. Это объясняется причинами двоякого плана: с одной стороны, роман до некоторой степени автобиографичен – В., как и его герой, развёлся с первой женой после её измены; с другой стороны, католицизм позволил ему обрести "общепринятые моральные ценности", по его мнению необходимые для написания сатиры, но отсутствующие в современном обществе. Завершается роман символично: герой, отправившись разыскивать мифический город в южноамериканских джунглях, оказывается в плену у неграмотного полудикаря, заставляющего его бесконечно перечитывать вслух Диккенса; в Англии наследники героя, оплакав его гибель, превращают родовое поместье в ферму по разведению чёрно-бурых лис, копируя семейные традиции, о сохранении которых он так пёлся.

Следующие два романа – "Сенсация" ("Scoop", 1938; экран. 1987; рус. пер. 1992) и "Не жалейте флагов" ("Put Out More Flags", 1942; рус. пер. 1971) – представляют с точки зрения художественной эволюции В. определённый возврат к старым шаржированным зарисовкам и абсурдистскому юмору. Лишь "Работа прервана" ("Work Suspended", 1939; рус. пер. 1971) даёт некоторое представление о новом направлении авторских поисков.

Полностью эти поиски воплотились в романе "Возвращение в Брайдсхед" ("Brideshead Revisited", 1945; телесериал

1981, реж. Ч. Старридж; рус. пер. 1974). В нём автор впервые отказывается от плоскостных, шаржированных персонажей и создаёт полноценные трёхмерные образы людей, способных думать и страдать. В "Возвращении в Брайдсхед" В. также впервые прямо заявляет о своих религиозных взглядах, обращаясь с этой целью к аллегории. Наряду с привычной иронической, а подчас и сатирической тональностью повествования в этом романе возникает щемящая, несколько форсированная романтизация "ушедшего мира", в частности довоенного Оксфорда. Необычность подобного стилистического решения для современной англоязычной литературы подчёркивают диаметрально противоположные оценки критики: этот роман называют и лучшим произведением В., и явной неудачей.

Новая творческая манера В. получает развитие в романе "Елена" ("Helena", 1950; рус. пер. 2003), посвящённом матери Константина Великого и обретению Истинного Креста. Сам В. называл роман своей любимой книгой, отмечая её техническую смелость. В нём задействованы все художественные средства, доступные В.: он переходит от легенды к притче и к реалистическим зарисовкам, модулирует интонацию повествования от романтической до сатирической, перемежает анахронизмы точными историческими деталями, при этом ни на минуту не давая забыть об условности повествования, о том, что он пишет роман идей. Это был не первый для В. опыт обращения к проблеме святости: в 1935 он опубликовал биографию английского католического святого "Эдмунд Кэмпбелл" ("Edmund Campion"), но именно "Елена" даёт наиболее полное и чёткое представление о его религиозных взглядах. Святая предстаёт самым обычным человеком, не являющим чудес аскетизма, лишённым мистичности; она прожила обыкновенную жизнь, полную скорее разочарований, чем страданий. И всё же именно она, в своей приземлённости и практичности, — а не отрешённые от мира старцы, — сумела угадать и исполнить Волю Господню. Вера В. и представляющий ему путь к святости прозаичны и будничны.

Менее прямолинейным, несколько даже ироническим утверждением идеалов писателя становится трилогия о войне, в которую вошли романы "Вооружённые люди" ("Men at Arms", 1952), "Офицеры и джентльмены"

("Officers and Gentlemen", 1955), "Безоговорочная капитуляция" ("Unconditional Surrender", 1961), переизданная затем в сокращённом и переработанном виде под назв. "Меч почёта" ("Sword of Honour", 1965; в рус. пер. "Офицеры и джентльмены", 1977). Подлинный героизм, изобретательность и инициатива главного героя не только не заслуживают должного признания, но, напротив, вызывают осуждение, в то время как бесмысленные действия безтолковых трусов воспеваются как подвиги. Однако должное поведение не нуждается во внешнем одобрении; подлинная мораль самоценна, значение имеет только конкретный добрый поступок, как учит героя его отец. В финале романа герой совершает абсолютно бескорыстный поступок: он повторно женится на своей бывшей жене, чтобы дать имя и спасти тем самым от позора и унижения ребёнка, которого она ждёт от бросившего её любовника.

Параллельно В. создаёт произведения в своей прежней манере: повесть "Незабвенная" ("The Loved One", 1948; экр. в США, 1965; рус. пер. 1974), отражающая некоторые впечатления автора от посещения Соединённых Штатов, представляет собой сплав сатиры и "чёрного юмора". В романе "Испытание Гилберта Пинфолда" ("The Ordeal of Gilbert Pinfold", 1957; рус. пер. 1992) В. предлагает достаточно объективный и ироничный автопортрет, точность которого была подтверждена опубликованными после смерти писателя дневниками и письмами.

В. много путешествовал, особенно в 30-е гг., и отразил свои впечатления в книгах очерков: "Ярлыки. Средиземноморский дневник" ("Labels. A Mediterranean Journal", 1930), "Девяносто два дня: рассказ о тропическом путешествии по Британской Гвиане и части Бразилии" ("Ninety-Two Days: The Account of a Tropical Journey through British Guiana and Part of Brazil", 1934). Путешествие в Мексику подтолкнуло В. к политизированной книге "Узаконенный грабёж: Мексиканский наглядный урок" ("Robbery Under Law: The Mexican Object-Lesson", 1939), впоследствии вызывавшей у него неудовольствие.

Соч.: The Life of the Right Reverend Ronald Knox. L., 1959; A Little Learning (Autobiography). L., 1964; The Diaries / Ed. M. Davie. L., 1976; Letters / Ed. M. Amory. L., 1980; The Essays, Articles, and Reviews of Waugh / Ed. D. Gallagher. L., 1983; The Letters of

Nancy Mitford and Evelyn Waugh. L., 1996; в рус. пер.: Мерзкая плоть: Роман. Возвращение в Брайдсхед: Роман. Незабвенная: Повесть. Рассказы. М., 1979; Упадок и разрушение: Роман. Рассказы. М., 1984; Черная напасть. Роман. Сенсация: Роман. М., 1992; Слепок эпохи: Рассказы. М., 2004.

Лит.: *Гениева Е.Ю.* И. Во: Библиографический указатель. М., 1981; *Балашов П.С.* Юмор и сатира Ивлиной Во // *Балашов П.С.* Писатели-реалисты XX века на Западе. М., 1984; *Анджапаридзе Г.А.* Ивлиной Во // *Английская литература. 1945–1980.* М., 1987; *Bradbury M.* Evelyn Waugh. Edinburgh; London, 1964; *Grabbe K.* Waugh. L., 1988; *Gale I.* Waugh's World: A Guide to the Novels of Waugh. L., 1990.

А. Можаяева

ВОЕННАЯ ПОЭЗИЯ (WAR POETRY) – принятое в английской критике обозначение стихов о войне, написанных участниками 1-й и 2-й мир. войн (“поэтами-солдатами”). В. п. резко выделяется на фоне предшествующей традиции стихов о войне: если до 1914 о войне писали со стороны, с точки зрения “штатского большинства”, то “поэты-солдаты” двух мировых войн 20 в. увидели и описали войну изнутри.

Объявление войны в авг. 1914 сопровождалось всеобщим энтузиазмом. Отсюда декларативный, пропагандистский характер стихотворений, в которых самые известные поэты того времени [Т. Харди*, Г.Дж. Ньюболт (Newbolt Henry John, 1862–1938), Р. Киплинг*, Дж. Мейсфилд*] приветствовали начало войны. Основные мотивы этих стихотворений – “справедливость должна восторжествовать”, “мы едины в своей ненависти к врагу”, “мы рвёмся в бой”, “мы готовы принести себя в жертву”, “павшие солдаты не будут забыты”.

На первом этапе войны (1914–1915) “поэты-солдаты” в основном повторяли и вариировали эти мотивы: проклинали врагов (“Насколько мы любим родину, настолько же ненавидим врага” – Э. Томас*, убит под Аррасом, 1917) и оплакивали павших товарищей (“Как много полегло за последние двадцать четыре часа” – Ф.Б. Форд*, комиссован в 1917 после отравления газом). Многие из “поэтов-солдат” принадлежали или примыкали к группе “георгианцев”*; в своих первых военных стихах они выразили полную готовность защитить “старую, добрую Англию”, которую они воспевают до войны. Они верили, что с началом боёв наступил героический период истории, что сами они и

их товарищи призваны стать борцами за правое дело, спасителями свободы. Война воспринималась как весть о грядущей великой эпохе, требующей обновления общества, перерождения человека. “Ныне, юноша, наступил час гнева; / Все вещи, прежде любимые тобой, должны быть отвергнуты”, – призывал Айвор Гурни (Gurney Ivor, 1890–1937; сб. “Северн и Сомма” – “Severn and Somme”, 1917; “Горячий пепел войны” – “War’s Embers”, 1919; в 1918 отравился газом; не справившись с рецидивами фронтового шока, сошел с ума в 1922).

Для первого периода войны было весьма характерно восторженное, радостное отношение к ней. “Я счастлив ныне”; “Я не боюсь, я весел”; “Я иду с высоко поднятой головой и улыбаюсь”; “Солдат и поэт теперь одно, / И героизм – больше, чем слово” – так характерные настроения того времени были озвучены Робертом Николсом (Nichols Robert, 1893–1944; сб. “Призыв” – “Invocation”, 1915; “Рвение и стойкость” – “Ardours and Endurances”, 1917; комиссован после контузии в битве на Сомме, 1916).

Предельное выражение тема воинской радости нашла у Джулиана Гренфелла (Grenfell Julian, 1888–1915), выпускника Итона и Оксфорда, блестящего кавалерийского офицера, замечательного спортсмена и интеллектуала. Его стихотворение “В битве” (“In Battle”, 1915), опубликованное в день его гибели, вдохновлено романтической философией боя: война – героическая игра (из письма Гренфелла: “Я восхищен войной. Это как большой пикник, но без бесцельности пикника. Я никогда не был так счастлив”); боевой порыв – проявление универсальной природной энергии (“Тот, кто сражается, от солнца / Берёт тепло и жизнь от цветущей земли”); смерть в бою – вершина человеческой судьбы (“Тот мёртв, кто не сражается; / Кто умер, сражаясь, тот восстал”).

Почти одновременно с Гренфеллом (весной 1915) погиб самый известный среди “поэтов-солдат” первого этапа войны – Р. Брук*; тогда же его сонет “Солдат” и стихотворение Гренфелла “В битве” были опубликованы в “Таймс”. Эти публикации поставили точку в трёхвековой истории английской героико-патриотической поэзии. Последний рыцарский жест остался за Бруком, успевшим незадолго до смерти воспеть её высокий жертвенный смысл.

В сознании англичан Брук ещё долго олицетворял уходящую эпоху воинской славы; его памяти посвящали торжественные речи и стихи [Фрэнсис Ледвидж (Ledwidge Francis, 1891–1917): “Облака, передайте ему, что Англия помнит о нём”; сам Ледвидж погиб во Фландрии].

Впрочем, и в этот период не все “поэты-солдаты” разделяли принятый тогда тон героического энтузиазма. Так, Чарльз Хэмильтон Сорли (Sorley Charles Hamilton, 1895–1915; погиб в Бельгии) и Артур Грэм Уэст (West Arthur Graeme, 1891–1917; погиб во Франции) вдохновлялись не патриотическими лозунгами, а поэзией А. Хаусмена* и Т. Харди* с их стоическим пессимизмом и трагической иронией. Спора с сонетами Брука, Сорли видел в войне прежде всего проявление безжалостного рока, тяготеющего над человеком (сб. “Мальборо и другие стихотворения” – “Marlborough and Other Poems”, 1916). Народы не ведают, что творят (“Вы так же слепы, как и мы”, – обращается он к немцам), солдат не знает, что обречён (“Вперёд же, марширующие, вперёд / С песней к воротам смерти”), природа не откликнется на его смерть (и будет “так же радоваться и цвести, когда пуля достигнет тебя”), в самой смерти не будет никакого смысла (“...ни триумфа, ни поражения, / Только пустая бадья, надпись, стёртая с доски”; “Не надо слёз. Их слепые глаза не увидят, как текут слёзы. / Не надо почестей. Это легко – быть мёртвым”). Столь же бесплодным видится служение Беллоне (богине войны) и Уэсту: “Пустынна эта дорога [Беллону], / По которой мы идём все вместе”.

Сорли и Уэст предвосхитили грядущую перемену в общественном настроении. Чем дольше продолжалась война, тем меньше оставалось поводов для героических порывов в стихах. Применение особо эффективных средств поражения (дальнобойная артиллерия, авиация, танки, отравляющие газы), затяжной характер боёв (многомесячное сидение в окопах, сменяющееся многомесячными кровопролитными наступлениями и отступлениями) – всё это подрывало самые основания прежней военно-героической традиции. Окончательный перелом произошёл после сражения на Сомме (июль – ноябрь 1916). Только в первые дни битвы английская армия потеряла 60 тыс. человек, всего же – 420 тыс.; при этом наступление союзников закончилось неудачей.

Дальнейшая дегероизация в В. п. была неизбежна. Общий тон до Соммы ещё можно было выразить в жертвенной патриотической молитве; так, за два дня до наступления Уильям Ходжсон (Hodgson William Noel Hope, 1877–1916; приобрёл известность своими произведениями в духе готической прозы*) писал: “Господи, помоги мне умереть (со славой. – М.С.)” (убит в первый день наступления). После Соммы стала гораздо уместнее молитва об избавлении от ужасов войны, о забвении и дезертирстве: “Иисус, пошли мне сегодня рану!” (З. Сассун*).

Первой реакцией на события лета–осени 1916 была растерянность. “Кто установил такой закон, что люди должны умирать в лугах?” – смятенно вопрошал Лесли Коулсон (Coulson Leslie; погиб через несколько дней после того, как написал это стихотворение). Позже недоумение вылилось в протест, солдатские вопросы стали звучать как обвинения властям. Первым на это решился З. Сассун (был контужен, лечился от неврастения), за ним последовал У. Оуэн* (погиб за неделю до объявления мира) и многие другие “окопные поэты” (так вскоре их стали называть); их стихи о войне стали стихами против войны. Сассун и его последователи стремились к тому, чтобы сказать нации жестокую правду о войне (Сассун: “Мои окопные опыты были подобны ракетам, выпущенным, чтобы осветить тьму”). Чтобы эта правда была услышана, использовались контрастные средства: с одной стороны, “чужое слово” (изложение фактов с установкой на репортаж или солдатский сказ); с другой стороны, авторское слово (или отчаянная риторика, проникнутая иронией и сарказмом, или оцепенелое бормотанье на грани немоты, или крик).

Поэты пытались произвести шокирующее впечатление на читателя. Этому служили прежде всего натуралистические описания ужасов войны – тяжёлого фронтового быта, умирания и смерти. Самый веский аргумент в борьбе с прежней военной риторикой – изображение агонизирующего тела (У. Оуэн: “...бель белков, зубов оскал / На голове повисшей...” – пер. М. Зенкевича), разлагающегося трупа (Р. Грейвз*: “гнилая зелень лица”), груды мертвецов (Р. Олдингтон*: “шатающаяся падаль, привязанная к телеге”), разъятых останков, разбросанных вдоль траншей (З. Сассун: “зелёные неуклю-

жие ноги", "голые гниющие ягодицы", "пучки волос", "сплюснутые головы").

Тем убедительнее на этом фоне звучат сатирические инвективы, направленные не против внешнего врага, а против своего штаба и тыла. Ужасы войны роднят солдат обеих воюющих сторон и противопоставляют их всем остальным – преступным командирам, лживым журналистам, всем штатским, тешащим себя патриотическими иллюзиями, старикам, отправляющим юных на верную смерть, даже женщинам с их лицемерной любовью.

Первый отклик на ужасы Соммы – переворачивание старых героико-патриотических мифов. Так, оптимистические формулы (победа неизбежна) сменились пессимистическими: стали писать о неизбежности поражения в столкновении с машиной войны – "Вечным Молохом" (О. Ситуэлл* – комиссован в 1916 с диагнозом заражение крови), всемогущим "Голиафом" (Р. Грейвз – комиссован после тяжёлого ранения). По той же логике возвышенные фигуры речи сменились сниженными: напр., вместо метафор героического воодушевления – метафоры животного страха (Г. Рид*: "И твои кроличьи глаза / Наполнятся обломками твоей разбитой души").

Следующий шаг – создание альтернативных мифов по ассоциации с библейскими и античными. Оуэн воспевае солдата, прошедшего все круги ада (Оуэн о ничейной земле: "огни Содомы и Гоморры не смогли бы её осветить"). Только в аду войны он сможет познать "Большую любовь" – любовь-солидарность, сплывающую солдат во взаимном сострадании ("Любовь – не сединение прекрасных губ, / <...> Она ранит колющей проволокой войны <...> / Связывает кровавым бинтом..."). При всей бессмысленности войны жертва солдата не бессмысленна; он подобен Христу ("Место Христа – на ничейной земле"), своей кровью он внушает: "Будь запуган, будь оскорблен, будь убит, но не убий". В стихах И. Розенберга* (погиб за полгода до объявления мира) переосмыслена тема античного рока: как и во времена Трои, война вершится по злему умыслу богов, во исполнение их древнего проклятия ("Не разрушена кузница Марса, / Но тоньше тот ум, что куёт железо, / Дабы подковать копыта смерти").

От Сассуна к Розенбергу усиливается тенденция к превращению фактов фронто-

вого быта в символы. Так, у Сассуна образ крысы – это ещё только метафора тягостного солдатского быта ("нет никого, / Кроме коричневых крыс, проворных охотниц за падалью"), а у Оуэна, Розенберга и Э. Бландена* – уже обобщающий символ. Крыса (или мышь) неожиданно придаёт картинам войны космическое измерение: "невинная мышь" в стихах Оуэна указывает на равнодушие природы к отчуждённому от неё человеку ("здесь её дом, <...> закрытый для нас"); "сардоническая крыса" в стихах Розенберга – на насмешку природы над безумием людей; полевая мышь в стихах Бландена – на возможность спасения от ужасов войны в природе. Меняется и отношение "поэтов-солдат" к метафоре: от прямолинейных метафор Сассуна, используемых для пропагандистского эффекта, к многозначительным метафорам Розенберга, неожиданно соединяющим "далековатые идеи" (такое, напр., контрастное уподобление "грязной вши" дьяволу).

Непосредственная реакция на ужасы 1-й мир. войны выражалась в малых лирических формах. Для появления эпоса требуется дистанция, поэтому поэмы о событиях 1914–1918 появились только в 30-е гг. Поэма Г. Рида "Конец войны" ("The End of a War", 1933) состоит из двух монологов (пленного немецкого офицера и лейтенанта английского батальона) и одного диалога (души и тела зверски убитой немцами французской девушки). У каждого из действующих лиц своя правда. У немецкого офицера – правда фанатического служения, у французской девушки – правда наивной веры, у английского лейтенанта – правда сомнения и надежды. Автор же стремится к эпической объективности: "Это не моё дело как поэта – проклинать войну... Я только стремлюсь к выявлению универсальных аспектов частного события".

В большой поэме "В интервале" ("In Parenthesis", 1937) Дэвида Джонса (Jones David, 1895–1974), поэта и художника, три года воевавшего в составе Уэльских королевских стрелков, описывается движение некоего пехотного подразделения из английского тренировочного лагеря (дек. 1915) во Францию, а затем его боевое крещение в сражении на Сомме. Структура поэмы, в которой ритмическая проза чередуется с верлибром, определяется соотношением трёх уровней. Первый уровень – детальное изоб-

ражение армейского быта (с опорой на армейский сленг и уэльсский диалект). Второй уровень – отсылки к средневековому эпосу (“Битва при Мэлдоне”, “Мабиногион”, “Песнь о Роланде”, “Смерть Артура” Т. Мэлори). Третий уровень – отсылки к шедеврам модернизма* (прежде всего к “Улиссу” Дж. Джойса* и “Бесплодной земле” Т.С. Элиота*). Частный план повествования (судьбы конкретных персонажей) накладывается на предельно общий план (судьбы народов). Так автор стремится указать на связь единичного и всеобщего, сегодняшнего факта и древнего мифа, выявить в хаосе современности всемирно-исторический код. 1-я мир. война видится Джонсу как роковой узел в многовековой судьбе Римской империи, как закономерный итог её катастрофического расширения. “В интервале” была высоко оценена современниками; так, Г. Рид назвал её “великой эпической поэмой о войне”.

В. п. 2-й мир. войны осталась в тени поэтов “Большой войны” (этот эпитет прочно связался в сознании европейцев с 1-й мировой). Объявление войны поэты встретили молчанием, и только в 1940 начали появляться отклики на это событие. Поэты старшего поколения предупреждали: “Наша война была нашим поражением” (Г. Рид); “поэтам не надо соревноваться с военными корреспондентами” (Р. Грейвз). Даже тон социально активных оксфордцев* был скептически сдержан: “...поэт должен быть устам, а не мегафоном” (Л. Макнис*).

С начала войны в критике постоянно поднимался вопрос: “Где же вы, военные поэты?”. “Бежали из страны”, – отвечали одни (имея в виду У.Х. Одена*); “Погибли в Испании”, – отвечали другие (имея в виду Дж. Корнфорда, Р. Фокса и А. Кодуэлла). Третьи намекали, что наступила эпоха безвременья и В. п. вообще невозможна (С. Дэй Льюис*: “По логике нашего времени, / Когда нет тем, достойных поэтического бессмертия, / Мы, жившие благими мечтами, / Защищаем плохое от худшего”).

Однако с началом активных военных действий зазвучали голоса нового поколения военных поэтов. В их стихах прежде всего слышалось эхо В. п. 10-х гг. Так, слова Алана Льюиса (Lewis Alan, 1915–1944; служил в Индии и Бирме, убит в боях с японской армией): “Я не иду убивать. Скорее иду, чтобы меня убили” – отсылают к стихам

У. Оуэна. Утверждая правду о войне: “Только боль есть правда”, – Сидни Кейес (Keyes Sidney, 1922–1943; воевал в Северной Африке, погиб в Тунисе) продолжает традицию Сассуна. А Кейт Дуглас (Douglas Keith, 1920–1944; служил танкистом в Северной Африке, убит во Франции) прямо признал: “Розенберг, я только повторяю то, что ты уже сказал”.

В. п. 40-х гг. менее публична, чем в 10-е, более созерцательна и медитативна; так, для Ф.Т. Принса (Prince F.T., р. 1912, служил в разведке на Ближнем Востоке; сб. “Купающиеся солдаты” – “Soldiers Bathing”, 1954) сцена солдатского купания – повод задуматься о жизни в целом: “...Их [солдат] тела, / Истёртые военными буднями, оживают, и я / Силюсь понять скрытый смысл бытия” (пер. П. Грушко).

Голос поэтов 2-й мир. войны тише, тон сдержанней, тематика интимней; к ним применим девиз Вернона Скэннелла (Scannell Vernon, р. 1922): “Суровая решительность, мрачная покорность”. Они не обвиняют, а сами испытывают чувство вины (А. Льюис: “худший враг в нас самих”). Но вина эта скорее символическая, если одни, как Алан Росс (Ross Alan, р. 1922), поэт, исследователь В. п., чувствуют себя придатком военной техники, а другие теряются в безличности воинской массы.

Поэты 2-й мир. войны не видят своей миссии. В этой ситуации одни выбирают уход в рефлексию, другие – в смежные темы. Для первых характерны переживания разлада с собой и абсурда бытия: “Бездорожная пустыня отделяет / Радость от её причины, мотив от поступка: / Убивающая рука опущена...” (А. Льюис); “Я человек, который охотился за словом и нашёл / Лук в своих руках” (С. Кейес). Для вторых – уход от трагических тем и активное исследование периферии войны: описание морских приключений (Чарльз Косли – Causley Charles, р. 1922) и экзотики туземных будней (Р. Фуллер*).

Самый талантливый из всех поэтов 2-й мир. войны – К. Дуглас. Он с детства знал, что война неизбежна и ещё в 15-летнем возрасте писал: “Сквозь дула пушек / Я видел людей, плачущих, кашляющих, валяющихся в собственных кишках”. Новизна его военных стихов – в отказе от эмоций и надежд (“Быть эмоциональным сейчас опасно по отношению к себе и другим. {...}) Надеяться

на лучший мир – преступная глупость”). О трагизме войны Дуглас пишет жёстко, сухо и иронично: “человек без головы / имел пакет шоколада и сувенир из Триполи”. По словам Т. Хьюза*, в его стихах “правда – не только красота; правда убийственна. Правда человека – это его внутренняя обречённость и его мёртвое тело”. Стихи Дугласа можно считать эпилогом к В. п. 20 в.

Две мировые войны стали важнейшими вехами в английской поэзии 20 в. После 1-й мир. войны утвердился модернизм*, после 2-й мир. войны закончилась эпоха социально ангажированной, “левой” поэзии (прежде всего “оксфордцев”), поэзии протеста и отрицания. «Вместо того чтобы дать урожай “военной поэзии”, – писала К. Рейн*, – эта война, похоже, заставила нас с новым благоговением взглянуть на жизнь».

Лит.: Johnston J.H. English Poetry of the First World War: A Study in the Evolution of Lyric and Narrative Form. Princeton, 1964; Bergonzi B. Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War. L., 1965; Banerjee A. Spirit Above Wars: A Study of the English Poetry of the Two World Wars. L., 1975; Scannell V. Not Without Glory: Poets of the Second World War. L., 1976.

М. Свердлов

ВОРТИЦИЗМ (VORTICISM) – название группы художников и литераторов, представлявших авангардистское течение английского модернизма*. Инициаторы и теоретики В. – писатель и художник Уиндем Льюис* (его считают основоположником абстракционизма в Великобритании) и американский поэт Эзра Паунд, давший название В. Иногда идеологом В. именуют Т.Э. Хьюма*: с “вортицистами” его объединяет признание необходимости отказаться от наивной романтической веры в природу и создавать абстрактные геометрические формы, выражающие обнажённую суть явлений.

В качестве источников понятия “вортекс” (вихрь, водоворот) называют досократовское учение о четырёх элементах, возникших в процессе водоворотного движения; стихотворение У. Блейка “Милтон” (“Всё втянуто в свой водоворот”); книгу физика Аллена Апворда “Новое слово” (1908) о водоворотном, спиралевидном движении планет в космосе; раннее стихотворение Э. Паунда “Плотин” (“...водоворот воронки”); работы теоретика итальянского футу-

ризма художника Умберто Боччини (1882–1916), убеждённого в том, что акт художественного творчества совершается в состоянии эмоционального водоворота, вихря (в Лондоне экспонировалась его художественная серия “Состояния сознания”).

Мотивы “вортекса” У. Льюис использовал в своих работах ещё в 1912, в частности в показанных на второй постимпрессионистской выставке в Лондоне (организованной Р. Фраем) иллюстрациях к трагедии Шекспира “Тимон Афинский”. Они изображали фрагментарно, как будто после взрыва, геометрические фигуры закованных в латы людей, увлечённых движением в центр “вортекса” – водоворота; в картине “Творение” (“Creation”) Льюис создал предельно стилизованные фигуры мужчины и женщины в вихреводворотном танце.

Первый шаг к организационному оформлению В. – уход У. Льюиса и группы художников (Ф. Этчеллс, К. Хэмилтон, Ч. Невинсон, Э. Уодсворт) из “рукодельных” (определение Льюиса), продолжавших традицию У. Морриса “Мастерских Омега” Р. Фрая, входившего в группу “Блумсбери”*. В 1913 они создали Центр авангардистского искусства (Rebel Art Centre), к нему присоединился Э. Паунд, отошедший от имажизма*, после того как его возглавила американская поэтесса Эми Лоуэлл.

В. был задуман его создателями как альтернатива европейскому авангардизму. Поначалу его путали с футуризмом. “Вортицисты” действительно пережили увлечение футуризмом, но быстро от него отмежевались. Лекции лидера итальянских футуристов Ф.Т. Маринетти в Лондоне У. Льюис назвал “эпилептической риторикой”. На одной из них (5 мая 1914 в Галерее Доре на Бонд-стрит) он и другие антифутуристы (Т.Э. Хьюм, А. Годье-Бржезка, Э. Уодсворт) устроили Маринетти обструкцию. Хотя они, как и футуристы, видели цель художника в выражении энергии машинного века, однако не столько восторгались машиной, её движением, сколько стремились, выразив её концептуальную суть в изобразительных и словесных формах, возвыситься над нею, включить её в более сложную систему детерминант. В. в отличие от футуризма не претендовал на “мировое господство”, он ставил перед собой цели национального масштаба. Вортицисты были “умеренными авангардистами”, сочетавшими свой авангар-

дизм с неоклассицизмом, т.е. они не желали отказываться от “традиции”, искали “точку опоры”, стабильность в “водовороте” перемен. В отличие от футуризма В. не отвергал прошлого, он основывался на синтезе культур и времён, уделяя особое внимание примитивному и восточному, в частности китайскому, искусству. Активность итальянских футуристов в Лондоне в 1912–1913 (выставки, выступления Маринетти, в частности в “Клубе поэтов” Т.Э. Хьюма) побудила Льюиса и Паунда к изданию журнала, чтобы, собрав вокруг себя единомышленников – литераторов и художников, выразить в нём свой взгляд на современное искусство. Название группы вошло в обиход в июне 1914 после выхода 1-го номера “Журнала Великого Английского Вортекса” – “Бласт”* (“Blast: The Review of the Great English Vortex”). Название пересекало его эпатажную красную обложку как зигзаг молнии. 2-й (и последний) номер журнала вышел в июле 1915.

Ядро группы В. – У. Льюис, Э. Паунд и французский скульптор Анри Годье-Бржезка, с 1910 живший в Англии (в 1914 погиб на фронте). Каждый из них дал определение “вортексу” на страницах “Бласта”. У. Льюис, как истинный неоклассицист, ориентированный на выявление прочных опор жизни, описывал “вортекс” как неподвижный центр в сердцевине суетной жизни, “великую неподвижную точку, где концентрируется вся энергия. И там, в этом центре, находится вортицист”. Обнажение такого конечного, неподвижного центра жизненных потоков и перекрёстка художественных периодов, “точки максимальной энергии” и есть акт творения. Паунд в рубрике “Вортекс” писал о единстве эстетики авангардизма, будь то литература, живопись, скульптура, музыка: главное – существование изначальной энергии и формы, воплощаемой затем в звуке, слове, образе, цвете. В., по его убеждению, отличался от имажизма большей энергетикой образов, а именно энергия – главное в искусстве: “Образ – это не понятие, представление (...), это (...) вортекс – водоворот, через который пропускаются идеи и в котором они вращаются”.

Среди объектов критики В. – викторианство, его мораль, идеология, эстетика, инерционное господство которых делало Великобританию “Сибирью сознания” (определение У. Льюиса), а также импрессионизм (французский и английский) как искусство

мимесиса. Для В. принципиально важно то, что художник не заимствует форму у внешнего мира и природы, а сам создает её, отнимая у природы её созидательную функцию. Эстетика В. основана на отделении искусства от жизни и природы, утверждении приоритета творческого, преобразующего начала, убеждении в необходимости создания изобразительного или словесного эквивалента событию или явлению, подобного “объективному корреляту” Т.С. Элиота*. Чтобы выразить “сущность” объекта, сцены, эмоции, нужно, как считал Льюис, найти их “логику и математику” и передать их в “линиях и формах картины”, в словесных “уравнениях” или “формулах” эмоций (хотя ему пришлось признать, что даже в самом абстрактном искусстве сохраняется “неизбежный изобразительный элемент”). Вихревые, спиралевидные линии, изгибы в его иллюстрациях к “Тимону Афинскому” выражают образ, или “вортекс” трагедии, её главный, по определению Э. Паунда, мотив – “гнев ума, потрясённого окружающей его глупостью”.

У. Льюис полемизировал с Г. Ридом*, считавшим В. эскапистским феноменом, бегством от механизированного мира реальности в мир воображения. В манифесте В. говорилось, что современного художника вдохновляют “разные виды машин, механизмов, фабрик, новые и просторные здания, мосты...”, т.е. не блещущие красотой индустриальные пейзажи, однако энергия, порождаемая рычагами, рукоятками, моторами, предполагает новый язык, новые формы, “вортекс” способен поглотить уродство, взорвать, преобразить его в прекрасные изобразительные формы. «Как классический художник создаёт прекрасное искусство из “красивого” и приятного, так же можно создать прекрасное искусство дисгармонии, имея под рукой лишь “безобразно”-тривиальный и ужасный материал» (У. Льюис).

Вдохновленные научными открытиями в физике и математике, “вортицисты” стремились передать их суть в искусстве. Льюис основывался на открытиях астронома А.С. Эддингтона, используя в своих картинах формы спиралевидного водоворота. Название его вортицистской пьесы “Враг звёзд” (Бласт. 1914. № 1) навеяно звездой Алгол, периодически заслоняемой другой, более тусклой звездой.

В искусстве В. нашёл выражение в абстрактных композициях острых углов, резких линий, смешении разных планов, обыгрывании машинных форм. Годье-Бржезка сравнивал свои абстрактные работы с поэзией Паунда. В. стремился преодолеть барьер между изобразительным и словесным искусствами. В поэзии и прозе стиль В. основан на обрывистых, резких ритмах и параллельных конструкциях, соответствовавших, как считали “вортицисты”, машинному веку. В “Бласте” (1915. № 2) опубликованы “Прелюдии” и “Ралсодия ветреной ночи” Т.С. Элиота – единственные литературные произведения в этом журнале, в полной мере адекватные В., хотя эти урбанистические стихи скорее развенчивали, нежели воспевали машинную цивилизацию (Элиот по духу не был “вортицистом”, тем не менее входил в то, что Паунд называл “нашей маленькой бандой”). Стремление к “чистой форме” ощутимо в стихотворении Э. Паунда “Шахматная игра” (“Бласт”. № 2) и в дальнейшем в его “Песнях” (“Cantos”, 1917–1968), хотя, как иронически заметил У. Льюис, его пламенная пропаганда нового искусства не сопровождалась адекватными ей художественными экспериментами. В “Бласте” напечатаны произведения примыкавших к В. Р. Уэст* (рассказ в № 1) и называвшего себя “дедушкой вортицистов” Форда Мэдокса Форда* (вполне традиционный фрагмент романа “Хороший солдат” под назв. “Печальнейшая история” – в № 1, поэзия – в № 2).

“Вортицисты”, объединенные эстетико-философской общностью, тем не менее всегда оставались союзом независимых индивидуалистов, склонных иронично-сатирически оценивать друг друга: Паунд характеризовал В. в целом как “вырви-глаз” (имея в виду прежде всего живопись). Льюис называл Паунда “Троцким от литературы”, “революционным простофилей”, Элиота – “псевдоистом”. Годье-Бржезку прозвали “первобытным Мессией”, а он, в свою очередь, создал скульптурный портрет “Священная голова Эзры Паунда” в форме гигантского фаллоса, обыграв теории Паунда о связи между сексуальным началом и творческим даром.

В марте 1915 состоялась выставка “вортицистов” в Галерее Доре. Конец В. как группе положила война. В 1914 на фронте оказался А. Годье-Бржезка, в 1915 – У. Льюис. “Вортицисты” полагали, что война за-

вершит начатое ими, т.е. сметёт “остатки” ретроградной культуры. Слова Годье-Бржезки (“Эта война – великое лекарство”) из его послания в “Бласт” (№ 2) с фронта, написанные перед гибелью, трагически ироничны. Льюис на фронте быстро утратил иллюзии по поводу “целительных” свойств войны.

Попытка У. Льюиса и Эдварда Уодсворта в 1919 возродить В. как “Группу X” оказалась тщетной: она распалась после первой же выставки. Вернувшись с войны, Льюис отошел от абстракционизма, стал более традиционным (об этом свидетельствовала его первая самостоятельная выставка “Пушки”, Галерея Гупил, февраль 1919), занялся критикой искусства, однако продолжал мечтать об обществе, которое поддержало бы возрождение культуры “вортицистского” образца. В 1919 он опубликовал памфлет “Замысел калифа: Архитекторы! Где ваш вортекс?” (“The Caliph’s Design: Architects! Where is Your Vortex?”) (прежде опубликованный им в виде статей в журн. “Атенеум”*), где изложил притчу о “сильном правителе”, создающем условия, необходимые для обновления культуры (так Льюис начинает связывать идею процветания искусства с сильной властью). Памфлет был одобрителем встречен английской прессой, истолковавшей его как консервативный призыв “остановить растление”, идущее из Парижа.

“Уроки” В., эстетическая память о нём присутствует в творчестве У. Льюиса, Т.С. Элиота, Э. Паунда (его поэму “Хью Селвин Моберли”, 1920, называют “элегией по вортексу”). Но в 1956, во время вортицистской выставки в Галерее Тейт в Лондоне, художник Уильям Робертс (также ветеран В.) выпустил ядовитый памфлет “Взорвите вортицизм!”, критиковавший Льюиса за то, что он так много места отвёл на выставке своим собственным работам и пытался возродить В., давно канувший в Лету.

Лит.: Wees C.W. Vorticism and the English Avant-Garde. Manchester, 1972; Cork R. Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age. Berkeley; Los Angeles, 1976; In 2 vols. *Materer T. Vortex: Pound, Eliot, and Lewis.* Ithaca; London, 1979.

Т. Красавченко

ВУДХАУС П(елем) Г(ренвил)
[WODEHOUSE P(elem) G(renville), 15.10.1881, Гилфорд, графство Суррей – 14.02.1975, Нью-Йорк], прозаик и драматург. Награж-

дён орденом Британской империи (1975). Родился в семье чиновника Гонконгской гражданской службы, учился в Далвич-колледже в Лондоне, два года работал в банке в Лондоне, сочиняя в свободное время рассказы для детских журналов. С 1905 печатался в лондонском журн. "Стрэнд", сотрудничал также в журн. "Глоб", где вёл колонку "Кстати" ("By the Way"). В 1959 получил диплом доктора словесности Оксфордского университета.

2-я мир. война застала В. во Франции, он был интернирован немцами, после освобождения из тюрьмы, не получив разрешения уехать из Германии, записал пять бесед с журналистом, которые транслировались по немецкому радио на США. В Великобритании его сочли коллаборационистом, его книги изъяли из многих библиотек, а Би-би-си выступило с передачей, сурово осудившей писателя. В 1946 Дж. Оруэлл* в статье "В защиту Вудхауса" заметил, что согласие на передачи было политической наивностью, которой воспользовались в своих интересах и немецкая пропаганда (желавшая удержать США от вступления в войну накануне вторжения Германии в Россию), и английская (для поддержания патристического духа). В 1947 В. переехал в США, а в 1955 принял американское гражданство, сохранив английское подданство.

В. создал более 120 произведений, в основном сборники рассказов и романы, а также музыкальные комедии. За первым романом "Охотники за призами" ("The Pot-Hunters", 1902) последовали ещё шесть "школьных" романов, изображавших жизнь закрытых привилегированных школ, где главный интерес учеников составляют спортивные игры и на основе их правил складывается своеобразный "кодекс чести", который во многом продолжает определять поведение героев и во взрослой жизни. В лучшем из них, романе "Майк" ("Mike", 1909), впервые появляется персонаж, в котором угадывается блестящее комическое мастерство зрелого В.: это друг Майка Псмит. Он станет героем ещё трех книг В. – "Псмит в городе" ("Psmith in the City", 1910), "Псмит журналист" ("Psmith Journalist", 1915; рус. пер. 1999) и "Положитесь на Псмита" ("Leave it to Psmith", 1923; рус. пер. 1995).

Поначалу В. вполне серьезно использует мотивы сентиментального романа и музыкальной комедии с их традиционными лири-

ческими и комическими персонажами; со временем его отношение к стереотипам этих жанров становится всё более ироническим, он прибегает к пародии, комический персонаж вытесняет лирического героя и занимает центральное место. Так появляется Берти Вустер, комический персонаж на роли главного лирического героя. Состоятельный и беспечный, влюбчивый, но превыше всего ценящий свое холостяцкое спокойствие, он тщетно пытается бунтовать против деспотизма своих тётюшек, вечно попадает в переделки из-за своего добродушия и бесхарактерности. От всех неприятностей его спасает слуга Дживс, чьи изобретательность, твёрдость, сдержанность и осведомлённость составляют яркий контраст характеру его хозяина. Комическую пару Дживс и Вустер английская критика сравнивает по выразительности и популярности с Шерлоком Холмсом и доктором Ватсоном. Впервые они появляются в сб. "Левша на обе ноги" ("The Man with Two Left Feet", 1917; рус. пер. 1928) и сопровождают автора на всём протяжении его творческого пути: "Мой слуга Дживс" ("My Man Jeeves", 1919), "Бесподобный Дживс" ("The Inimitable Jeeves", 1923), "Полный порядок, Дживс!" ("Very Good, Jeeves!", 1930; рус. пер. 1997), "Кодекс чести Вустеров" ("The Code of the Woosters", 1938; рус. пер. 1997), "Брачный сезон" ("The Mating Season", 1949; рус. пер. 1997), "Не унывай, Дживс!" ("Stiff Upper Lip, Jeeves", 1963; рус. пер. 1997) и др.

Иной ряд комических сюжетов связан с обитателями замка Блендингс и его хозяином, добродушным лордом Эмсвортом: он увлечён сельским хозяйством и мечтает, чтобы его свиньи получили приз на ближайшей сельскохозяйственной выставке, но вынужден постоянно отвлекаться от любимого дела и решать проблемы многочисленных племянников и племянниц ("Кое-что свеженькое" – "Something Fresh", 1915; "Замок Блендингс" – "Blandings Castle", 1935; "Лорд Эмсворт и другие" – "Lord Amstrong and Others", 1935, и незаконченный "Закат в Блендингсе" – "Sunset in Blandings", 1977).

Художественный мир комедийных романов В. сохраняет социальные и культурные черты Викторианской эпохи. Хотя герои его поздних романов пересаживаются из карет и кебов в автомобили, никаких других изменений с ними не происходит. Дживс и Вустер 1963 года ни на год не старше Дживса и Вус-

тера 1917-го, их образ мыслей, как и нравы окружающих их людей, ничуть не изменился. Устойчивость, упорядоченность жизни дворянских поместий или элитарных лондонских клубов – фон, на котором действуют комедийные герои, и В. изображает эту социальную среду с иронией, но и с ностальгией. Только в таком идиллическом, по словам И. Во*, мире, сохраняющем строгую иерархию и незыблемые моральные ценности, не подверженном катаклизмам 20 в., возможны комедийные конфликты.

В развёртывании сюжетов и создании характеров В. опирается на классические традиции английской комедии – от Бена Джонсона и комедии Реставрации до О. Уайльда. Герои действуют под вымышленными именами, молодые джентльмены переодеваются слугами, чтобы переговорить с любимой девушкой, происходят многочисленные недоразумения, потасовки, в которых никто не побит, кражи, от которых никто не страдает и которые совершаются в основном с целью вернуть украденное и тем понравиться владельцу. Смех В. подкупает своей добротой. Обаяние романов В. во многом связано с их великолепным литературным языком, сочетающим пародийное цитирование классических авторов, от Шекспира до А.К. Дойла*, с разговорным сленгом.

Соч.: *Performing Flea: A Self-Portrait in Letters*. N.Y., 1953; *America, I Like You*. N.Y., 1956; в рус. пер.: Рассказы. Л., 1926; Роман на крыше. М., 1928; Левша на обе ноги. М., 1928; Сага о свинье: В 2 т. СПб., 1995; Дживз и Вустер: В 4 т. М., 1995–1997; Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1998–2002.

Лит.: *Edwards O.D. Wodehouse: A Critical and Historical Essay*. L., 1977; *Donaldson F. P.G. Wodehouse. L., 1982; Usborn R. The Penguin Wodehouse Companion*. L., 1988.

Е. Зыкова

ВУЛФ (Аделина) Вирджиния [WOOLF (Adeline) Virginia, 25.01.1882, Лондон – 28.03.1941, графство Суссекс), прозаик, эссеист. Дочь видного биографа и критика Лесли Стивена. В. выросла в типичной поздневикторианской литературной среде. В доме отца бывали Дж. Мередит, Р.Л. Стивенсон, Дж. Рескин, Т. Харди* и другие знаменитости. После смерти отца в 1904 вместе с сестрой и двумя братьями переселилась на Гордон-сквер близ Британского музея (район Блумсбери). Дом Стивенон, противостоявший викторианским устоям, стал центром

модернистского движения в английской литературе. Посещавшие его писатели, художники, интеллектуалы, которые в большей или меньшей степени разделяли философские и эстетические верования, характерные для модернизма*, составили группу “Блумсбери”*, особенно активно заявившую о себе в 20-е гг. Среди её участников был и реформатор-фабианец, литературный деятель Леонард Вулф, за которого Вирджиния в 1912 вышла замуж. Спустя пять лет уже в другом районе Лондона, Ричмонде, куда переехали супруги, ими было основано изд-во “Хогарт-пресс”, осуществившее все первые публикации произведений самой В., а также Т.С. Элиота* и других ведущих писателей модернистской ориентации.

Хотя В. получила только домашнее образование, она обладала огромной эрудицией в области истории литературы и современного искусства, что способствовало формированию её четкой и последовательной художественной позиции. Литературные взгляды В. определялись её убеждением в необходимости глубокого пересмотра художественной традиции, сложившейся в 19 в. Её критические статьи, печатавшиеся в “Таймс литературы сапплмент”* с 1905, составили два сборника – “Обычный читатель” (“The Common Reader”, 1925; “The Second Common Reader”, 1932), в которых она, следуя за С. Джонсоном, обращалась к тому, кто в отличие от критика и учёного “читает для собственного удовольствия”. В статьях “Современная художественная литература”, “Мистер Беннетт и миссис Браун”, “Что поражает современника” и др. В. обосновала ряд важных положений эстетики модернизма. На взгляд В., классическая традиция и органичные для неё художественные средства перестали соответствовать духу времени, так как радикально изменились и характер отношений в обществе, и восприятие реальности, и понимание человеческой природы. Действительность, утверждала В., должна осознаться и воссоздаваться под знаком её текучести, незавершенности, проблематичности: “Жизнь – это не ряд симметрично расположенных светильников (...) это светящийся ореол, полупрозрачная оболочка”. Проникнуть в тайный смысл явлений, мотивов и побудительных факторов, скрывающихся за этой оболочкой, возможно, только отказавшись от иллюзий насчёт упорядоченности мира и всеведения автора, кото-

рый его описывает. Предлагалось отказаться от фундаментально важных принципов мышления и культуры предшествующего столетия, в особенности викторианской культуры, которую В. обвиняла в приверженности к механистичному пониманию человека, в творческой консервативности и раболепии перед тогдашними моральными догмами и запретами. Постоянной мишенью её полемических выпадов были Дж. Голсуорси*, А. Беннетт*, Г. Уэллс*. В. называла их “материалистами”, которые думают “не о духе, а о теле”, показывают “тривиальное и преходящее как правдивое и длительное”.

Уже в первых двух романах, “По морю прочь” (“The Voyage Out”, 1915; рус. пер. 2002), “Ночь и день” (“Night and Day”, 1919), которые принято считать наиболее традиционными в её творчестве, В. возвестила словами одной из своих героинь о намерении “открыть то, что скрывается за поверхностью вещей”. Лейтмотивом проходит тема любви и смерти как в первом из них, где путешествие – это жизненный путь, ведущий к смерти, так и во втором, где превратности любви изображены по образцу комедий Шекспира. Сборник рассказов “Понедельник ли, вторник” (“Monday or Tuesday”, 1921) и роман “Комната Джейкоба” (“Jacob’s Room”, 1922; рус. пер. 1991) обозначили принципиальный отход В. от эстетики классического реализма. Отказываясь от последовательно развивающейся коллизии и поступательного движения сюжета, В. строит действие не как столкновение чётко очерченных персонажей, а как драму постижения истины или хотя бы приближения к ней – вечно ускользающей, непросветлённой, неокончательной и неизбежно субъективной. Рано проявившийся интерес В. к “потoku сознания” как новой концепции, предложенной современной научной психологией в лице У. Джеймса, определил характер повествования в романах “Миссис Дэллоуэй” (“Mrs. Dalloway”, 1925; рус. пер. 1984) и “К маяку” (“To the Lighthouse”, 1927; рус. пер. 1988), наиболее показательных для её творческой манеры.

Фабула в этих книгах ограничена несколькими событиями, подчёркнуто не выделенными из будничного течения жизни. Они показаны нерасчленённо, в единовременности внешне изолированных фрагментов (прогулка героини “Миссис Дэллоуэй” по Лондону, куда в этот день возвращается

из Индии человек, некогда ей близкий, вечерний приём в её особняке, самоубийство душевнобольного). Событие может бесконечно откладываться, так что вся первая половина романа “К маяку” истощивается многолетними планами заурядного семейства внести разнообразие в свою бесцветную жизнь, добравшись на лодке к островку, где светится маяк. Основные события неизменно происходят либо в памяти и воображении очень схематично очерченных персонажей, либо в их подсознании, которое активизируется самыми непредсказуемыми впечатлениями – “толчками” повседневного жизненного опыта. Совокупностью восприятий, реакций, полусознанных побуждений и подсознательных импульсов определяется характер, утрачивающий в произведениях В. сколько-нибудь чёткую определённую и законченность. Главенствующим понятием становится не истина о человеке и мире, но “истинность видения”, подчинённого философским и художественным концепциям В.

Картина действительности складывается из “мелочей”, важных для понимания специфической природы восприятия реальности каждым из героев. Внешний её образ, мир социальной жизни по своему значению эфемерны рядом с тщательно воссозданным миром сознания, которое не отражает, а конструирует реальность в соответствии с особенностями психологии и всего мироощущения того или иного из описываемых людей. Фиксация впечатлений, поток бытия, наслаивающийся на поток сознания персонажей, создают усложнённую композицию произведений В. Её стилистические решения призваны обеспечить эффект стереоскопичности повествования, которое схватывает и доносит движение жизни во всей её эклектике. Целое возникает из совокупности разнородных преломлений реальности в биографиях и главным образом в восприятиях различных персонажей – без стремления к типизации или к социальной репрезентативности героев, отличавшего реалистический роман.

Окончательный разрыв с этой традицией происходит в романе “Волны” (“The Waves”, 1931; рус. пер. 2001), который строится на внутренних монологах шести героев и лирических интерлюдиях, отмеряющих время по движению солнца, смене морских пейзажей и ритму волн. В следующем романе, “Годы” (“The Years”, 1937), В. попыталась вернуться к более традиционному повествованию, рас-

писав по годам (начиная с 1880 и вплоть до “сегодня”) историю трёх поколений семьи Парджитеров, в посмертно изданной книге “Между актами” (“Between the Acts”, 1941; рус. пер. 2004) – вписать в настоящее (один июньский день 1939) историю Англии через любительский спектакль и историю человечества через чтение очерка Г. Уэллса. В этих последних опытах бесфабульного повествования В. осуществлён многократно повторявшийся писательницей призыв “описывать мельчайшие частицы, как они западают в сознание (...), разбирать узор, которым запечатлелось в сознании всё увиденное и услышанное, пусть даже этот узор кажется нам разорванным и бессвязным”.

Эксперименты В., всё более целенаправленно устранявшие из повествования тривиальный “внешний мир”, однако, не были во всём последовательными, о чём свидетельствовали созданные ею три модели биографического повествования. Фантастическая биография* вымышленного гениального подростка-поэта в “Орландо” (“Orlando: A Biography”, 1928) посвящена В. Секвилл-Уэст*. Действие книги, герой которой наделён андрогинной природой, свободно перемещаясь из эпохи в эпоху, охватывает свыше четырех столетий. Орландо претерпевает бесчисленные испытания и метаморфозы, в викторианский век становясь леди Орландо, но неизменно сохраняя свой романтический художественный дар. По художественному решению столь же необычен “биографический очерк” “Флаш” (“Flush”, 1933; рус. пер. 1986), иронически описывающий жизнь спаниеля, свидетеля истории любви двух знаменитых поэтов-романтиков, Элизабет Барретт-Браунинг и Роберта Браунинга. Ближе к классической форме биография старшего друга В., известного искусствоведа Роджера Фрая (“Роджер Фрай: Биография” – “Roger Fry: A Biography”, 1940), в которой она стремилась следовать фактам и сохранить верность воображению, “соединить гранит и радугу так, чтобы не видно было швов”, как писала она в статье “Новая биография”.

В 30-е гг. В., продолжая уделять огромное внимание новым формам повествова-

ния и связанным с ними нарратологическим проблемам, вместе с тем стала активнее отзываться на события современной истории и новейшие идеологические веяния. Репутацию одного из пионеров феминизма принесло ей пространное эссе “Своя комната” (“A Room of One’s Own”, 1929; рус. пер. 1992), где на примере судеб Дж. Остен, сестёр Бронте и других одарённых писательниц обосновывается мысль о специфически женском восприятии реальности, которому особенно трудно заявить о себе в обществе, построенном на принципе незыблемой гегемонии сугубо мужских представлений и концепций. Требования свободного самовыражения личности, которая не должна ощущать себя скованной условностями, заполняют страницы многих эссе В. и её дневников (посмертно изданные в 5 т., 1977–1984, наряду с 6-томным изданием писем, завершённым в 1980, они представляют собой лучшую биографию писательницы).

Гражданская война в Испании, в которой погиб сражавшийся добровольцем в интербригаде племянник В., вызвала у неё чувство вплотную приблизившейся катастрофы: “Как можно быть счастливой в мире (...), где каждый плакат на каждом углу грозит смертью или, того хуже, тиранией, жестокостью, муками, крушением цивилизации, концом свободы”. Бомбардировки Лондона зимой 1940–1941, когда был разрушен дом Вулфов, вызвали у В. депрессию, приведшую к самоубийству.

Соч.: Collected Essays / Ed. L. Woolf: In 4 vols. L., 1966–1967; Moments of Being. L., 1976 (каноническое издание романов в “Хогарт-пресс”, 1990); A Passionate Pilgrim. L., 1990; в рус. пер.: Избранное / Вступ. ст. Е. Гениевой. М., 1989.

Лит.: Жантеева Д.Г. Вирджиния Вулф // Жантеева Д.Г. Английская литература XX века. 1918–1939. М., 1965; Михальская Н.П. В. Вулф // Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920–1930-х годов: Утрата и поиски героя. М., 1966; Bell Q. Virginia Woolf: In 2 vols. L., 1972; Abel E. Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis. Chicago, 1989; Lee H. Virginia Woolf. L., 1996.

А. Зверев

Г

ГАНН Нейл М(иллер) [GUNN Neil M(iller), 08.11.1891, Данбит, графство Кайт-несс – 15.01.1973, Инвернесс], шотландский писатель. Почётный доктор Эдинбургского университета (1948). Родился в рыбацкой деревне на севере Шотландии, седьмой ребенок в многодетной семье рыбака, владельца шаланды. Ходил в начальную школу, с 13 лет жил в Галловее в семье старшей сестры и занимался дома с учителями. В 15 лет получил место клерка в Лондоне. В 1911–1921 служил в Управлении таможенных и акцизных сборов в Эдинбурге и по служебным делам много ездил по горной и островной Шотландии; в 1923–1937 работал акцизным в Инвернесе; в 1937 подал в отставку и стал профессиональным литератором. Патриот Шотландии, исповедовавший своеобразный вариант шотландского почвенничества, Г. был одним из создателей Национальной партии Шотландии (1934). Участвовал в работе различных комитетов и групп, но жить предпочитал вдали от столиц – в горной Шотландии (1937–1959) и на острове Блэк (с 1959).

Первые стихи и рассказы Г. были опубликованы в 1923 в шотландских журналах. Х. Макдиармид* поддержал молодого автора и высоко оценил его первый роман “Серый берег” (“The Grey Coast”, 1926), драму страстей и характеров на фоне тщательно выписанной картины распада традиционного уклада жизни горной Шотландии. Наследие Г. включает 19 романов, 3 сборника новелл, 5 пьес, публицистику, эссе, стихотворения, письма. Он первым изобразил горную Шотландию, её побережье и прилегающие острова, а также характеры и типы обитателей этого северного региона Великобритании как человек, там родившийся. Традиционные духовные ценности и образ жизни горной Шотландии, формировавшиеся на протяжении веков в единстве и борьбе человека с природными стихиями, по мнению Г., обусловили своеобразие национальной культуры. Писатель болезненно воспринимал их разрушение под натиском промышленной цивилизации.

Этот процесс обусловил конфликт в большинстве его произведений: напрямую – в историческом романе “Мышиный терн” (“Butcher’s Broom”, 1934) из эпохи “огоражи-

ваний” начала Промышленной революции, в повествовании о молодом горце в современном автору Глазго “Дикие гуси в небе” (“Wild Geese Overhead”, 1939); опосредованно – в “Затерянной долине” (“The Lost Glen”, 1932), “Змие” (“The Serpent”, 1943), “Ключе от сундука” (“The Key of the Chest”, 1945) и в “Тени” (“The Shadow”, 1948). В философски абстрагированной форме этот конфликт представлен в трёх очень разных по типу романах: антиутопии* “Зелёный остров на великом море” (“The Green Isle of the Great Deep”, 1944) – тоталитарном варианте легендарного рая древних гэллов; “Серебряной ветви” (“The Silver Bough”, 1948), где находка золотого клада в захоронении бронзового века и похищение его деревенским дурачком странным образом сопрягаются с отношениями любви-ненависти между местным землевладельцем и молодой крестьянкой; философско-политическом детективе* времен “холодной войны” “Потерянная карта” (“The Lost Chart”, 1949), герой которого, потеряв карту вод вокруг острова, воплощающего для него средоточие гэльской культуры, оказывается вовлечённым в тайную схватку между полицией и коммунистами, агентами “пятой колонны”.

Прозе Г. присуща двуплановость: всё происходящее с персонажами в условиях конкретного места и времени трактуется как проекция неких трансцендентных процессов, как материализация в земной жизни вечных категорий любви и ненависти, добра и зла, жизни и смерти. На протяжении своей творческой биографии писатель бился над разгадкой скрытого смысла индивидуального человеческого существования. В том же, что такой смысл есть, его убеждали редкие мгновения интуитивного прозрения, откровения о бытии и самом себе – Дж. Джойс* называл такие мгновения “эпифаниями”. Г. переживал озарения такого рода, переживают их и многие его герои. Поэтому в ткани его книг реализм нередко осложняется символизмом, хотя по характеру дарования Г. тяготел к точному, пластическому, рельефному стилю с глубокой прорисовкой деталей пейзажа, быта, психологического состояния.

К наиболее значительной части наследия Г. относятся книги, опирающиеся на личный

опыт. Это принёсший ему первый успех роман о мальчике, который постигает законы жизни и голос плоти, сопереживая взрослеющей старшей сестре, – “Утренний прилив” (“Morning Tide”, 1930). Это роман о мальчике-юноше-мужчине, познающем себя в общении с рекой, на берегу которой он вырос, – “Горная река” (“The Highland River”, 1937; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка, 1938). Это роман “Серебряное сокровище” (“The Silver Darlings”, 1941), сочетающий эпическое повествование о рыболовецком промысле на побережье Кайтнесса в нач. 19 в. с достоверным и утончённым портретом подростка, в котором пробуждается дар рассказчика; книга содержит одно из лучших в английской литературе описаний морской стихии. Это цикл рассказов о дружбе и взаимной выручке мальчика и старика в рыбацкой деревне “Юный Арт и старый Гектор” (“Young Art and Old Hector”, 1942). В этот ряд можно поставить и роман “Кровавая охота” (“Bloodhunt”, 1952), где классическая драма на сюжет об убийстве, сострадания и мести отягощена христианской метафизикой.

Метафизическое начало, вообще свойственное прозе Г., заметно усилилось после 2-й мир. войны и полностью определило структуру его последнего, самого сложного и умозрительного романа “Другой ландшафт” (“The Other Landscape”, 1954). Вероятно, свою роль в этом сыграл повышенный интерес писателя к дзэн-буддизму, увлечение которым отчётливо просматривается в его философской автобиографии* с “ключом” “Атом наслаждения” (“The Atom of Delight”, 1956). После автобиографии Г. не опубликовал ни одной книги, что надолго отодвинуло его в тень. Однако с оживлением читательского и критического интереса к Г. в 1980-е гг. за ним укрепилась репутация весьма самобытного и значительного мастера шотландской прозы 20 в.

Соч.: *Landscape and Light: Essays* / Ed. A. McCleery. Aberdeen, 1987; *Selected Letters* / Ed. J.B. Puck. Edinburgh, 1987; *The Man who Came Back: Essays and Short Stories*. Edinburgh, 1991.

Лит.: Neil M. Gunn: *The Man and the Writer* / Ed. A. Scott, D. Gifford. Edinburgh, 1973; *Hart F.R., Pick J.B.* Neil M. Gunn: *A Highland Life*. L., 1981; *McCulloch M.* The Novels of Neil M. Gunn: A Critical Study. Edinburgh, 1987; *Stokoe C.J.L.* A Bibliography of the Works of Neil M. Gunn. Aberdeen, 1987.

В. Скороденко

ГАНН Том(сон) (Уильям) [GUNN Thom(son) (William), 29.08.1929, Грейвзэнд графство Кент – 25.04.2004, Сан-Франциско, США], поэт, эссеист. Родился в семье преуспевающего лондонского журналиста. Окончив Кембриджский университет в 1953, он в кон. 1950-х гг. обосновался в США, где вёл поэтические семинары в нескольких университетах. Лауреат ряда литературных премий, он выпустил более 30 поэтических сборников. Наиболее значительные – “В противоборстве” (“Fighting Terms”, 1954), “Чувство движения” (“The Sense of Movement”, 1957; премия Сомерсета Моэма), “Мои грустные капитаны” (“My Sad Captains”, 1961), “Прикосновение” (“Touch”, 1967), “Моли” (“Moly”, 1971), “Замок Джека Соломы” (“Jack Straw’s Castle”, 1976), “Ночные тревоги” (“The Man with Night Sweats”, 1992).

Описывая урбанистическую цивилизацию 2-й пол. века, Г. фиксирует стирание личности, подавление индивидуальности, преобладание “массового человека”. Средствами поэзии он исследует и развенчивает мифологию массовой (в первую очередь молодёжной) культуры. И все же лирический герой Г. открывает возможность утвердить себя как личность в “мире, лишённом ценностей”: “Мы создали и душу, и бензин, / Чтоб сбить судьбу с истоптанной стези, / Хотя управляют ими неумело” (“В движении”). Его постоянный мотив – действие, движение, диктуемое своей волею обстоятельствам: “Простор полей, простор небес, / Стена дождя наперерез, / Бьёт по щекам, бьёт по ногам – / Я выбрал это, выбрал сам” (“Предсмертное видение мотоциклиста”).

Идеальный герой Г. – волевой творец, хозяин своей судьбы. Однако в современности Г. не находит примеров величия; он показывает, как энергия души растрачивается впустую. В стихах Г. идеал либо провозглашён как недостижимая цель (“Строки в книгу”), либо отнесён в прошлое (“Эпитафия Антону Шмидту”, “Lerici”, “В церкви Санта Мария дель Пополо”). Г. обращается к проблемам самоидентификации личности, несовпадения “внутреннего” человека и восприятия его окружающими, в частности к нравственно-психологическим проблемам гомосексуализма. Отсутствие ориентиров и крах духовных ценностей, а также связанный с этим кризис личности – таковы постоянные темы его лирики.

В 1950–1960-е гг. Г. стремится к соблюдению “Правил” – композиционной соразмерности, лексической определённости (использование слов в их прямом, конкретном значении), метафорического предметности и пластичности. Его ставка на визуальность особенно очевидна в сб. “Позитивы” (“Positives”, 1966), где стихотворные зарисовки различных периодов жизни человека чередуются с художественными фотографиями, сделанными Эндером Ганном, братом поэта, образуя с ними органичное пластическое единство. Свой идеал формы Г. обозначил в стихотворении, адресованном его учителю, американскому поэту А. Уинтерсу: “В своём взгляде ты сохраняешь как Правила, так и Энергию, / Много силы и в том и в другом, но ещё больше – в их соединении”. Для Г. характерны также чёткость и единообразие ритмической организации строки и строфы, динамичная парная рифма. Всё это связывало его с “Движением”* – он был автором обоих выпусков “Новых строк”.

С кон. 1960-х гг. Г. отказывается от эстетизации активного действия; интонации его поэзии становятся медитативными, в ней появляется больше вопросов, чем утверждений. В поисках новых ресурсов поэтической “Энергии” Г. много экспериментирует, пытаясь стимулировать своё поэтическое видение с помощью галлюциногена ЛСД. Былая композиционная стройность сменяется рассчитанной дисгармонией и фрагментарностью, “правильные” формы – “рваным” стихом, верлибром, “лесенкой”. Однако в сб. “Пути радости” (“The Passages of Joy”, 1982) и “Тротуары” (“Sidewalks”, 1985), окрашенных ностальгией по Англии времён молодости поэта, стих Г. снова обретает ясность, гармоничность и стройную завершенность.

Соч.: The Occasions of Poetry. N.Y., 1982; Shelf Life: Essays, Memoirs and an Interview. Ann Arbor, 1993; Collected Poems. L., 1993; Boss Cupid. L., 1999; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984; Стихи // Иностран. лит. 1988. № 11.

Лит.: Скороденко В.А. Английская поэзия (1945–1970). М., 1971; Woods G. Articulate Flesh. New Haven, 1987; Three Contemporary Poets: Thom Gunn, Ted Hughes, and R.S. Thomas: A Selection of Critical Essays / Ed. A.E. Dyson. L., 1990.

В. Скороденко

“ГЕОРГИАНСКИЕ ПОЭТЫ” (“GEORGIAN POETS”) – группа поэтов, объединённых антологией “Георгианская поэзия” (1912–1922). Появление антологии стало возможным прежде всего благодаря усилиям трёх человек: сама идея сборника, в котором новое поколение поэтов могло бы заявить о себе, исходила от Р. Брука*; Харольд Монро (Monro Harold, 1879–1932), поэт и пропагандист поэзии, основатель журн. “Поэтри ревью” и владелец знаменитой в 10-е гг. Книжной лавки поэзии, взял на себя издание антологии; редактором же стал Эдвард Марш (Marsh Edward, 1872–1953), политический деятель, секретарь У. Черчилля*, а также энтузиаст искусства, друг многих поэтов и меценат. Он же придумал и название для группы поэтов, приглашённых участвовать в сборнике, – “георгианцы”, в честь короля Георга V.

Уже в название антологии было вложено своего рода послание: именем незадолго до этого (1910) коронованного Георга провозглашалась грядущая эпоха “поэтического возрождения”, которая заранее противопоставлялась недавним Викторианскому и Эдвардианскому периодам, сопоставлялась же – с великим Елизаветинским периодом. Послание это было адресовано самой широкой публике в расчёте на максимальный эффект (“Англия должна быть бомбардирована стихами”; необходимо организовать “прорыв для молодых и смелых поэтов, чьим творениям читатели предпочитают романы и драмы”, – настаивал Р. Брук). Отсюда и торжественный тон предисловия Э. Марша к 1-му тому антологии (кон. 1912): «Этот сборник исходит из веры в то, что английская поэзия снова обретает силу и красоту. [...] [Он] может [...] помочь любителям поэзии осознать, что мы находимся в начале “Георгианского периода”, который, возможно, уже в ближайшее время встанет в один ряд с величайшими поэтическими эпохами прошлого». Инициаторы сборника выбрали подходящий момент для реализации своего проекта: успех Дж. Мейсфилда* (связанный с поэмой “Вечная милость”, 1911) привлек общественное внимание к современной поэзии. Так что появление в антологии группы ещё не признанных поэтов, объединённых общей идеей “новизны”, было ответом на читательский спрос; посредником же между читателями и новой группой выступил сам Мейсфилд – мэтр и новатор в одном лице.

Замысел удался: 1-й том антологии сразу вызвал самый живой интерес – сначала у критиков, а затем и у читателей. Критика тут же подхватила прилагательное “георгианский”, используя его чаще всего как эпитет, синонимичный “новому”, “современному”, “энергическому” и антонимичный “устаревшему” (если сборник хвалили) или “классическому” (если сборник ругали). Нередки были споры о том, насколько то или иное стихотворение – “георгианское”. После выхода 2-го тома (1915) о “Георгианской поэзии” стали говорить как о поворотной вехе; одни критики приветствовали наступление новой эры (Э. Госс: эта антология внесла “большой вклад в развитие поэзии, чем какая-либо из предшествующих [подобных] публикаций”), другие – предупреждали об опасности (А. Во: “Английская поэзия приблизилась к такому состоянию поэтической свободы, которое угрожает не только отменить старые нормы, но и (...) растворить стихотворную речь в общем процессе литературной демократизации”).

Об интересе же публики свидетельствует тираж: объем продаж 1-го тома составил 15 тыс. экз., 2-го – 19 тыс. Один из рецензентов писал, что “Георгианская поэзия” “сделала больше, чем множество всевозможных статей, для убеждения публики в том, что хорошая поэзия в самых разных жанрах пишется сейчас”. Даже такой жёсткий критик “георгианцев”, как Ф.Р. Ливис*, признавал, что именно они вновь пробудили читательский интерес к поэзии (“с тех пор эпоха может считаться поэтической”).

“Георгианцы” пришли в литературу под знаком поэтического реализма. В данном случае это означало поворот от “общего” к “частному”, от “большого” к “малому”, от поэтически-высоких тем к материалу повседневности, от поэтически-высокого языка к языку обыденной жизни (“высказыванию о человеке толпы для человека толпы”). Сама же “реальность” часто сводилась к “простому и примитивному, увиденному в детях, крестьянах, дикарях, древних людях, животных и Природе в целом” (Э. Томас*).

Примитивистская тактика “Г. п.” опиралась на “объективные” жанры – поэтическую драму и стихотворный нарратив. Опыты в драматическом роде связаны прежде всего с именами Гордона Боттомли (Bottomley Gordon, 1874–1948) и Лесли Эберкромби (Abercrombie Lascelles, 1881–1938),

известного также своими критическими статьями и литературоведческими монографиями, с 1929 – профессора английской литературы в Лидсском университете. Их драмы запомнились современникам своим “грубым” реализмом – особенно “Жена короля Лира” Боттомли, открывавшая 2-й том “Георгианской поэзии”, и завершавший его “Конец мира” Эберкромби; первого обвиняли в “отвратительном стремлении к жестокости” (Д.Г. Лоуренс*), второго – в “изображении безобразного ради безобразного” (Э. Госс). Наиболее же заметными мастерами нарративной поэзии среди “Г. п.” считались Мейсфилд и Уилфрид Уилсон Гибсон (Gibson Wilfrid Wilson, 1878–1962), автор сборников с программными названиями (“Ежедневный хлеб”, “Средства к существованию”), составленных из “очерков в стихах”, – о паромщиках, каменотёсах, плотниках, фермерах и циркачах.

Описательная поэзия “георгианцев” могла осложняться своего рода философской позицией с оглядкой на Б. Расселла* и Дж.Э. Мура*. Согласно идеологу георгианства Л. Эберкромби, исток поэтического творчества – в “чистом опыте”, “опыте, как таковом”, являющемся “первичным фактом сознания”: “то, что случилось, интересно нам просто потому, что оно случилось”. Ему вторил Р. Брук: “Я видел, я видел, – говорит художник, – дерево на фоне неба или белую стену, освещённую солнцем, и это было столь волнующим, столь захватывающим, столь особенным, что (...) я должен был это изобразить”. Отсюда установка “Г. п.” на “моментальное восприятие”, выражение “сиюминутных эмоций” – ради самого выражения; отсюда же их стремление к видению вещей “во внезапной остроте чувств” (У. Де ла Мар*), а также к непосредственности высказывания (это особенно удавалось У.Г. Дейвису*).

Описательный реализм “Г. п.” нарочито субъективен. Изображая объект, поэт должен проявить особую чувствительность в расчёте на такую же чувствительность читателя (в связи с этим Э. Госс писал о “панпсихологизме” георгианцев). Задача поэта – преобразить привычное восприятие привычных вещей, увидеть и показать их с неожиданной стороны (Т.С. Элиот* отмечал “странность обычного” у Х. Монро; об известном стихотворении Ральфа Ходжсона (Hodgson Ralf, 1871–1962) “Бык” говорили,

что оно “написано с точки зрения быка”). Следующий шаг в этом поиске острающих эффектов – ироническая игра “высоким” и “низким” в поэзии Р. Брука, из-за чего его часто сравнивали с Дж. Донном и называли “метафизиком”. Наконец, предел георгианской поэтики уже по ту сторону реализма – в изображении фантастического мира с бытовой точки зрения и быта с фантастической точки зрения Дё ла Маром и Джеймсом Стивенсом (Stephens James, 1882–1950), одним из видных деятелей ирландского возрождения, другом Дж. Джойса*.

Эти принципы складывались в полемике с предшественниками: “Г. п.” решительно отказались от характерной для поэтов-викторианцев претензии на роль учителя и пророка, освободили свои стихи от философских посланий и философских абстракций: “Я отрицаю не любовь, а любовь с большой буквы” (Э. Марш); “Если надо поучать, то, ради всего святого, пусть это называется проповедью и пишется прозой” (Джеймс Элрой Флекер – Flecker James Elroy, 1884–1915). При этом декадентской философии, модной на рубеже веков, они противопоставляли жизнеутверждающий пафос.

Однако позиция “Г. п.” была по преимуществу компромиссной: они хотели быть современными, оставаясь в русле традиции, стремились к новизне, остерегаясь новаторства. Необходимо учесть, что их инициатива была существенно ограничена Э. Маршем с его требованием соответствия стилистическому стандарту и недоверием к формальным экспериментам. “Полицейский от поэзии”, – жаловался на него Д.Г. Лоуренс, а Р. Грейвз* так иронически комментировал его редакторские вкусы: “Ни слух не должен быть обманут, ни разум – обойдён; синтаксис должен быть строгим, стиль – ясным, метафоры и аллюзии – аккуратными”. И всё же важнее другое: частное мнение редактора указывало на коллективный выбор “Г. п.” – замкнуться в рамках национальной культуры, быть вне всякого контакта с общеевропейским контекстом. Исключения подтверждают правило: Лоуренс тяготел к свободному стиху, Флекер – к изысканным формам в духе парнасцев, остальные сознательно игнорировали опыт европейского формотворчества.

“Георгианский компромисс” оказался неустойчивым. К выпуску 3-го тома антологии (1917) наметился кризис движения: одни его

лидеры (Боттомли, Эберкромби, Ходжсон) начали повторять самих себя, другие (Де ла Мар, Стивенс) – дистанцировались от антологии. Серьёзным ударом стала смерть Брука, олицетворявшего “бурю и натиск” георгианства. Кроме того, в сборнике 1917 столкнулись две новые тенденции: приход “окопных поэтов” – Р. Грейвза, И. Розенберга*, З. Сассуна*, Р. Николса – давал возможность дальнейшего развития георгианства; с приходом же таких поэтов, как Джек Коллинз Сквайр (Squire Jack Collins, 1884–1958), Уолтер Джеймс Тернер (Turner Walter James, 1889–1946), Джон Фримен (Freeman John, 1880–1929), возникла угроза деградации.

В итоге возобладала тенденция к деградации: в последующих томах антологии (IV, 1919; V, 1922) описательная поэзия превратилась в облегчённую пастораль, пафос умиления перед малым и обыденным стал восприниматься как штамп, удобная мишень для пародистов; стилистическая простота и непосредственность высказывания обернулись бессодержательностью. Отсюда – резкое падение репутации “Г. п.” в послевоенные годы. К нач. 20-х гг. значение эпитета “георгианский” уже сменилось на противоположное: он стал синонимом “устаревшего” и “вышедшего из моды”, “подражательного” (в последних сборниках многообещающими выглядели только имена Э. Бландена* и В. Сэквилл-Уэст*). Так, Элиот предложил ироническую классификацию “Г. п.”: первый вид – подражатели Вордсворта (воспевающие “радугу и песню кукушки”), второй – подражатели Китса (воспевающие “столь счастливый, счастливый ручеек”); и те и другие “ласкают всё, к чему ни прикоснутся”. К 30-м гг. в общественном сознании установился образ “сюсюкающих” “Г. п.” (Р. Олдингтон*: они “были провинциалами в своём мировоззрении и своей любви к малому. Они пустились в маленькое путешествие на время маленького уик-энда к маленькому домику, где они писали маленькие стихотворения на маленькие темы”; Р. Кэмпбелл: это “литературное ответвление движения бойскаутов или Лиги свежего воздуха”).

Влияние “Г. п.” на английскую поэзию 20 в. было явным и скрытым. Явное влияние было очень велико в 10-х – нач. 20-х гг.: именно они открыли “век антологий”, и уже вслед за ними появились “Уилз” Ситуэллов* и сборники имажистов* (характерно, что с последними сотрудничал и Лоуренс); именно

с “Георгианской поэзией” было связано творчество таких крупных поэтов, как Де ла Мар, Грейвз, Сассун, Бланден, а из не печатавшихся в антологии поэтов – Э. Томаса*. Скрытое же влияние распространяется на всё столетие: в глазах поэтов 20 в. “Георгианская поэзия” осталась воплощением трёх-вековой пасторальной и медитативно-описательной традиции; поэтому, напр., и “оксфордцы”*, и “Движение”* не могли не оглядываться на опыт “георгианцев”.

Лит.: *Ross R.H. The Georgian Revolt. 1910–1922. Rise and Fall of a Poetic Ideal. Carbondale; Edwardsville, 1965; Simon M. The Georgian Poetic. Berkeley, 1975; Georgian Poetry. 1911–1922: The Critical Heritage / Ed. by T. Rogers. L., 1977.*

М. Свердлов

ГИББОН Льюис Грассик [GIBBON Lewis Grassic, наст. имя Джеймс Лесли Митчел (Mitchell James Leslie), 13.02.1901, близ Октерлеса, графство Абердин – 07.02.1935, Уэлвин-Гарден-сити, Хартфордшир], шотландский прозаик, историк, археолог. Родился в семье фермера-арендатора, получил среднее образование; в 1917–1919 был внештатным репортёром ряда шотландских и английских газет; в 1919 завербовался в армию, служил на Среднем Востоке (1919–1923) и в военной канцелярии в Лондоне (1923–1929). Уволившись из армии, до конца жизни жил в коттедже близ городка Уэлвин-Гарден-Сити; много ездил по Англии и Уэльсу, занимаясь археологическими разысканиями.

Дебютировал романом “Хэнно” (“Hanno”, 1928), который, как и несколько следующих, относится к числу так наз. “английских” романов Г., выходивших под его настоящим именем. Самый значительный из них – “Тринадцатый апостол” (“The Thirteenth Disciple”, 1931). Все они построены на автобиографическом материале, их действие разворачивается в Англии, хотя герой – шотландец, уехавший, подобно автору, из родных мест. В этих книгах нашли отражение взгляды Г., являвшие причудливую смесь своего рода “почвенничества”, социалистических идей и диффузионизма. Как “почвенник” он боготворил землю, её житнетворящее лоно, при том что убогая, нищая и беспросветная жизнь фермера вызывала у него отвращение. Как “диффузионист” он считал, что человечество движется не по восходящей, а по нисходящей линии и по

сравнению с золотым веком, не знавшим землепользования и промышленности, современная цивилизация представляет собой регресс.

Встреченные в целом благосклонно, “английские” романы Г. не имели особого успеха ни у критики, ни у читателей – в отличие от живо и увлекательно написанного по римским источникам исторического романа “Спартак” (“Spartacus”, 1933). Г. – также автор рассказов и эссе, книг по истории археологии и географических открытий, биографий первопроходцев, сборников стихов и прозы “Шотландская панорама” (“The Scottish Scene”, 1934; совместно с Х. Макдиармидом*). Самое выдающееся произведение Г., создавшее ему имя и вошедшее в классику 20 в., – трилогия “Шотландская тетрадь” (“A Scots Quair”), состоящая из романов “Песнь на закате” (“Sunset Song”, 1932), “Вершины в облаках” (“Cloud Howe”, 1933) и “Серый гранит” (“Grey Granite”, 1934), которые были впервые изданы в 1946 в одном томе под общим названием. Романы вышли под псевдонимом Льюис Грассик Гиббон, ставшим его литературным именем.

Место действия трилогии – Шотландия: сельское местечко Мэрнс в графстве Кинкардин (I и конец III кн.), вымышленные городок Сеггет (II кн.) и промышленный центр Данкерн (III кн.). Время действия – 1911–1934. В трилогии органично соединены элементы семейной хроники, социально-нравоописательного романа, “романа воспитания” и притчи. В центре повествования – судьба дочери шотландского фермера, Крис Гутри. В “Песни на закате” Крис духовно освобождается от власти отца, ревностного кальвиниста, и от гнёта местных морально-религиозных догм, выходит замуж за фермера, рождает сына, разорвется после гибели мужа, расстрелянного на фронте по ошибочному обвинению в дезертирстве, и решает уехать из Мэрнса. “Вершины в облаках” – история жизни Крис с новым мужем, пастором прихода в Сеггете. Пастор Калхаун, исповедующий христианский социализм, воспитывает её сына Юэна и пытается облегчить страдания прихожан. Доведённый до истступления зрелищем нищеты и бесправия, а также сознанием собственного бессилия, он скоропостижно умирает после проповеди. В “Сером граните” Юэн, бросив университет, идет на завод, становится вожаком рабочих, вступает в коммунистическую пар-

тию и организует марш протеста на Лондон; Крис, для которой нет места в жизни сына, возвращается на родину, в Мэрнс.

Перипетии судьбы Крис и её близких непосредственно связаны с социально-историческими сдвигами первой трети 20 в. Это потрясение 1-й мир. войны и вызванный ею развал системы мелкого арендаторства в Шотландии – в первом романе; экономический кризис, конфликт фермеров и промышленных рабочих, поражение Всеобщей стачки и крах либерально-социалистических идеалов – во втором; обострение конфликта труда и капитала, рабочих и правительства, формирование широкого антифашистского фронта и усиление влияния коммунистических идей в 1930-е – в третьем. В изображении Юэна-коммуниста и его товарищей Г. исходил из представления о коммунистах как о людях, подавляющих в себе всё человеческое во имя самоотверженного служения идее, а о коммунистической партии – как о своеобразном замкнутом внутри себя ордена на манер рыцарского.

Главная героиня трилогии остаётся внутренне чуждой бушующим вокруг нее социально-историческим и идеологическим бурям. Под их воздействием изменяются характеры её мужей и сына, сама она пребывает неизменной, равной самой себе, верной родной земле, которую в известном смысле олицетворяет. Через неё Г. создаёт многочисленные и многообразные, исполненные поэзии картины природы в её естественной, не поруганной цивилизацией красоте, слагающиеся в гимн земле. В этом – в любви к земле и ненависти к цивилизации, как и в воссоздании полнокровного народного характера героини, – “диффузионист” Г. сближается с “примитивистом” Д.Г. Лоуренсом*.

Трилогия написана на английском языке с использованием шотландской идиоматики, синтаксиса, отдельных народных слов, не имеющих эквивалента в английском. Проза Г. построена на ритмах живой шотландской речи, которые объединяют её разнородные на первый взгляд стилистые пласты (от натурализма до высокой символики) и интонации (от простонародной до библейски-патетической). Жёсткая композиция трилогии поддерживается членением каждого романа на четыре внутренние завершённые части-эпизоды, имеющие конкретную сюжетную “привязку” и в то же время символический смысл: “Пахота”, “Боронование”, “Сев”,

“Жатва” (“Песнь на закате”); “Перистые облака”, “Кучевые облака”, “Слоистые облака”, “Дождевые облака” (“Вершины в облаках”); “Эпидот”, “Титанит”, “Апатит”, “Циркон” (“Серый гранит”). Внутри частей Г. меняет угол изображения: повествование от третьего лица чередуется с повествованием от второго (вводящим как бы объективированный внутренний монолог) и “безличным” повествованием, представляющим собой свод суждений и оценок, “переключку” голов членов общины Мэрнса, Сергета, Данкерна. В текст введены элементы фольклора – народные песни, легенды, поверья. Хронологически последовательное повествование перебивается “наплывами”, отсылающими читателя к эпизодам из жизни действующих лиц и самой истории Шотландии.

Все романы трилогии по мере их публикации получали у критиков и писателей Великобритании восторженный приём. Уже тогда многие называли трилогию крупнейшим явлением шотландской прозы 20 в. Время подтвердило верность прижизненной оценки эпоса Г.

Соч.: A Scots Hairst: Essays and Short Stories / Ed. I.S. Munro. L., 1967; Smeddum: Stories and Essays / Ed. D.M. Budge. L., 1980.

Лит.: Савченко А.Л. “Шотландская трилогия” Грэссика Гиббона: К проблеме метода // Проблемы зарубежной литературы. М., 1974; Munro I.S. Lewis Grassie Gibbon. Edinburgh, 1964; Young D.F. Beyond the Sunset: A Study of Lewis Grassie Gibbon. Aberdeen, 1973; Malcolm W.K. A Blasphemer and Reformer: A Study of Lewis Grassie Gibbon. Aberdeen, 1984.

В. Скороденко

ГОЛДИНГ Уильям (Джералд) [GOLDING William (Gerald), 19.09.1911, Коламб Майнор, графство Корнуолл – 19.06.1993, Лондон], романист. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1983). Родился в семье школьного преподавателя, образование получил в школе Мальборо и Оксфордском университете, где специализировался по истории. В юности был связан с миром театра, в годы 2-й мир. войны служил на действующем флоте, в 1945–1965 работал школьным учителем. До войны опубликовал сб. “Стихотворения” (“Poems”, 1935), однако своё призвание обрёл, обратившись к роману: первая же книга Г. “Повелитель мух” (“Lord of the Flies”, 1954; рус. пер. 1969) принесла

ему славу и по сей день остается его самым признанным произведением.

Роман представляет собой трагестийное переложение популярной детской приключенческой книги Р.М. Баллантайна “Коралловый остров” (1858), в которой трое мальчиков, очутившись после кораблекрушения на необитаемом острове, превращают его в уголок цивилизации, отважно охотятся на акулу, обучают туземцев навыкам и ремеслам и возвращаются домой возмужавшими – с репутацией истинных героев. У Г. группа школьников, певчих церковного хора, после аварии самолета попадает на пустынный тропический остров (действие романа отнесено ко времени 2-й мир. войны). Позабыв о недавних бомбежках и эвакуации, они отдаются стихии приключения, игры, обретенной свободы от взрослого мира. Игра, однако, становится испытанием человеческой природы, выявляющим её истинные начала. Итог этого приключения трагичен, так как оно открывает героям страшные тайны о них самих, заставляющие с недоверием воспринимать бытующие представления о человеческом естестве, социуме и истории.

Спор о природе и сущности человека составляет основную философскую коллизию романа, развёрнутую в противопоставлении героев, исповедующих идеи рационалистического и либерального характера, с теми подростками, которые осознали наивность представлений о врождённой разумности и доброте *Homo sapiens*, на поверку капитулирующего перед жестокостью, злом, бесконтрольной иррациональностью. Подобная проблематика и способ её осмысления предопределены, по многочисленным признаниям самого Г., шоком, пережитым им в годы войны и после Нюрнбергского процесса над нацистскими преступниками, материалы которого сделали, по меньшей мере, безответственными славословия человеческому величию. Вместе с тем упреки в сугубо пессимистическом восприятии феномена человека, многократно адресовавшиеся Г., основаны на некорректном прочтении романа; его сюжет развернут как испытание личности, потенциально обладающей самыми различными возможностями, а основная коллизия связана с проблемой этического выбора. После всех кошмаров, пережитых героями на острове, остаются как свидетельства нравственного падения, так и примеры настоящего мужества – тех персонажей, кто в

экстремальных условиях сумел сохранить естественные этические нормы. Благополучный финал, являющийся прямой отсылкой к книге Баллантайна, носит, однако, нескрываясь пародийный характер: подростки спасены очутившимся поблизости военным судном, а испытанное на острове потрясение ими уже забыто. Но не могут бесследно пройти уроки предупреждающей об угрозе иррациональности, таящейся в самом человеке.

Поэтика философской аллегории оказалась органичной для Г., обращающегося к ней и в других своих произведениях. В романе “Наследники” (“The Inheritors”, 1955; рус. пер. 1981) о гибели общины неандертальцев в столкновении с людьми, которые представляют более высокую ступень исторического развития, ставится проблема цены прогресса: пришельцы из завтрашнего дня овладели ремеслами и навыками, но одновременно постигли насилие и коварство. В повести “Чрезвычайный посол” (“Envoy Extraordinary”, 1957; рус. пер. 1984) действие происходит в эпоху античности, но конфликт современен: это столкновение утопизма и скепсиса как взаимоисключающих типов сознания. Герой повести – изобретатель – искушает императора проектами технических новшеств, в результате которых всеобщая справедливость и благостная гармония воцарятся сами собой. Император же убеждён, что технический прогресс бессилен перед сложностями и противоречиями, тающимися в человеческом сердце.

Притчами явились и романы, свидетельствующие об определенном воздействии на Г. философии экзистенциализма, – “Хапуга Мартин” (“Pincher Martin”, 1956; рус. пер. 1999) и “Свободное падение” (“Free Fall”, 1959; рус. пер. 1999). В них поставлены сложные этические проблемы – прежде всего проблема выбора для личности, существующей в условиях жёсткой предопределённости. Робинзонада героя первого из этих романов (Мартина, бывшего актера, затем морского офицера, который, чудом уцелев в бою, выброшен на безлюдный скалистый остров и оказывается перед лицом абсолютного одиночества) сводится к ощущению жестокой бессмыслицы того мира, где прошла жизнь героя, и самой этой жизни. Мартин ищет, но не обретает Бога, его разум помрачён, однако до самого конца в герое подчёркиваются не черты, которые могли бы

сделать его протагонистом высокой трагедии, а мелочность и жалкая расчётливость, и даже его смерть заключает в себе оттенок трагифарса. Точно так же лишено патетики и героики изображение страданий попадающего в фашистский плен художника Маунт-джоя из "Свободного падения", где важную роль играет метафора "тьмы". С детства вызывавшая у героя безотчётный ужас, "тьма" предстает в описываемых экстремальных условиях как неискоренимое злое начало, которым во многом определено и социальное поведение человека, и состояние мира в катастрофическую эпоху, а таковым видится Г. его время.

В романе "Шпиль" ("The Spire", 1964; рус. пер. 1968) предпринята реконструкция мышления людей средневековья, переживающих безысходный конфликт духовных и земных устремлений. В нём повествуется о разладе между целью и средствами. По замыслу героя романа, настоятеля кафедрального собора, над храмом должен быть возведён гигантский шпиль (символ не столько служения Богу, сколько богоборчества). Средства же, используемые при этом, профанируют великое начинание, так как идея оплачена страданиями людей, не понимающих самого замысла. Шпиль будет возведён, его и сегодня можно видеть над собором в Солсбери, но останутся проблемы, которые не смог для себя разрешить возвышенный и в то же время жалкий герой Г.: из зла родилось бессмертное творение, но оправдано ли зло этим бессмертием, запечатлённым в камне?

Иносказание и условность в прозе Г. в конечном счёте выявляют вполне злободневное содержание. И напротив, когда писатель отказывается от аллегории, тогда конкретный, "газетный" материал служит созданию обобщённой картины мира. В романе "Пирамида" ("The Pyramid", 1967; рус. пер. 1996), представляющем собой лирическое и отчасти автобиографическое повествование об английской провинции, создан традиционный и сатирически ёмкий образ непримечательного английского городка поры его детства, в будничном однообразии, вязком быте которого исчезает подлинная гуманность. Этот роман предшествовал длительному периоду творческого молчания, нарушенного лишь в 1979 "Зримой тьмой" ("Darkness Visible", рус. пер. 2000), где действие вновь связано с событиями войны, хотя в основе коллизии лежит отвлечённая философская

проблема истинности или иллюзорности познания. В комедийном ключе та же проблема возникает и в романе "Бумажные людишки" ("The Paper Men", 1984; рус. пер. 2001). Его главный герой, спивающийся писатель, делает доминантой своего творчества и жизненного поведения "попытку уклониться от всего на свете". Причина такой позиции не в трусости, а в остро ощущаемой им невозможности вынести ясное суждение о мире, которое не означало бы плоскооценочного взгляда на явления, в действительности никогда не поддающиеся логичным толкованиям и оценкам.

К жанру притчи примыкает и трилогия "Ритуалы на море" ("Rites of Passage", 1984; Букеровская премия), "Две четверти румба" ("Close Quarters", 1987), "Огонь внизу" ("Fire Down Below", 1989), опубликованные под общим названием "На край света" ("To the Ends of the Earth", 1991). История плавания безымянного фрегата, пересекающего экватор и находящегося в постоянной боевой готовности (время действия, как явствует из зашифрованных намеков, – нач. 19 в.), предстает как притча о тяжёлых испытаниях, ожидающих человека на пути постижения его собственной духовной сущности, о власти отчуждения. Она определяет отношения людей на корабле, где, при их тесном общении друг с другом, между ними не возникает, однако, ни понимания, ни чувства товарищества. По сравнению с другими книгами Г. в трилогии заметно усиливаются присущие его прозе тенденции – искать символические смыслы даже в самых обычных событиях и человеческих поступках; это нередко приводит повествование к герметичности. Посмертно издан неоконченный философский роман Г. "Двойной язык" ("The Double Tongue", 1995; рус. пер. 2001).

Соч.: A Moving Target. L., 1982. В рус. пер.: Шпиль и другие повести / Предисл. В. Скороденко. М., 1981; Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1999–2000.

Лит.: Зинде М.М. Ранние романы У. Голдинга // Учен. зап. МОПИ. 1970. Т. 268, вып. 27; Анджапаридзе Г.А., Скороденко В.А. Уильям Голдинг // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Чамеев А. Художественная картина мира в романах Уильяма Голдинга // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1990. Вып. 898; William Golding: Some Critical Considerations / Ed. J.I. Bines, R.O. Evans. Lexington (Kentucky), 1978; Boyd S.I. The Novels of William Golding. N.Y., 1988.

А. Зверев

ГОЛСУОРСИ Джон (GALSWORTHY John, 14.08.1867, Кум, графство Суррей – 31.01.1933, Лондон), прозаик, драматург. Первый президент Пен-клуба (1921). Награждён орденом “За заслуги” (1929). Лауреат Нобелевской премии по литературе (1932). Родился в семье состоятельного юриста. Окончил школу в Хэрроу, изучал юриспруденцию в Оксфордском университете, но вопреки воле семьи не стал заниматься адвокатской практикой. Решение воспротивиться семейным традициям отчасти было подсказано пережитой Г. личной драмой, которая нашла отголоски во многих его произведениях: романом с женой его двоюродного брата Адой, после долгих злоключений и страданий оставившей своего мужа и вышедшей замуж за Г. По окончании университета Г. в течение двух лет путешествовал. В 1890, совершая морское путешествие, познакомился с Дж. Конрадом*, с которым сохранил дружеские отношения на долгие годы.

Дебют Г., сборник рассказов “Со стороны четырёх ветров” (“From the Four Winds”), состоялся в 1897, но впоследствии писатель, недовольный этой книгой, скупал и сжигал её нераспроданные экземпляры. Настоящим началом своей литературной деятельности он считал книгу рассказов “Человек из Девона” (“Man from Devon”, 1901; рус. пер. 1910), в которой впервые появляется один из представителей семейства Форсайтов, ставших основными героями зрелого творчества Г. Его новеллистика отмечена глубоким психологизмом, лиричностью, нередко острой гротескностью и представляет собой, как правило, этюды к масштабному полотну социальной жизни. Писатель создавал его, строго следуя традициям классического реализма, сыгравшим решающую роль в становлении его таланта.

Среди ранних произведений Г. выделяется роман-памфлет “Остров фарисеев” (“The Island Pharisee”, 1904; рус. пер. 1916), опубликованный под его настоящим именем (предыдущие 4 книги выходили под псевдонимом Джон Синджон – John Sinjohn). В нём поднята одна из главенствующих тем всего его творчества: душевная чуждость, которая приводит к деградации личности. Ещё раньше, в 1900, был опубликован роман “Вилла Рубейн” (“Villa Rubain”; рус. пер. 1908), книга о судьбе художника, которого не понимает и не принимает буржуазное об-

щество – сюжет, также имеющий в творчестве Г. многочисленные версии. Признание пришло к писателю в 1906, когда была поставлена его драма “Серебряная шкатулка” (“The Silver Box”; рус. пер. 1925).

Драматургия Г. (свыше 30 пьес, собранных в кн. “Collected Plays”, 1930) в основном затрагивает социальную проблематику и нередко носит иллюстративный характер. Пьеса “Борьба” (“Strife”, 1909; рус. пер. 1918) непосредственно затрагивает классовые антагонизмы и проникнута сочувствием Г. к обездоленным и угнетённым. Постановка драмы “Справедливость” (“Justice”, 1910) вызвала бурную полемику, увенчанную парламентским актом, который способствовал улучшению содержания арестантов в тюрьмах. Драмы Г., имевшие большой успех при первых постановках, были слишком тесно связаны со злобой дня и большей частью не пережили своего времени. Однако именно они принесли Г. славу, упроченную его романами.

Собственное понимание писательского призвания Г. изложил в ряде статей, среди которых особенно важны “Литература и жизнь” (“Literature and Life”, 1930) и “Создание характера в литературе” (“Creation of Character in Literature”, 1931). Задачей писателя Г. называет “стремление к правде”. Отвергая веяния авангардистского и экспериментального искусства, Г. назвал себя “безнадёжно старомодным”, так как по-прежнему дорожил уроками реалистической классики, прежде всего исключительно высоко ценимых им Тургенева и Толстого. В литературе его приоритетами оставались “стройность, отбор, форма и извлечение из жизни некоей морали”. В то же время Г. были чужды влиятельные в его эпоху доктрины натурализма: творчество он понимал не как стремление к “научности” и достоверности, что сродни документу, но как способность создавать жизненно убедительные характеры и проследивать всю сложную гамму отношений в обществе: частная судьба выявляется в соприкосновении с “огромным, бурлящим действием” действительности.

Эти принципы наиболее последовательно воплощены Г. в “Сеге о Форсайтах” (“The Forsyte Saga”, закончена в 1922; телесериалы 1967, 2002; в рус. пер. “Сказание о Форсайтах” 1930), которая стала делом его жизни. Она включает романы “Собственник” (“The Man of Property”, 1906; в рус. пер. “В мире

собственников", 1910), "В петле" ("In Chancery", 1920; в рус. пер. "Под тяжестью ярма", 1927), "Сдается в наём" ("To Let", 1921; рус. пер. 1927) и две интерлюдии, связывающие эти повествования. Второй цикл романов о Форсайтах носит общее заглавие "Современная комедия" ("A Modern Comedy", 1930; рус. пер. 1987) и также включает три романа: "Белая обезьяна" ("The White Monkey", 1924), "Серебряная ложка" ("The Silver Spoon", 1926), "Лебединая песня" ("Swan Song", 1928) и две интерлюдии.

Основной конфликт этого эпического произведения определён в авторском предисловии к "Сage о Форсайтах": "Эта длинная повесть представляет собой изображение того хаоса, который вносит в жизнь человека Красота". Рисуя несколько десятилетий семейной хроники, Г. постоянно возвращается к мотивам глубокого духовного разлада, когда на разных этических полюсах оказываются родные братья и дети восстают против отцов. Почва конфликта неизменна: забота о преумножении собственности и о ложно понятом общественном престиже порождает безликость бытия и уродует личность, бунтующую, но чаще всего в итоге смиряющуюся, когда она убеждается, что "удар молнии" – любовь, прикосновение к Красоте, ассоциирующейся с искусством, – не может изменить порядок вещей в мире. "Набеги Красоты и посягательства свободы на мир собственников" – главный сюжетный узел повествования. Действие развёрнуто на сломе эпох: конец викторианского века, 1-я мир. война и 20-е гг. с характерным для них радикализмом.

Потомки строителя-подрядчика, Форсайты уверенно завоёвывают для себя место в английской социальной иерархии, становясь столпами общества. Но этот успех достигнут ценой невосполнимых потерь. Фарисейство, сухой практицизм, кастовая спесь, рассудочность, убивающая живое чувство, – эти родовые черты передаются из поколения в поколение, пока на смену им не приходит по-своему столь же опустошительное равнодушие к традициям и заветам, жажда сиюминутного наслаждения. Иллюзорность достигнутого общественного положения и растраченная впустую жизнь незаурядных от природы людей, "нетипичных форсайтов" – оба этих мотива прошли через весь многоотомный форсайтовский цикл, придавая ему единство тона и настроения. В серии почти

гротескных зарисовок изображено убожество, которое царит на "острове фарисеев", показаны пустота и претенциозность лондонских светских салонов, но ощутима и боль за исковерканные судьбы и жизненные катастрофы, за несостоявшееся счастье многих героев цикла. В интерлюдиях лирическая тема звучит особенно настойчиво, окрашивая драматизмом всё повествование.

Летопись семьи становится и хроникой эпохи: очерчивается единая тема – банкротство определённого мироощущения, этики, социальной психологии, которое свидетельствует о глубине и значительности исторического перелома. Подобное художественное решение выглядело глубоко старомодным и неубедительным в глазах враждовавших с Г. представителей модернистского* направления – Д.Г. Лоуренса*, В. Вулф*. Однако оно достаточно органично для эстетики реализма 20 в.: эпос Г. имеет несомненное сходство с произведениями Т. Манна ("Будденброки", 1900), Р. Мартена Дю Гара ("Семья Тибо", 1940), с другими книгами, ориентированными преимущественно на развитие традиций Бальзака и Толстого, понятых как непревзойдённые живописцы социальной жизни.

Изображая Форсайтов, Г. чужд предвзятости и осмысливает их судьбу как драму: это "скрытый от глаз процесс разрушения старого дерева, боль от ран, нанесённых счастьем, воле, гордостью". С исчезновением старших Форсайтов, способных хотя бы ценить Красоту и духовную отвагу, уходит "что-то простое и честное", исчезают добропорядочность, энергия, прочность социальных основ. Объективность Г. в сочетании с тонкостью психологической нюансировки и богатством стилистики помогли ему воплотить в своей главной книге "долгую борьбу чувств, долгое унижение духа, долгую, трудную страсть и долгие усилия приучить себя к отупению и равнодушию", запечатлеть "жизнь со своим жаром, и холодом, и горечью".

В последние годы Г. создал ещё одну трилогию – "Конец главы" ("End of the Chapter", 1934; рус. пер. 1961), включающую романы "Девушка ждёт" ("Maid in Waiting", 1931), "Цветущая пустыня" ("Flowering Wilderness", 1932) и "Через реку" ("Over the River", 1933). Будущее страны связывается в ней с другим, более старым типом семьи, с "большим чувством традиции и долга, чем Форсайты".

Обедневшими наследниками дворянского рода Чэреллов, дальних родственников Форсайтов, движет не инстинкт собственности – качество буржуазного сознания, а “инстинкт служения” – атрибут сознания традиционного. Героиня трилогии с чисто английским чувством юмора, с прямым, но сдержанным характером приносит любовь в жертву долгу перед семьей, ради возрождения традиционного, укоренённого в земле уклада жизни.

Подводя итог своему творчеству, Г. в лекции, которую готовился произнести при получении Нобелевской премии, задавался вопросом: “Я создал в книгах своего рода мир, но похож ли он на мир, в котором мы живем?”

Соч.: *Collected Works: In 26 vols. L., 1927–1934; в рус. пер.: Собр. соч.: В 16 т. М., 1962; Собр. соч.: В 8 т. М., 1983–1987.*

Лит.: Джон Голсуорси: Биобиблиографический указатель / Сост. И.М. Левидова. М., 1958; Дьяконова Н. Джон Голсуорси (1867–1933). Л.; М., 1960; Воробанова М.И. Джон Голсуорси: Очерк жизни и творчества. Красноярск, 1968; Тугушева М.П. Джон Голсуорси: Жизнь и творчество. М., 1973; Дюпре К. Джон Голсуорси: Биография: Пер. с англ. М., 1986; Frechet A. John Galsworthy: A Reassessment. L., 1982; Gindin J. John Galsworthy's Life and Art. L., 1987.

А. Зверев

ГОТИЧЕСКАЯ ПРОЗА (GOTHIC FICTION) – жанр, восходящий к популярному на рубеже 18–19 вв. “роману ужасов”, или “чёрному роману”, с его неперенными атрибутами: зловещей атмосферой старинных замков и кладбищ, явлениями потустороннего мира (привидениями, призраками, вампирами), страшными тайнами. Возрождение Г. п. принято относить к 80–90-м гг. 19 в. и связывать с именами Р.Л. Стивенсона, Г. Уэллса*, О. Уайльда, Б. Стокера.

В Г. п. кон. 19 в. страх по-прежнему остаётся пружиной сюжета. Но в отличие от “чёрного романа” в нём пугает не загадочное прошлое, а настоящее (а то и будущее – Г. Уэллс*), не экзотическое, а повседневное, не внешние обстоятельства, а внутренний мир человека. Сверхъестественные сюжеты Г. п. 1880–1990-х гг. метафорически воплощают противоречия человеческой души. Так, Стивенсон в “Странной истории доктора Джекилла и мистера Хайда” (“The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, 1886) указал на дуализм человеческой природы, разделив

телесно-духовное единство своего героя и воплотив таящееся в его душе зло в образе злого двойника. В “Портрете Дориана Грея” Уайльда (“The Picture of Dorian Gray”, 1891) противоречие этического и эстетического метафорически выражено в двойничестве героя: его неизменно юный и прекрасный облик сохраняется ценой старения души, её обезображивания.

На рубеже 19–20 в. были намечены две тенденции развития Г. п.: она питает как массовую культуру, так и “высокую” литературу. Для массовой культуры 20 в. ключевой фигурой является Брэм Стокер (Stoker Bram, 1847–1912). Продолжая классическую традицию “романа ужасов”, Стокер вместе с тем переосмысляет её в романе “Дракула” (“Dracula”, 1897; рус. пер. 1992): зло понимается здесь как неотъемлемая и неустраняемая сторона человеческой природы и изображается с невозможной прежде бесстрастностью. Та же тенденция просматривается и в сборнике рассказов “Гость Дракулы и другие страшные рассказы” (“Dracula's Guest and Other Weird Stories”, 1914). Стокер придал теме вампиризма полноту и развёрнутость мифа, что и обеспечило его книгам неслыханную популярность на протяжении всего 20 в. (огромные тиражи, бесчисленные экранизации и инсценировки). После Стокера “вампирский” миф вошел в массовое сознание: имя Дракулы стало нарицательным, вампир – одним из излюбленных персонажей современной литературы и кино.

Вместе с тем в 20 в. сложились принципы Г. п. как “высокого” литературного жанра. Прежде всего она требует от писателя идеального чувства художественной меры. Готическое произведение не должно выражать ужасное слишком прямо и натуралистично; для создания эффекта писателю достаточно намёка – недоговоренность и неопределённость только усиливают напряжение у читателя. В сюжете должен содержаться элемент возможного: именно сочетание необычного, потустороннего и обыкновенного, повседневного создает особую “атмосферу” Г. п. После “Поворота винта” (1898) Г. Джеймса в системе её образных средств существенную роль играет позиция рассказчика, его “точка зрения”. Для Г. п. также характерно явное или скрытое обращение к философским проблемам – добра и зла, жизни и смерти, видимости и сущности.

Г. п. с самого начала 20 в. привлекала к себе больших писателей. Так, вскоре после выхода "Дракулы" появляются "таинственные", "странные" рассказы Р. Кипплинга*, в которых сказалось его увлечение восточными мистическими учениями ("Они", "Возвращение Имрей", "В конце туннеля", "Строители мостов" и др.). Отдал дань Г. п. и А.К. Дойл* (жизнеописания восточных мистиков, рассказы о загадочных явлениях, необъяснимых способностях человека).

Г. п. первых десятилетий 20 в. искала свой "материал" на границе психологии и мистики. В этом смысле весьма показательно творчество Артура Мейчена (Machen Arthur, 1863–1947), продолжившего традицию психологической "готики" Г. Джеймса. Мейчен ставил под сомнение рациональный подход к реальности ("Ужас" – "The Terror", 1917). Он указывал на ненадёжность, расплывчатость памяти, неопределённость прошлого; его персонажи с трудом ориентируются в окружающем мире, им нередко присущи "детское" (незрелое) мировоззрение, детские страхи; в итоге они оказываются на краю бездны, на грани сведения счётов с жизнью (персонажи романа "Холмы мечты" – "The Hill of Dreams", 1907, повести "Великий бог Пан" – "The Great God Pan", 1894). Эзотерический опыт Мейчена (он был членом Ордена Золотой Зари, изучал каббалистическую литературу) сказался на тематическом и образном ряде его прозы. Писатель использует образ двойника как воплощение внутренней раздвоенности человека ("Я знаю, кто я, – говорит один из персонажей, – но кто этот другой, спрятавшийся внутри меня?").

Олджернон Блэквуд (Blackwood Algernon, 1869–1951), автор более 30 романов и сборников рассказов, начиная с "Пустого дома" ("The Empty House", 1906) и кончая "Жуткими и сверхъестественными историями" ("Tales of the Uncanny and Supernatural", 1949), пишет о тонкой грани между жизнью и смертью, здоровьем и безумием, обычным и невероятным. В произведениях Блэквуда, знатока восточных культур и религий, сильны мотивы буддизма с оттенком оккультизма. Писатель видел свою цель в том, чтобы "выразить способность к высшему сознанию", что, по его мнению, заключается в умении обострённо чувствовать враждебную силу природы, наполненной злыми, чуждыми человеку духами, воплощёнными в

его призрачных героях ("Ивы" – "The Willows", 1907; "Лагерь собаки" – "The Camp of the Dog", 1908; "Вендигго" – "That Wendigo", 1910, и др.). Для Блэквуда отчуждённость человека от природы объясняется не столько воздействием урбанистической цивилизации, сколько её изначальной, органической враждебностью. Интерес к глубинам человеческой психики, парадоксальным мотивам поведения особенно заметен в повестях Блэквуда, в центре которых стоит фигура психоаналитика ("Джон Сайленс, необыкновенный врач" – "John Silance, Physician Extraordinary", 1908). Герой-психоаналитик становится как бы призмой, сквозь которую преломляется зло, таящееся в душах героев.

Страх перед неведомым, вторгающимся в повседневную жизнь, тайны подсознания, скрыто определяющие его судьбу, – эти темы многократно разработаны У. Де ла Маром* в его поэзии и прозе 1900–1920-х гг. Он писал о "жизни-после-смерти", взаимопроникновении ординарного и сверхъестественного, здешнего и нездешнего.

Наряду с представителями "психологической" Г. п., для которых основной целью было создание таинственной "атмосферы" и загадочных характеров, в первые десятилетия 20 в. были широко представлены писатели, использующие схемы Г. п. для создания "хорошо рассказанной истории". Среди таких писателей – Уильям Ходжсон (Hodgson William, 1877–1918), в чьих романах "Дом на пограничной земле" ("The House on the Borderline", 1908) и "Ночная земля" ("The Night Land", 1912) "ужасные истории" дополняются апокалиптическим видением будущего и футуристическими фантазиями. М.Р. Джеймс (James M.R., 1862–1936), известный учёный, знаток средневековых рукописей, был одним из ведущих мастеров "рассказа о привидении". В его книгах "Рассказы антиквара о привидениях" ("Ghost Stories of an Antiquary", 1904), "Новые рассказы антиквара о привидениях" ("More Ghost Stories of an Antiquary", 1911), "Худое привидение" ("A Thin Ghost", 1919), "В назидание любопытствующим" ("A Warning to the Curious", 1926; рус. пер. 1994) сказалось влияние ирландского романиста 19 в. Ш. Ле Фаню, чьи произведения он издавал. Хотя в рассказах Джеймса экзотическая обстановка нередко заменялась повседневной жизнью, а привидения могли

быть воплощением подавляемого сознания, наиболее характерным для него было использование вполне традиционного набора декораций и персонажей. То же можно сказать и о произведениях Э.Ф. Бенсона (Benson E.F., 1867–1940), о чём свидетельствуют их названия, напр. “Комната в башне” (“The Room in the Tower”, 1912), “Видимое и невидимое” (“Visible and Invisible”, 1923).

Новые смысловые и стилистические приёмы в Г. п. внесли писатели, начинавшие с иных жанров. У.У. Джэкобс (Jacobs W.W., 1863–1943), прежде чем перейти к “жутким рассказам”, примером которых служит “Обезьянья лапка” (“The Monkey Paw”; рус. пер. 1989) из сб. “Хозяйка Баржи” (“The Lady of the Barge”, 1902), писал юмористические рассказы о моряках. Дань Г. п. отдал Хью Уолпол (Walpole Hugh, 1884–1941), писатель и критик, хорошо известный в литературных кругах своего времени, друг В. Вулф*, автор фантастических триллеров и любовных романов. Стилистика последних весьма повлияла на его “готические” рассказы, пользовавшиеся немалой популярностью (сб. “Серебряный колючий куст” – “The Silver Thorn”, 1928; “Ночь всех усопших” – “All Souls’ Night”, 1933).

Если в Г. п. 1-й пол. 20 в. столкновение доброго и злого начал завершалось, как правило, победой добра, то в произведениях, написанных после 2-й мир. войны, зло все чаще становится непобедимым и неотвратимым. Как проницательно заметил А. Хичкок, мэтр киноготики, “теперь suspense вырастает не из шока или изумления, а из углубления чувства неизбежности”.

Ещё выходят импрессионистичные, пронизанные духом поэтичности и загадочности рассказы и романы Э. Боуэн* (“Прыжок кошки” 1936; “Демон-любовник”, 1945; “Дневной зной”, 1945); в них обязательно присутствие традиционных топосов Г. п. (напр., заброшенный, полный призраков дом становится метафорой несостоявшейся жизни, измученной, больной души). Но уже не эти произведения определяют “ландшафты” Г. п. Для её интонации всё более характерным становится “чёрный юмор” Л.П. Хартли* (“Путешествующий гроб и другие рассказы” – “The Travelling Grave and Other Stories”, 1948) и Джона Колльера (Collier John, 1901–1980) с его “макабрическими” новеллами “Луна взошла” (“Presenting Moonshine”, 1941), “Вкус мускатного ореха”

(“The Touch of Nutmeg”, 1943), “Фантазии на сон грядущий” (“Fancies and Goodnights”, 1951).

После 2-й мир. войны в Г. п. страх многократно усиливается, при этом меняется понимание его истоков. Это не только тёмные бездны человеческой души, это ещё и неопределённость будущего, нередко исполненного гнетуще-угрожающих ожиданий; это, наконец, страх перед обществом с его институтами подавления личности. Объектом страха стала и наука, несущая угрозу тотальной гибели и разрушающая привычный мир человека (автоматизация, роботизация, компьютеризация), что ещё сильнее сближает Г. п. не только с научной фантастикой*, но и с антиутопией*.

Страх утраты своей индивидуальности, всеобщей унификации пронизывает, в частности, творчество Мервина Пика (Peake Mervyn, 1911–1968). Ужасы 2-й мир. войны (сразу же после её окончания он побывал в концлагере в Бельзене) отозвались в его фантастической трилогии: “Тит Гроун” (“Titus Groan”, 1946; рус. пер. 2003), “Горменгаст” (“Gormenghast”, 1950; в рус. пер. “Замок Горменгаст” 1995), “Тит в одиночестве” (“Titus Alone”, 1956). Её герой, 77-й граф Гроун, бунтует против деспотических установлений и ритуалов родового замка и ищет себе иную идентичность. На аллегорическом уровне Горменгаст – внутренний мир, сознание человека, избавиться от которого невозможно: “он несёт свой Горменгаст в себе”. Традиционные для Г. п. образы (“замок”, “город”, “комната”) интегрированы Пиком в современный социально-психологический контекст. В итоге создается мир, параллельный реальному, со своими кошмарами, эзотерической метафорикой и символикой.

Дж.Г. Баллард*, в творчестве которого соединились элементы готики, научной фантастики и антиутопии, одним из первых изобразил “внутренний космос” и его иррациональные катастрофы. Характерная для Г. п. тема расколотого сознания представлена у Балларда как бы изнутри – как некая искажённая “норма наоборот”, как имманентное человеческое свойство (“Автокатастрофа”, 1973; “Скорее в рай”, 1995).

Элементы Г. п. обнаруживаются в творчестве многих писателей 2-й пол. 20 в. Они пронизывают романы А. Мердок* от “Единорога” (1963) до “Зелёного рыцаря” (1993),

где проявляются преимущественно в виде готического антуража и символики. В творчестве М. Спарк* “готика” интегрируется в традиционную нраво- и бытописательную прозу; “готическое” пародирование, преувеличение подчеркивает её сатирическую направленность. К. Эмис*, не раз облакавший свои комические “романы нравов” в форму различных литературных жанров, в “Зелёном человеке” (1969) обратился к “роману ужасов и тайн”.

В последней трети 20 в. в творчестве многих писателей усиливается ощущение того, что “мы живём в готическое время”, как пишет А. Картер* в предисловии к своему сборнику рассказов “Фейерверк” (1974). Адекватным ответом на сложившуюся ситуацию ей представляются готические пасташи и пародии на “романы ужасов” (“Кровавая спальня” – “The Bloody Chamber”, 1979; “Чёрная Венера” – “Black Venus”, 1985; “Привидения и чудеса Старого Света” – “Ghosts and Old World Wonders”, изданы посмертно, 1993). Картер использовала принцип, который позже продемонстрировал Ф. Коппола в киноверсии “Дракулы” (1992), превратив “страшную” историю в сентиментально-романтическую. Всё совмещено в поэтике Картер: фантастика и действительность, мир и образ его, образ и сущность. “Реальность не то, чем она кажется”, – говорит один из её персонажей, имея в виду не ту или иную степень объективности восприятия, но “готическую” трансформацию реальности.

Готический элемент весьма характерен для литературы постмодернизма*. В произведениях П. Акройда*, М. Эмиса* и А.И. Макьюена* особенно ярко отразились характерные черты новейшей “готики”: описание распада мира, разрушения и саморазрушения личности, стирание границы между “страшной” историей и пародией.

Мир поздней Г. п. – это мир, из которого исключено трагическое начало: трагизм предполагает существование стабильных нравственных ценностей и сопротивление злу, в постмодернистской же “готике” зло понимается как тотальное. Ощущение кошмара исходит не только от сниженно-пародийного описания мерзостей существования, но и от подчёркнуто эмоционально-бесстрастной авторской интонации.

Лидером Г. п. последнего десятилетия 20 в. называют Патрика Макграта (Macgrath

Patrick, p. 1950), составителя антологии “Новая готика” (1992). В центре его романов – психопатологическая деформация личности. “Меня интересуют характеры, испытывающие затруднения во взаимоотношениях с реальностью”, – признается П. Макграт, детство которого прошло неподалеку от психиатрической больницы, где работал его отец. Таков герой романа “Гротеск” (“Grotesque”, 1989), ставший в результате несчастного случая растением; шизофреник Деннис Клег (“Паук” – “Spider”, 1992) – то ли жертва преступления, то ли сам преступник. В романе “Психиатрическая лечебница” (“Asylum”, 1996; в рус. пер. “Приют”, 2001) патологическая страсть ведёт к разрушению личности и смерти героини.

Г. п., поначалу связанная жёстким канон, оказалась жанром чрезвычайно гибко реагирующим на общественные и художественные перемены 20 в. Так, в ситуации “конца века” с характерным для неё ожиданием “обрыва” в неведомое, Г. п., по словам М. Брэдбери*, “вновь популярна как форма литературного воплощения озабоченного взгляда на культуру и мир, находящихся в процессе радикальных перемен”. Элементы Г. п., проникающие в другие литературные формы и жанры, приобретают значение некоего универсального художественного кода со своей мифологией и механизмом пародийно-готескного острашения.

Лит.: Будур Н. Английская готическая проза и пути ее развития // Английская готическая проза: В 2 т. М., 1999; Varma D.P. The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England. L., 1957; Punter D. The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to Present Day. L., 1980; Grikti J. Terrors of Uncertainty: The Cultural Context of Horror Fiction. L., 1989; Williams A. The Horror, the Horror: Recent Studies in Gothic Fiction // Modern Fiction Studies. Lafayette, 2000. Vol. 46, N 3.

И. Васильева

“ГРАНТА” (“GRANTA”) – литературный журнал, изд. в Кембридже с 1889. Его название (первоначально “The Granta”) происходит от названия реки, которая протекает в городе. За долгую историю своего существования издание претерпело значительную эволюцию. В первый период, несмотря на суфражистскую публицистику (в 90-е гг. 19 в. здесь настойчиво поднимался вопрос о праве женщин на высшее образование), журнал сохранял сатирико-юмористический

тон студенческого издания. Среди писателей, сотрудничавших с "Г." в тот период, были Э.М. Форстер* и А. Милн*. После 1-й мир. войны издание становится более серьёзным; в 30-е гг. на его страницах обсуждаются многие общественно-политические проблемы. В 50–60-е гг. основной акцент переносится на поэзию (среди постоянных авторов "Г." этого периода – Т. Хьюз* и Сильвия Плат) и литературную критику.

В 70-е гг. позиции издания заметно ослабли, но в 1979 после прихода на пост главного редактора Билла Бафорда, в очередной раз поменявшего профиль "Г.", происходит возрождение журнала. Отныне он специализируется на публикациях художественной прозы и критико-культурологической публицистике и становится лидирующим литературным изданием Великобритании. Высокий уровень и авторитет среди английской интеллигенции обеспечивает "Г." участие таких известных авторов, как С. Беллоу, Гр. Грин*, А. Картер*, Э. Теннант*, Д. Лессинг*, А. Брукнер*, Т. Вулф, Г. Гарсиа Маркес, К. Вольф и др.

Как правило, выпуски посвящаются определённым темам и направлениям в современной художественной литературе ("Наука", "История", "Биография", "Новая Европа", "Конец английского романа", "Смерть", "Деньги", "Семья", "Преступление", "Тело", "Дети", "Море", "Африка" и т.д.) или отдельным авторам ("Милан Кундера", "Варгас Льюса"). Ярким явлением в литературной жизни стали номера "Г." "Лучшие молодые писатели Великобритании", вышедшие в 1983 и 1993. Они определили два поколения в современной английской прозе. Раз в 10 лет, отбирая для публикации произведения 20 молодых авторов, "Г." выдаёт "путёвку в жизнь" тем, кто ещё только начинает восхождение к литературному Олимпу. Кредит доверия читателей к мнению редколлегии высок – ведь среди "Лучших молодых" 1983 были маститые сегодня писатели: С. Рушди*, М. Эмис*, И. Макьюэн*, Г. Свифт*, Л. Сент Обен де Терэн, Р. Тремейн*, У. Бойд*, К. Исигуро*, Дж. Барнс*, Ш. Найпол*. В выпуске 1993 были опубликованы произведения Б. Окри*, Ф. Фишера*, Дж. Уинтерсон*, Н. Шекспира, Г. Керра, А. Ливли, У. Селфа и др.

В составе редколлегии как английские, так и американские писатели и критики (напр., Дж. Алдаик и Дж. Стейнер). Первый

"обновлённый" выпуск "Г." 1979, посвящённый "новой американской литературе", знакомил британских читателей с прозой Г. Грасса, С. Зонтаг и Дж.К. Оутс. Пристальное внимание "Г." к опыту заокеанских коллег-литераторов прослеживается и в более поздних выпусках, представляющих современную американскую прозу: "Лучшие молодые писатели Америки", "Грязный реализм" (этот термин родился именно на страницах "Г.") и "Ещё немного грязи".

"Г." – поистине интернациональный журнал. Здесь печатается много переводной литературы, в том числе произведения писателей из Восточной Европы и России (Э. Лимонов, А. Синявский, И. Бродский, В. Токарева). Отдельные номера были посвящены немецкой и французской прозе.

К. Бузылева

ГРЕЙ Аласдер (Джеймс) [GRAY Alasdair (James), р. 28.12.1934, Глазго], шотландский прозаик, драматург, художник. Окончил среднюю школу и художественную школу в Глазго (1957) по классу дизайна и фресковой живописи. Работал учителем рисования в школе, художником-оформителем в театре, приобрёл известность своей портретной и фресковой живописью; читал лекции по литературе в Университете в Глазго (1977–1979) в качестве приглашённого писателя. В 1990 основал маленькое издательство. Г. пишет пьесы для театра, радио и телевидения, публикует стихи, сам иллюстрирует свои книги. Дебютировал пьесой для кукольного театра "Иона" ('Jonah'; пост. 1956); первая книга прозы – сборник рассказов "Комедия Белой Собаки" ("The Comedy of the White Dog", 1979). Занимает ведущее положение наряду с другом, Дж. Келманом* в литературном возрождении Глазго.

Творческая манера Г., свойственная ей причудливая постмодернистская* смесь реализма, гротеска, фантазии, стилизации и мистификации, определилась уже в первом его романе "Ланарк: Жизнеописание в 4 книгах" ("Lanark: A Life in Four Books", 1981). 1-я и 2-я книги, написанные по образцу классического шотландского романа Дж.Д. Брауна "Дом с зелёными ставнями" (1901), повествуют о жизни студента-художника в Глазго после 2-й мир. войны. 3-я и 4-я рассказывают о его "жизни после смерти" как "Ланарка". Порядок книг в романе не соответствует их нумерации: он начинается с 3-й, за ко-

торой следует Пролог, затем идут 1-я и 2-я книги и, наконец, 4-я, прерванная эпилогом. В комическом эпилоге "Данарк" встречается со своим создателем, которого обвиняет в плагиате, а тот в доказательство своих авторских прав и вымышленности героя предъявляет уже записанный текст происходящей в данный момент беседы. Ярко выраженный притчевый и апокрифический характер этого романа Г., как и последующих, скрадывает и маскирует шотландскую подоснову сюжета и конфликтов, которая всё более проявляется по мере погружения в художественный мир Г. Житие героя жёстко вписано в шотландскую действительность со всеми её реалиями, и даже загробный мир, куда он попадает, покончив с собой, оказывается похожим на послевоенный Глазго, без труда узнаваемый.

Тот же принцип фантазмагорического повествования, передающего современное состояние Шотландии, национальный характер и культурно-исторические традиции, сохраняется в следующем романе Г. – "1982, Джанин" ("1982, Janine", 1984), травестированном аналоге поэмы Х. Макдиармида* "Захмелевший глядит на чертополох" (1926). В бесконечных монологах беспробудного пьяницы, одержимого комплексом любви-ненависти к родной стране, воспоминания о наказаниях, которым он подвергался в школе, о первой любви перемежаются с эпизодами шотландской истории и обличениями политиков.

Сюжет "Бедных-несчастных" ("Poor Things", 1992; премия газеты "Гардиан"; рус. пер. 1995) вбирает совокупность философских, научных и политических воззрений, приёмов письма и фабульных моделей, именуюмую викторианством, отсылая читателя и к подготовившим это явление образцам литературы типа "Франкенштейна" (1818) М. Шелли, и к наследию конца эпохи вроде фабианского социализма или движения за женское равноправие. Роман написан в форме викторианских мемуаров хирурга, рассказывающего о создании им женщины-Франкенштейна, писем героини, опровергающей его версию, и скептических комментариев "издателя", в роли которого выступает автор. В "Творце истории" ("A History Maker", 1994) действие перемещается из прошлого в Шотландию 23 в. Роман строится на переосмыслении поэтики различных жанров – сатиры на грани абсурда (в духе

Дж. Свифта), антиутопии* и научной фантастики*. Характерные для них литературные приёмы и модели становятся элементами травестийной игры, пародийной мистификации и в то же время "несущими опорами" текста.

В романах и рассказах Г. от "Преимущественно неправдоподобных историй" ("Unlikely Stories, Mostly", 1983) до "Десяти историй, невероятных и правдивых" ("Ten Tales Tall and True", 1993) очевиден его опыт драматурга: едва ли не ведущее место отдают диалогу и монологу, композиция фрагментарна, повествование эпизодично. Повести "Падение Келвина Уокера: Небыль 1960-х годов" ("The Fall of Kelvin Walker: A Fable of the Sixties", 1985; рус. пер. 1990) о карьере шотландского Растиньяка и "Мак-Гротти и Людмила" ("McGrotty and Ludmilla", 1990) возникли из ранее написанных телевизионных пьес. Роль авторских ремарок играет обрамление: введения, предисловия, комментарии. Вместе с главным текстом, авторскими иллюстрациями и другим иллюстративным материалом оно образует единый гипертекст, все структурные элементы которого равнозначны, а предлагаемые автором различные истолкования могут в одинаковой степени быть и истинными, и ложными, как, напр., опровергающие одна другую версии жизни трёх главных персонажей "Бедных-несчастных".

Мастерство и яркая изобретательность в создании вымышленных миров позволяют назвать Г. не только ведущим автором шотландского постмодернизма, но и значительной фигурой общебританского литературного процесса 1980–1990-х гг.

Соч.: Old Negatives: Four Verse Sequences. L., 1989; Why Should Scots Rule Scotland: Independence. Edinburgh, 1992; Mavis Belfrage: A Romantic Novel with Five Short Tales. L., 1996; в рус. пер.: Рассказы // Иностран. лит. 1996. № 9.

Лит.: The Arts of Alisdair Gray / Ed. R. Crawford, T. Naim. Edinburgh, 1991.

В. Скороденко

ГРЕЙВЗ Роберт (фон) Ранке [GRAVES Robert (von) Ranke, 24.07.1895, Лондон – 07.12.1985, о. Мальорка], поэт, романист, фольклорист, критик и теоретик литературы. Получил Золотую Королевскую медаль за заслуги перед поэзией (1968) и награждён Золотой медалью поэта на Олимпийских играх в Мехико (1972).

Сын ирландского поэта Альфреда Персиваля Грейвза и правнук немецкого историка Леопольда фон Ранке. По окончании средней школы Г. ушел добровольцем на 1-ю мир. войну, был ранен и объявлен убитым. Выпускник Оксфорда (1925), он в 1961 стал оксфордским почетным профессором поэзии (по 1966). В 1929–1936 и 1946–1985 Г. жил на Мальорке. Во время 2-й мир. войны служил в частях гражданской обороны.

Как поэт дебютировал в 1916. Многие стихи его первых трёх сборников – “Над жаровней” (“Over the Brazier”, 1916), “Голиаф и Давид” (“Goliath and David”, 1916), “Феи и стрелки” (“Fairies and Fusiliers”, 1917) – первоначально печатались в антологии “Георгианская поэзия”*. Пережитая на войне психическая травма выражена в стихах Г. тех лет, близких по духу военной поэзии* З. Сассуна* и У. Оуэна*. Характерно название автобиографии Г., посвящённой в том числе и военным переживаниям, – “Прощание со всем этим” (“Good-bye to All That”, 1929): после войны писатель отказался от изображения современности, обратившись к истории, мифологии, “вечным” темам литературы. Впоследствии Г. запрещал публиковать свои военные стихи; многие из них изданы посмертно (“Стихи о войне” – “Poems of War”, 1988). В эссе “Поэзия о первой мировой войне” обосновал свой отказ писать на военную тему.

Г. отличался феноменальной эрудицией, особенно в области классической филологии. Ему принадлежат переводы сочинений Апулея, Лукана, Светония, “Рубайята” О. Хайяма (“The Original Rubaiyat of Omar Khayam”, 1968), 2-томное переложение мифов – древнегреческих (“Греческие мифы и легенды” – “Greek Myths and Legends”, 1955; рус. пер. “Мифы Древней Греции”, 1995) и древнееврейских (“Иудейские мифы” – “The Hebrew Myths”, 1961).

В области литературной критики и теории литературы в 20–30-х гг. Г. сотрудничал с американской поэтессой и критиком Лайрой Райдинг. В этот период был создан и опубликован их совместный труд “Обзор модернистской поэзии” (“A Survey of Modernist Poetry”, 1927; 2-е изд. 1977), в котором развивались принципы аналитического подхода и “пристального чтения текста”, впоследствии повлиявшие на формирование школы так наз. “новых критиков”. Объединёнными усилиями Г. и Райдинг основали

изд-во “Сизин-пресс” (1927–1938) и журн. “Эпилог” (1935–1938).

Широкую известность Г. принесли исторические романы, многие из которых написаны на античные сюжеты. В знаменитой дилогии “Я, Клавдий” (“I, Claudius”, 1934; рус. пер. 1990) и “Божественный Клавдий” (“Claudius the God”, 1934; рус. пер. 1994) представлена картина римских нравов I в. и неожиданные, но психологически убедительные портреты цезарей – Августа, Тиберия, Калигулы и Клавдия. При этом текст дилогии мастерски стилизован под частные записки главного действующего лица – императора Клавдия. Оригинальное прочтение античных мифов легло в основу романов “Золотое руно” (“The Golden Fleece”, 1944; в рус. пер. “Геркулес, товарищ мой”, 1998) и “Дочь Гомера” (“Homer’s Daughter”, 1955). В “Князе Велизарии” (“Count Belisarius”, 1938; рус. пер. 1998) представлена глазами современника жизнь выдающегося византийского полководца 6 в. А в романах “Царь Иисус” (“King Jesus”, 1946) и “Евангелие назареев” (“The Nazarene Gospel Restored”, 1953) Г. разворачивает неортодоксальную интерпретацию евангельского сюжета. В ряде романов Г. обращается и к событиям более поздних времен, в частности к периоду американской Войны за независимость. Жизни великого писателя, протекавшей на бурном фоне Английской революции 17 в., посвящён роман “Жена господина Мильтона” (“Wife to Mr. Milton”, 1942; рус. пер. 1998), написанный от лица первой жены Дж. Мильтона. В целом художественная проза Г., с её утонченным интеллектуализмом и психологизмом, с избытком исторических реалий и аллюзий на произведения иных эпох, убедительно воссоздаёт картины драматических событий мировой истории. Но главное место в ней неизменно отводится проблеме человека-творца в его непростых взаимоотношениях с миром и обществом. Повествование чаще всего ведётся от имени главного героя или его современника, благодаря чему исторические романы Г. приобретают глубоко эмоциональное, а подчас и личное, автобиографическое звучание.

Однако прежде всего Г. – поэт. За свою долгую жизнь он выпустил ок. 50 поэтических сборников – от буклетов до солидных томов собраний стихотворений (1927, 1948, 1959, 1965, 1975). Последнее, вышедшее в

1975, поэт считал итогом своей творческой деятельности, авторским завещанием. Концепция поэтического творчества складывалась у Г. под воздействием ряда научных и философских теорий начала века – прежде всего Дж. Фрэзера с его “Золотой ветвью” (1890). В программной книге “Белая богиня” (“The White Goddess”, 1948), этой, по определению Г., “исторической грамматике поэтической мифологии”, истоки поэзии возводятся к временам глубокой древности – к эпохе матриархата – и связываются с фигурой короля, приносимого в жертву богине-женщине. Муза принимает у Г. облик щедрой и одновременно жестокой Праматери, воплощения космического женского начала, а поэтическое творчество трактуется как ритуал, как жертвенное Служение. Таким образом, творчество для него объективно и внелично: поэт не “сочиняет”, тем более не “делает” стихи – он как бы озвучивает поэзию, существующую помимо него и вбирающую в себя миф, космос, индивидуальные судьбы и весь совокупный человеческий опыт. Истины поэзии для него вечны – в отличие от литературных мод и даже от исторических истин, которые с течением времени могут быть подвергнуты пересмотру. Свои взгляды на поэзию Г. изложил в сборниках литературно-критических эссе “Главная привилегия” (“The Crowning Privilege”, 1956), “Пища для кентавров” (“Food for Centaurs”, 1960) и “Оксфордские речи о поэзии” (“Oxford Addresses on Poetry”, 1962). В 1969 были опубликованы его “Избранные беседы и эссе” (“Collected Talks and Essays”).

В поэзии Г. прослеживается несколько традиций: “нонсенса” (напр., “Волшебная картинка”, “Предупреждение детям”, “Никто”, “Ноги”), баллады (напр., “Королю Дункану”, “Эллис Джин”), медитации в духе “метафизической школы” 17 в. (напр., “Сельский особняк”, “Благодарность за кошмар”, “Ведьмин котелок”, “Слияние звуков”, “Мой призрак”). Кроме того, он создавал стилизации учёной историософской поэзии – напр., “Наставление преемнику Орфея” (частично перевод, частично вольное переложение орфических таблиц, найденных в Италии); обилие в них вторичных реалей (книжных, исторических и проч.) не препятствует свободному течению стиха и ясности поэтических суждений.

Но на первом месте в творчестве Г. – интимная лирика: “Ведущая тема моей поэзии –

невозможность для мужчин и женщин в реальной жизни сохранить абсолютную любовь, невозможность, преодолеть которую способна лишь вера в чудо”. Интимная лирика Г. и есть попытка утвердить чудо вопреки невозможности. Стихи возникают на стыке личного (страстей, переживаний) и сверхличного (мифа): субъективное чувство превращается в универсальную “причину всех причин”, определяющую ход вещей, смену времён года, бытие людей и тварей, соотношение материальных предметов, цветов и теней, даже абстрактных понятий.

Высшее проявление любви для Г. – поэзия. Стихи рождаются из любовной муки (“Агония любви”), из любовного счастья (“Колофон”), из любовных обязательств (“Амулет на крепкий сон”), в итоге же – из “пятого измерения, которое любовь открывает в человеке” (“Единственность любви”); в поэтическом творчестве, как и в любви, Г. видит высшее таинство жизни.

Поздняя интимная лирика Г. свидетельствует о мучительном лирическом “взлёте”, пережитом поэтом на склоне лет. Здесь дело не только – даже не столько – в конкретных жизненных обстоятельствах, сколько в особой способности души к трагически-возвышенному переживанию прекрасного. Не обязательно знать, кто является адресатом поздних стихотворений Г., хотя в них отчётливо прослеживаются конкретные приметы лирической ситуации: разница в возрасте на два поколения, несколько лет мучительного счастья. Как бы ни был велик соблазн поставить знак равенства между Г. и лирическим героем его любовных стихотворений (по причине явной автобиографичности многих стихотворений – таких, как “Я и моё имя”, “Хирургическое отделение: мужская палата”, “Пахота”, “Открытие с поля боя” и др.), всё же в них важно другое: стремление поэта к предельному обобщению лирического переживания. Живое чувство, преобразованное в метафору, становится у Г. проявлением коллективного опыта-мифа, изменяется в черед космических метаморфоз (“Сад”) – и тем не менее остаётся живым чувством, сиюминутным переживанием лирического “я”.

Любовная лирика Г. образует уникальное в современной поэзии единство чувственного и философски-рационального. При всей своей чувственной интенсивности многие его стихотворения подчинены единой зада-

че: назвать все существующие имена любви, дать все её определения, открыть все уподобления, вывести формулы, раскрыть секреты, проследить все этапы любовного чувства с его оттенками и переходами из одного состояния в другое. Причём эти формулы и определения подчас не согласуются между собой, опровергают друг друга, тем самым утверждая идею бесконечного разнообразия ликов любви. Любовь в мире Г. – и бойня, разрушение, бесконтрольный разгул стихий (“Соблазн любви”, “Затемнение”, “Пандора”), и противостояние хаосу, организующая сила (“Экстаз хаоса”), и пытка (“Тюремные стены”), и утоление жажды (“У колодца”), и горечь (“Пальма”), и сладость дарения (“О даянии”). Любовь являет идеал (“Зло зеркал”) и пребывает с ним в разладе (“Добивающиеся совершенства”); слепая, как рок древних (“Что есть любовь?”), она в то же время определяет порядок бытия (“Сделка”). Любовь опрокидывает истины, выворачивает наизнанку общие места и в то же время есть окончательная истина, последнее доказательство бытия: “Я люблю, следовательно, я существую” (“Пять”). Любовь пребывает в диалектической борьбе с железной логикой разума; отсюда призыв: “Дай, Разум, мне совет!” (“Ненаписанное стихотворение”) – по сути, рефрен всей поэзии Г., которая стремится свести противоречия к неким основополагающим полюсам, чтобы, примирив их, пробиться к гармонии.

Высшая форма любви, по Г., – это истинная и совершенная “любовь поэтов” (“Родительская гордость”), та, что выше всего временного и земного. В любви лирический герой Г. – убеждённый платоник; чувственная близость для него – лишь тень, которую духовное слияние отбрасывает в реальную жизнь (“Краткое воссоединение”). Лирический субъект стремится к такому “пределу слиянности”, к такой “совместности” (“togetherness” – ключевое понятие в поздней лирике Г.), которая выше личных страстей и времени («Для нас нет “сейчас” – есть “всегда”, / Нет “я” – есть “мы” – “Посылка”; “Мы видимся во снах, / Где голос страсти не прервёт беседы / Под дикой яблоней у чистого ручья» – “Дикая яблоня”).

Лирика Г. исполнена контрастов: классический строй стиха вступает в противоречие с тёмным “метафизическим” стилем, сдержанная простота языка – с “готическими” метафорами и аллегориями учёной поэзии,

лирическая искренность – с языком анализа и дефиниций. Но, сталкивая противоположности, поэт постоянно стремится к “невозможной” гармонии.

Поэтический мир Г. на всём протяжении его творческой биографии пребывал в постоянном обновлении и развитии; в итоге это стремление Г. к совершенству обеспечило ему одно из первых мест в ряду лирических поэтов столетия.

Соч.: *Collected Short Stories*. L., 1965; *Collected Poems*. L., 1986; в рус. пер.: Скрипка за пенни. М., 1965; [Стихотворения] // Из современной английской поэзии. М., 1966; Собрание сочинений: В 5 т. М., 1998.

Лит.: *Скороденко В.* Роберт Грейвз // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; *Kirkham M.* The Poetry of Robert Graves. L., 1969; *Seymour-Smith M.* Robert Graves: Life on the Edge. N.Y., 1995.

В. Скороденко

ГРИН Генри [GREEN Henry; наст. имя Йорк, Генри Винсент (Yorke Henry Vincent), 29.10.1905, Тьюксбери, Глостершир – 15.12.1973, Лондон], романист. Родился в аристократической семье, получил образование в Итоне и Оксфорде, долгие годы работал в семейном бизнесе в Бирмингеме, сочетая успешную карьеру бизнесмена с литературной деятельностью. Одной из особенностей его творчества стал глубокий анализ взаимодействия общественного и индивидуального начал в жизни человека: герои Г. сталкиваются с противоречием между экзистенциальным одиночеством личности и стремлением к общению.

Уже в самом начале творческого пути Г. выразил намерение реформировать жанр романа. Исходным тезисом его теоретической программы было сближение с читателем, которое должно осуществиться благодаря перенесению акцента в повествовательной структуре с описания на общение героев. Его поздние романы почти полностью построены на диалоге. Другой отличительной чертой творческой манеры Г. было воплощение в литературе приёмов кинематографии: монтажа, техники “обратного кадра”, контрастной смены эпизодов, а также использования символики, придающей книгам Г. внутреннее единство. Выбирая простые на первый взгляд символы (цветы, птицы, стихии), он совмещает в них противоположные значения, и от этого они приобретают смысловую ёмкость. Голуби, кружащие

над городом, одновременно воплощают одиночество человека и семейный уют, стая скворцов – мечту о свободе и знак масс, растворяющих в себе индивидуальность, огонь – тепло домашнего очага и пламя разрушения, павлины – символ уродливой гордыни и красоты любви.

Мастерство писателя для Г. состоит в умении, не прибегая к риторике, выявить эмоциональный потенциал, заключённый в повседневной жизни: «Проза должна быть долгим доверительным разговором между чужими людьми, не касающимся прямо того, что испытал каждый из них, – писал он в автобиографическом романе “Собери мои вещи” (“Pack My Bag”, 1940). – Обращаясь к их невыраженным чувствам, она должна в конце концов выжать слезы из камня».

Темы и идеи Г., универсальные в своей основе, связаны с его жизненным опытом: появление каждого нового романа отражает важнейшие этапы жизни писателя, а их названия – часто отглаженные существительные, адекватный перевод которых не всегда возможен, – передают различные состояния. Своё первое произведение “Слепота” (“Blindness”, 1926), построенное как “роман воспитания”, Г. начал ещё в Итоне, а закончил в Оксфорде. Несчастный случай становится причиной слепоты одарённого школьника, который собирался стать писателем. Процесс формирования художника показан как путь от символической темноты незрелости к реальной слепоте и от неё – к внутреннему свету самопознания, заменяющему герою зрение.

В 1927, не закончив обучения, Г. покинул Оксфорд. Позднее он признавался, что причиной этого решения послужило навязчивое чувство вины перед людьми физического труда, которое в конце концов заставило его пойти работать литейщиком на фабрику отца. Отражением этого периода жизни Г. стал роман “Существование” (“Living”, 1929), в котором индустриальная тематика сочетается с экспериментальной техникой повествования. Полуавтобиографическая “точка зрения” предыдущей книги уступает место более отстранённой: предметом рассмотрения становится новый для автора социальный класс. К. Ишервуд* назвал “Существование” “лучшим из когда-либо написанных пролетарских романов”. Г. приблизился здесь к импрессионистическому стилю своих будущих книг: роман состоит из

ряда коротких сцен; внимание быстро переключается от одной группы персонажей к другой, описания и авторский комментарий сведены к коротким ремаркам, а диалог точно воспроизводит разговорную речь бирмингемских рабочих. Дальнейшее развитие этой техники происходит в юмористическом романе “Вечеринка в пути” (“Party Going”, 1939). Это одновременно политический роман, в котором дана социальная диспозиция английского общества перед 2-й мир. войной, и “произведение маньериста, исследующего кризис выразительности” (М. Брэдбери*).

40-е гг. были наиболее продуктивными в творчестве Г. Во время 2-й мир. войны писатель служил в рядах ополчения ПВО, и в произведениях этого периода появляются мотивы сопутствующего войне нервного напряжения и психологической реабилитации солдата в послевоенном обществе. Герои романа “Пойманные” (“Caught”, 1943) борются с общими врагами – фашистами и бюрократическим начальством, но один доходит до отчаяния и самоубийства, а другой находит избавление от томительного одиночества в любви. Герою “Возвращения” (“Back”, 1946), ставшему инвалидом, также предстоит вырваться из плена прошлого, излечиться от тоски по погибшей возлюбленной. Любовь для Г. – истинный путь к преодолению одиночества и изоляции – становится предметом тончайшего анализа в романе “Любовь” (“Loving”, 1945), единодушно признанном критиками лучшим произведением писателя. В этом полном двусмысленностей и проникнутом сексуальностью комическом романе Г. описывает любовь во всём многообразии её форм – от юношеской влюблённости слуги до адюльтера хозяйки. Исследуя разницу между непостоянством влюблённости и постоянством любви, автор далёк от абстрактности: чувства героев предстают как земные переживания, не чуждые алчности и тщеславия.

Действие романа “Подводя итоги” (“Concluding”, 1948), отразившего серьезные опасения Г., вызванные послевоенным социальным кризисом и приходом к власти правительств лейбористов, отнесено в будущее. Повествуя о жизни при социализме, автор одновременно подводит итоги своей эпохи; в отличие от романов Дж. Оруэлла* и О. Хаксли* основное внимание в его антиутопии* уделяется не политическому подтексту, а психологии людей в новых условиях. В двух последних произведениях Г., “Ничто” (“Nothing”, 1950) и “Обожание” (“Doting”, 1952), описывается послевоенная Великобритания, в которой выросло новое поколение – дети постаревших героев “Вечеринки в пути”. Концентрация диалога достигает здесь предела. Одновременно фабула теряет событийность, герои – жизненность, и с исчезновением символов романы утрачивают поэтичность.

Произведения Г. в основном остались неизвестными широкой публике, чему, возможно, способствовала тайна, которой он окружал собственное творчество, стараясь скрывать от коллег по бизнесу свою литературную деятельность. Его называли «писателем для писателей для писателей». Г. и сам говорил, что его книги предназначены “примерно для шестерых, включая меня самого... и ни для кого больше”. Среди почитателей Г. были его друзья – И. Во*, К. Ишервуд, У.Х. Оден*, В.С. Притчетт*, а также Дж. Апдайк, который высоко оценил новаторство Г. и открыл в его прозе “все возможности английской художественной литературы 20 века”.

Лит.: Stokes E. The Novels of Henry Green. L., 1959; Odom K. Henry Green. Boston, 1978.

К. Бузылева

ГРИН (Генри) Грэм [GREENE (Henry) Graham, 02.10.1904, Беркхемстед, Хертфордшир – 03.04.1991, Антиб, Франция], романист, очеркист. Почётный доктор Кембриджского (1962), Оксфордского (1963), Эдинбургского (1967), Московского (1988) университетов. Награждён орденом “За заслуги” (1986).

Учился в школе в Беркхемстеде (1922–1925), директором которой был его отец. Окончил Бэллол-колледж Оксфордского университета (1925). В 1926 принял католичество. Публиковался с 1925 (единст-

венная книга стихов – “Апрельский гомон” – “Babbling April”). Был штатным сотрудником “Таймс”, вёл литературную колонку в журн. “Спектейтор”, где являлся до 1940 и постоянным кинообозревателем. С сер. 30-х гг. много путешествовал (Африка, Мексика), публикуя книги путевых заметок и собирая материал для романов, действие которых происходит в местах, досконально им изученных в период занятия журналистикой. Во время 2-й мир. войны – сотрудник британской секретной службы в Сьера-Леоне (1940–1943). После войны работал директором изд-ва “Бодли Хэд” (1958–1968). С 1967 жил во Франции.

Через всё творчество Г., начиная с первого романа “Человек внутри” (“The Man Within”, 1929), проходят мотивы веры и безверия, доверия и предательства, ставится коренной вопрос о том, стоит или не стоит жить. География произведений Г. необыкновенно широка: три книги об Африке, романы об Индокитае и о Мексике, несколько произведений, где действие разворачивается в республиках Карибского бассейна. Как и для Дж. Конрада*, на книгах которого Г. вырос, для него внешняя экзотика есть лишь повод для создания в романах ситуации “экзистенциального приключения” (“Меня всегда тянуло в те страны, где сама политическая ситуация как бы разыгрывала карту между жизнью и смертью человека”). Г. ставил своих персонажей искать “пути бегства” от “скуки”, которую писатель понимает как бесцветную и стерильную повседневность общества, основанного на выдохшейся либеральной традиции. Той же метафорой бегства Г. объяснял собственную духовную настроенность, в частности неразделимость добра и зла в человеческой природе. В автобиографической книге, так и названной “Пути бегства” (“Ways of Escape”, 1980), Г. отметил строки Р. Браунинга: “Нас влечёт опасное смещение вещей – честный вор, нежный убийца, суеверный атеист” – как подходящий эпиграф ко всему, что написано им самим.

В романе “Сила и слава” (“The Power and the Glory”, 1940; премия Хоторндена, 1941; рус. пер. 1987) изображена Мексика периода революции 1916, сопровождавшейся жестокими гонениями на католическую церковь и разгулом насилия. Начиная с этого романа, в критике возникает понятие Гринландии как особой территории, где с наглядностью

проступают доминирующие черты исторического опыта 20 в., эпохи социальных катастроф, обнаживших истинную природу общественных отношений и характер ценностных ориентаций самого человека. Сам Г. считал, что Гринландия – изобретение поверхностных интерпретаторов его творчества, которые замечают только повторяющиеся сюжетные ситуации и постоянное возвращение к одному и тому же типу центрального персонажа: им оказывается “вконец опустившийся эмигрант, ставший алкоголиком, часами просиживающий под пальмами, изредка посещающий местный бордель, осознающий, что он забыт и людьми, и Богом”.

В действительности же Гринландия – термин для обозначения нескольких лейтмотивов, прошедших через творчество писателя. Они связаны с категориями греха и искупления, приобретающими для Г. особую важность, начиная с “Брайтонского леденца” (“Brighton Rock”, 1938; рус. пер. 1988). Здесь впервые дала себя почувствовать католическая духовная ориентация автора, а также его устойчивый интерес к понятиям жалости или сострадания ближнему; они понимаются писателем как два типа этической позиции личности, ощущающей на себе бремя экзистенциального одиночества в окружающем её мире.

Сострадание (“чувство, объединяющее равных: несчастного с несчастным, соучастника с соучастником. Они равны перед лицом трагедии”) как способность понять и разделить чужое бедствие противостоит у Г. жалости, остающейся только снисхождением к жертве, – коллизия, на которой построено несколько его романов, в особенности “Суть дела” (“The Heart of the Matter”, 1948; рус. пер. 1961), книга, вобравшая в себя впечатления военных лет. Её центральный персонаж оказывается в ситуации, когда испытанию подвергаются его совесть и религиозные убеждения. Сходные этические конфликты затронуты в романе “Человеческий фактор” (“The Human Factor”, 1978; рус. пер. 1988). По мнению Г., для людей с гуманистическим или религиозным сознанием современный мир исключает позицию постороннего. Отсюда нравственный императив соучастия, побуждающий Г. неоднократно обращаться в своих книгах к изображению событий, происходящих в горячих точках планеты, географически уда-

лённых от сравнительно благополучной Европы.

Как пристрастный наблюдатель, для которого локальные политические распри становятся дополнительным свидетельством реальной общечеловеческой значительности моральных постулатов, он описывал хронике освободительной борьбы Вьетнама против французских колонизаторов (“Тихий американец” – “The Quiet American”, 1955; рус. пер. 1956), события в Бельгийском Конго (“Ценой потери” – “A Burnt-Out Case”, 1961; рус. пер. 1964). Действие “Почётного консула” (“The Honorary Consul”, 1973; рус. пер. 1983) происходит в центрально-американской стране, где ультралевые вооружённые группы подчинили свою революционную программу тактике террора. Типичный гриновский персонаж, скептический доктор Плarr, ведёт неразрешимый спор о Боге и путях к гуманному миру будущего с бывшим католическим священником, потерявшим свою веру, и руководителем повстанческого отряда. “Почётный консул” Великобритании Фортнум, по ошибке взятый в заложники вместо американского посла, в первых эпизодах предстаёт как комический персонаж второго плана, но постепенно становится ключевой фигурой. Он проявляет на деле органичное для него чувство сострадания, когда после гибели доктора, от которого его жена ждёт ребенка, предлагает назвать последнего именем отца – жест сродни тому, что делает герой романа И. Во* “Безоговорочная капитуляция” (1961).

Хроника событий, сообщающая фабульное напряжение всем этим книгам, важна Г. прежде всего как повод для осмысления центральных этических конфликтов его творчества. Они стимулируют размышления о приверженности добру, пусть обречённому перед лицом торжествующей бесчеловечности или холодной прагматики; о вере, чаще всего неспособной служить надёжной опорой в условиях, когда достоинство человека растоптано и унижено, но тем не менее противопоставленной безверию и цинизму; о том, оправдано ли само согласие героев жить, когда реальность настолько уродлива, а их положение в мире практически безнадежно.

Католицизм, который никогда не был у Г. последовательным, притягивал его тем, что пробуждал “способность к ощущению

вины и к её преодолению”. Герои, испытав это чувство вины как за собственные человеческие слабости, так и за несовершенство Творения, проверяют себя соприкосновением с действительностью, в которой “царят несправедливость, жестокость и фальшь”, и ценят опыт приобщения к ней, поскольку “тут можно любить человека почти так, как его любит Бог, зная о нём самое худшее”. Эта идея определяет и проблематику, и построение действия в “Комедиантах” (“The Comedians”, 1966; рус. пер. 1967), где описывается Гаити времён диктатуры Дювалье и развернута полемика между персонажами о возможности или недостижимости свободы этического выбора перед лицом тирании, стремящейся поставить под контроль даже самые сокровенные сферы человеческого существования. Все три центральных персонажа романа с самыми заурядными английскими фамилиями – Браун, Смит и Джонс – “комедианты”, действующие в атмосфере фарса, пока писатель не заставляет их без спасительных увёрток осмыслить коллизии, которыми определяется нравственный статус личности. И тогда за масками открываются истинные лица, фарс становится трагедией, а “смерть – доказательством искренности”.

Свои художественные произведения Грин разделяет на “серьёзные” и “развлекательные” – в зависимости от того, насколько ему важна острота интриги, требующей использования повествовательных приёмов, заимствованных из популярных жанров (мелодрама, шпионский роман*, детектив*). Однако художественные решения и проблематика романов Г. не зависят от избранного им типа повествования; в них неизменно присутствует парадокс, чаще всего трагический. Так, комический “роман нравов” “Путешествия с тетушкой” (“Travels with My Aunt”, 1969) на поверку оказывается повествованием о близкой смерти и о напрасных стараниях позабыть её неотвратимость. Герои притч с элементами трагистов классического сюжета, таких, как “Монсиньор Кихот” (“Monsignor Quixote”, 1982; рус. пер. 1989), ищут смысл и оправдание жизни в век этической апатии и прогрессирующей дегуманизации. Утверждая, что он подчинил свою писательскую деятельность борьбе с диктатурами, Г. имел в виду и диктат наиболее распространённого в его эпоху скептического умонастроения, которое он считал

отказом от моральной озабоченности, а тем самым и отречением от высших обязанностей литературы.

Динамичные, изобилующие острыми поворотами действия, романы Г. уже с 30-х гг. привлекали кинематографистов. Среди экранизаций его прозы выделяются ленты с участием О. Уэллса, Э. Тейлор, Р. Бартона и других звёзд Голливуда. Фильм К. Риды “Третий человек” (“The Third Man”, 1949), сценарий которого написал по своему роману сам Г., стал событием в истории британского кинематографа.

Г. принадлежат несколько сборников рассказов, пьесы, составившие отдельный том, книги для детей и подростков. Особая часть его наследия – многочисленные эссе, нередко служившие предисловиями к подготовленным им литературным антологиям и изданиям классиков: от поэтов эпохи Реставрации до Г. Джеймса и Ф.М. Форда*.

Всю свою писательскую жизнь Г. оставался верен публицистике и документалистике, создав серию книг, в которых осмыслены многие злободневные коллизии современного мира: о всевластии мафии на Французской Ривьере “Я обвиняю” (“Je accuse”, 1982; рус. пер. 1983), о борьбе за передачу Панамского канала правительству Панамы “Знакомство с генералом” (“Getting to Know the General”, 1984; рус. пер. 1988) и др.

Соч.: Collected Essays. L., 1969; The Collected Edition: In 22 vols. L., 1970–1982; The Collected Plays. L., 1985; Reflections. L., 1990; в рус. пер.: Собрание сочинений: В 6 т. М., 1992–1996; Особые обстоятельства: Рассказы. М., 2004.

Лит.: Бэлза С.И., Палиевский П.В. Грэм Грин // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Зверев А. Крупным планом: Парадоксы Грэма Грина // Зверев А. Дворец на острие иглы: Из художественной прозы XX века. М., 1989; Грэм Грин: Библиографический указатель / Сост. и предисл. Ю.Г. Фридштейна. М., 1996; Smith G. The Achievement of Graham Greene. Brighton, 1986; Sheldon M. Graham Greene: The Man Within. L., 1994; West W.J. The Quest for Graham Green. L., 1997; Hazzard Sh. Greene on Capri: A Memoir. N.Y., 2000.

А. Зверев

“ГРУППА” (“THE GROUP”) – писательское объединение, своего рода творческая мастерская, организованная для повышения профессионального мастерства участвующих в ней поэтов. Сложилась в Кембриджском университете в 1952–1954 вокруг студенческого журнала “Дельта” (“Delta”).

Поэт и критик Филип Хобсбаум (Hobsbaum Philip, р. 1932), в 1954–1955 гг. редактор “Дельты”, ориентировавшийся прежде всего на Ф.Р. Ливиса*, учеником которого он был, стал первым главой объединения. “Г.” организационно оформилась осенью 1955, когда кружок поэтов начал еженедельно собираться в лондонском доме Хобсбаума; с 1959 местом встреч стал дом нового председателя, поэта Эдварда Льюси-Смита (Lucie-Smith Edward, р. 1933). В сер. 1960-х гг. “Г.” распалась, затем возродилась (1965) в виде “Цеха поэтов” (“Poets’ Workshop”) при лондонском журнале “Поэтри ревью”*. Самый плодотворный период деятельности “Г.” приходится на 1950–1960-е гг.

“Г.” была добровольным сообществом очень разных, хотя и связанных приятельскими узами, писателей. Они встречались, чтобы прослушать в авторском чтении стихи, тексты которых заблаговременно рассылались участникам, и обсудить их. Льюси-Смит видел главную задачу “Г.” в том, чтобы обеспечить творческий рост участников и их влияние на текущий литературный процесс.

У авторов “Г.” не было общей эстетической программы, в то же время принятая в “Г.” форма общения и взаимного обучения поэтов требовала некоторых объединяющих положений. Поэты “Г.” исходили из того, что поэзия рациональна, следовательно, может быть предметом обсуждения; все участники сообщества признавали важность восприятия стихов на слух (поскольку поэзия – функция речи), выступали против поэтического произвола, соглашались насчет необходимости конструктивной критики.

“Г.” предъявляла к своим участникам лишь одно требование – профессионализм; это и было сформулировано в коллективном поэтическом сборнике «Антология “Группы”» (“The Group Anthology”, 1963; сост. Э. Льюси-Смит и Ф. Хобсбаум; 17 авторов). Под одной обложкой соседствуют не только поэты-единомышленники, но порой и поэты, весьма несхожие по своим эстетическим установкам. Так, Алану Браунджону (Brownjohn Alan, р. 1931), поэту метафизического склада, культивирующему логику, объективный подход, описательность, склонному к социальной теме и “мягкой” сатире на нравы, противостоит Э. Льюси-Смит с его установкой на красочность изобразительного решения, импрессионистическую

манеру и формальный эксперимент. Так, поэтика Питера Портера (Porter Peter, р. 1929), её подчёркнутый рационализм, установка на остранение в воссоздании исторической и политической реальности контрастируют с избыточной метафоричностью, символикой, эмоциональным и в то же время жестким письмом Питера Рэдгроува (Redgrove Peter, р. 1932). Излюбленными темами последнего были темы “внутренней” стихии (давление инстинктов, подсознание, тайная жизнь чувств), напряжённого биологического бытия человека в его двойственной (согласие и конфликт) связи с тёмным миром природы. Сдержанная, ироничная и горькая автобиографическая лирика Ф. Хобсбаума, отмеченная строгой дисциплиной чувств, кардинально отличается от поэзии шотландца Дж. Макбета*, который обращается к свободному стиху, сложной гибкой ритмике, аллитерации и необычным тропам с привлечением “брутальных” натуралистических образов.

Вместе с тем состав антологии и её композиция отнюдь не произвольны: сильные и слабые стороны разных индивидуальных поэтических манер воспринимаются особенно наглядно в тесном соседстве. Антология являет собой микромодель “Г.”, сводившей вместе различные, если не взаимоисключающие, точки зрения, оценки и подходы.

Опыт “Г.” доказал, что авторы, различающиеся не только темпераментами и творческими интересами, но и эстетическими установками, могут плодотворно сотрудничать в рамках одного поэтического семинара. “Г.” позволила им взглянуть на собственное творчество чужими глазами, яснее определить для себя свои взгляды и цели. О конструктивности такой практики говорит и то, что в недрах “Г.” сложились или вышли на новую ступень мастерства несколько крупных поэтов – кроме упомянутых также А. Митчелл* и канадец Дэвид Уивилл. На определённом этапе в работе “Г.” участвовал Т. Хьюз*. По образцу “Г.” аналогичные объединения существовали в Белфасте (1963) и Глазго (1967).

Лит.: Garfitt R. The Group // British Poetry Since 1960: A Critical Survey / Ed. M. Schmidt, G. Lindop. Oxford, 1972; The Group: An Exhibition of Poetry / Ed. I. Fletcher. Reading, 1974; Thwaite A. The Group and After // Thwaite A. A Critical Guide to British Poetry 1960–1984. L., 1985.

В. Скороденко

Д

ДАНН Дуглас (Иглзем) [DUNN Douglas (Eaglesham), р. 23.10.1942, Инчиннен, Ренфрушир], шотландский поэт. Родился в семье фабричного рабочего. Получив среднее образование, в 1959–1970 работал в различных библиотеках Шотландии, США и Англии. В Библиотеке Бринмора Джонса Гульско-го университета Д. был коллегой Ф. Ларкина*, который оказал на молодого поэта значительное влияние. С 1966 по 1983 Д. жил в Гулле, в 1984 вернулся в Шотландию (Данди). С нач. 1971 ведёт жизнь профессионального литератора. Д. окончил Гульский университет (1969), в 1971–1978 был поэтическим обозревателем журн. “Инкаунтер”*. Ему присвоена почётная степень доктора изящной словесности Университета Данди (1987), он член Королевского литературного общества (с 1981), обладатель многочисленных литературных премий.

Д. рано увлёкся литературой. Его стихотворения, опубликованные в периодике и антологиях, были отмечены премией в 1968, ещё до выхода первого поэтического сборника “Терри-стрит” (“Terry Street”, 1969), сразу выдвинувшего его в число перспективных молодых поэтов. Это собрание неприятельских на первый взгляд поэтических зарисовок рутинной жизни среднеанглийского городского района, где обитают семьи рабочих и бедняков. Выполненные свободным стихом, эти “живые картинки” с натуры складываются в собирательный образ улицы, “королевства мусорных баков и запахов жизни” (“Молодые женщины в водолазках”); из обыденности проступает облик вечности, хотя и искажённый пошлостью быта. Точность наблюдений, выразительные скупые детали в сочетании с ироничным комментарием, а то и прямой инвективой служат Д. для сопряжения вечного и конкретно-временного: уродливый быт лирических персонажей показан как трагедия бытия. Трезвый взгляд на мир, сочетание объективности с состраданием, описательности с метафоричностью, подчёркнутый отказ от поэтических красот сближали Д. с поэтами “Движения”*, а его очевидная тяга к философско-метафизическому осмыслению самого факта разделения общества на богатых и бедных дала основание некоторым английским критикам определить его

поэзию как “социальный реализм”. Социальная тема, чётко заявленная в первом сборнике, разрабатывается в ряде стихотворений сб. “Жизнь посчастливее” (“The Happier Life”, 1972) и метафизически обобщается в цикле “Варварские пасторали” и в примыкающих к нему стихах сб. “Варвары” (“Barbarians”, 1979). Название последнего точнее было бы перевести как “Примитивные” или “Безъязыкие”: здесь поэтически исследуются мироощущение, духовные ценности и кодекс поведения людей, представляющих слои общества, не только лишённые материальных благ, но и отчуждённые от высокой культуры, закреплённой в литературном языке нации.

Начиная со стихов о детстве в сб. “Любовь или ничего” (“Love or Nothing”, 1974), в поэзию Д. входит Шотландия. Шотландская “идиома” в духовном и историческом планах доминирует в сб. “Парламент Сент-Килды” (“St. Kilda’s Parliament”, 1981). Д. трактует ландшафт островной Шотландии как метафору народной души, обращается к гротеску и приёмам сюрреалистического письма. В его творчестве всё большую роль начинает играть поэтическое воображение, вступающее в конфликт с неприкрашенной прозой жизни. Поэма “Возлюбленный Европы” (“Europa’s Lover”, 1982) – поэтический анализ эстетических и нравственных ценностей европейской цивилизации в исторической перспективе, своеобразный конспект развития европейского духа в его взлётах и падениях, абсурдных и трагических контрастах. Наряду со свободным стихом Д. обнаруживает мастерское владение стихом рифмованным, а сб. “Элегии” (“Elegies”, 1985; Уитбредская премия), посвящённый памяти безвременно умершей жены, включает образцы интимной лирики в строгой форме сонета.

Задачи поэзии в понимании Д. – не регистрировать свидетельства о времени и о поэте, но осмыслить их в контексте современности и в ретроспективе истории, национальной и общечеловеческой. Для него время – категория триединая: биологическая, историческая, философская. Историзм поэтического мышления, ярко выраженное исповедальное лирическое начало и высказательное мастерство делают Д. одним из

ведущих современных поэтов Великобритании и фигурой общекультурного масштаба. Он был составителем и комментатором антологий поэзии Байрона и Браунинга, антологии ирландской литературы (1975), книги шотландской поэзии 20 в. (1992) и канонической антологии шотландского рассказа, выпущенной изд-вом Оксфордского университета (1995). В 1990 вышел его перевод «Андромахи» Расина. Перу Д. также принадлежат книги рассказов «Затерянные деревни» («Secret Villages», 1985) и «Друзья и подруги» («Boyfriends and Girlfriends», 1994), пьесы для радио и телевидения, стихотворные тексты для телепостановок, литературно-критические статьи.

Соч.: Under the Influence: Douglas Dunn on Philip Larkin. Edinburgh, 1987; Northlight. L., 1988; New and Selected Poems. 1966–1988. N.Y., 1989; Dante's Drum's-Kit. L., 1993; The Year's Afternoon. L., 2000; в рус. пер.: [Стихотворения] // Иностран. лит. 1976. № 2; Стихи // Иностран. лит. 1992. № 7.

Лит.: Reading Douglas Dunn / Ed. R. Crawford, D. Kinloch. Edinburgh, 1992.

В. Скороденко

ДАРРЕЛЛ Лоренс (Джордж) [DURRELL Lawrence (George), 27.02.1912, Джаландхар, Индия – 07.11.1990, Сомьер, Франция], поэт, романист. Джералд Даррелл (1925–1995), писатель-анималист, его младший брат. До 12 лет Д. жил с родителями (мать – ирландка, отец – англичанин, инженер, строитель железных дорог) в Индии. Учился в Англии (1923–1930), где сменил несколько школ; к 14–15 гг. твердо решил стать писателем. С 1931 жил в Лондоне на случайные заработки (журналист, тапёр в ночных клубах, сочинитель джазовых песенок, автогонщик и т.д.). В 1935, получив от изд-в «Кэссел» и «Фабер энд Фабер» контракт на три «коммерческих» романа, поселился на о. Корфу в Греции. В 1940–1941 Д. – директор патронируемой Британским советом школы в Каламате, на юге Пелопонесса. Различные должности, занимаемые Д. в британском дипломатическом ведомстве (Александрия, 1941–1945; Белград, 1949–1952; Кипр, 1953–1956), в Министерстве информации (Родос, 1945), работа учителем в Кордове (Аргентина, 1948) служили прикрытием его сотрудничества с английской разведкой, наложившего отпечаток на его судьбу и творчество. Пребывание в Югославии побудило Д. к смене политической ориентации: до кон. 40-х гг., как и

многие британские интеллектуалы, он почувствовал «левым», с 1949 он – антикоммунист и консерватор. С февраля 1957 целиком занялся профессиональной писательской деятельностью, поселился во Франции – на окраине провансальского городка Сомьер. Член Королевского литературного общества (1954). Лауреат премии Даффа Купера (1957). В 1961 номинирован на Нобелевскую премию по литературе.

Известность приобрел сначала как поэт – после выхода сборников стихов «Своя страна» («A Private Country», 1943), «Города, равнины и люди» («Cities, Plains and People», 1946), «Исходя из видимости» («On Seeming to Presume», 1948), «Deus Loci» (1950), «Древо праздности» («The Tree of Idleness», 1955), «Иконы» («The Icons», 1966). Д. создал в них свою, называемую им «геральдической», вселенную, в которой реальной истории противопоставлено вневременное бытие личности, а Англии – стилизованный миф о Средиземноморье.

Первый, автобиографический, роман Д. «Пестрая дудочка любви» («Pied Piper of Lovers», 1935), «лав стори» с печальным концом (героиня умирает), остался незамеченным критикой. Его своеобразное продолжение – роман «Паническая весна» («Panic Spring», 1937, опубл. под псевдонимом Чарлз Норден), название которого отсылает к Пану, божеству стихийных сил, наводящему на людей беспричинный, так наз. панический, страх. В нём говорится о жизни нескольких героев – пилигримов на некоем острове в гостях у его владельца, эксцентричного миллионера (явная перекличка – в «Маре» Дж. Фаулза*). В 1947 в Лондоне вышел роман Д. «Сефалу» («Cefalú»), получивший широкую известность после переиздания в США под назв. «Чёрный лабиринт» («The Dark Labyrinth»). Его центральная метафора – лабиринт на Крите – и основной мотив – жизнь персонажей под сенью смерти, в ожидании катастрофы – передают ощущение 20 в. как века глубочайшего кризиса. Позднее в статье «Нет пути к пониманию бытия» («No Clue to Living», 1961) Д. писал: «Человечеству сегодня вынесен смертный приговор, и оно продолжает жить лишь отсрочками его исполнения – в удобных тюремных камерах, где ему не отказано ни в пище, ни в книгах, ни в чернилах, ни в бумаге {...} Технократическое общество поглотило индивидуальность».

В разнородном, разностильном творчестве Д. выделяются четыре главных произведения, составляющих “даррелловский канон” и являющихся классикой литературы модернизма*: “Чёрная книга. Агон” (“The Black Book: an Agon”, запрещённая в Великобритании “за непристойность”; опубл. в 1938 в Париже, в Лондоне вышла в 1973), “Александрийский квартет” (“The Alexandria Quartet”, отд. изд. 1962), дилогия “Бунт Афродиты” (“The Revolt of Aphrodite”, 1974) и “Авиньонский квинтет” (“The Avignon Quintet”; романы “Монсеньор, или Князь Тьмы” – “Monsieur, or the Prince of Darkness”, 1974; “Ливия, или Погребённый заживо” – “Livia, or Buried Alive”, 1978; “Констанс, или Уединённые обыкновения” – “Constance”, 1982; “Себастьян, или Вспоглощающие страсти” – “Sebastian, or Ruling Passions”, 1983; “Квинкс, или Сказка совершенства” – “Quinx, or The Ripper’s Tale”, 1985).

“Чёрная книга”, получившая высокую оценку Т.С. Элиота*, в 1-м изд. имела подзаголовок “Хроника английской смерти”: холодной, мрачной Англии в ней противопоставлена теплая, живописная Греция. Два рассказчика, Лоренс Люцифер и автор дневника под назв. “Чёрная книга”, найденного Люцифером в комнате отеля, повествуют о жизни в Лондоне и на Корфу, об одних и тех же людях, но в разное время. В романе чувствуется влияние “Тропика рака” Г. Миллера, письмо к которому в авг. 1935 послужило началом их переписки и дружбы. Вместе с тем это произведение ознаменовало переход писателя от исповедальной прозы к “геральдическому модусу” (по его определению). Здесь уже сложился специфически даррелловский барочный, многокрасочный стиль, проявились характерные для его “канонической прозы” особенности: меняющиеся повествователи, дневниковые записи, письма, ретроспективные отступления, подробные описания болезни. Время в нём по существу разрушается, действие проецируется в пространстве.

Центральное произведение Д. – “Александрийский квартет”, принёсший ему славу. Этот “четырёхпалубный корабль” строится на основе теории относительности А. Эйнштейна: первые три романа имеют пространственное измерение, время остановлено; лишь в четвёртом – царит время. В основе “Жюстины” (“Justine”, 1957; экран. в 1969; рус. пер. 1993) – структура гностического мифа о

падении души, “Бальтазара” (“Balthazar”, 1958; рус. пер. 1996) – структура Книги Таро. Писатель провёл своё повествование через субъектный и объектный модусы: рассказчик “Жюстины” и “Бальтазара” становится объектом, т.е. персонажем традиционного “романа воспитания” – “Маунтолив” (“Mountolive”, 1958; рус. пер. 1996). Заключительный роман тетралогии – “Клеа” (“Clea”, 1960; рус. пер. 1997), где структурность разрушена, основан на концепции “геральдической вселенной”, сочетающей различные образные системы.

Гностическая, оккультная и “геральдическая” образность присутствуют во всех романах “Квартета” как основа или фон. Их важнейшая структурная функция – сохранение разнородного материала (воспоминания и размышления протагониста, цитаты из писем, дневников, художественных текстов множества персонажей) в рамках целого. Главное для Д. – избавиться от тирании времени и “раствориться” в пространстве, таков смысл создаваемого им “пространственно-временного континуума”. Д. противопоставил потоку сознания Дж. Джойса*, “потоку помпезности” (по его определению), параллелизм разных призм мировосприятия, принцип “зеркальности”, бесконечное умножение интерпретаций одного и того же события или персонажа. В “Квартете” крайне важны романтические мотивы тени, двойника; приём повтора в разных контекстах одних и тех же сцен, фраз и жестов служит проводником ритмической организации текста.

В центре “Квартета” – Александрия, столица египетского гностицизма, город, находившийся у истоков современного научного знания, объединивший традиции Древнего Востока, эллинизма, Римской империи, Византии, коптского христианства, греческой и еврейской диаспор, Арабского Востока, европейского Запада. Для Д. – это “столица памяти”, он идет вглубь вплоть до мифа об Исиде и Осирисе; другой слой – история Антония и Клеопатры – воспринимается сквозь призму литературной традиции. Архетипические образы и темы “Квартета” восходят к Шекспиру, а также к творчеству К. Кавафиса, реформатора новой греческой поэзии, существенно повлиявшего на Д., владевшего новогреческим. С Клеопатрой сопоставляются основные женские персонажи тетралогии. В её символическом рисунке использо-

ны сюжетная структура, портретные характеристики, сквозные мотивы, языковые темы елизаветинцев ("Мне безумно жаль, я – не елизаветинец", – писал он Р. Олптону*; своими любимыми поэтами назвал Шекспира и Донна и лишь "потом идия").

"Александрийский квартет" – это, по слову автора, "современное исследование бви". Суть человека Д. определял как дыше эроса. Любовь – могущественная и спасная сила, источник надежд на сохранение человечности и одновременно страшного ювного напряжения. Д. следовал лоуренской традиции истолкования чувственной страсти как сути мироздания, противоставляющей механике социального существования; страсть он изображал одновременно натуралистически и мистически. Д.Г. Лоуису* он обязан повышенным вниманием к филологическому (воля Александрии, действующая через персонажей), критикой эпического, социального в своей основе сознания. Фрейдистскую концепцию любви Д. дополнил идеями маркиза де Сада (жестокость бовного чувства и т.д.). Имя героини и название первого романа квартета перекликаются с названиями романов маркиза де Сада Юстина, или Несчастья добродетели" (1791), "Новая Жюстина" (1797). Извращенные любовные отношения между людьми оуждены особой атмосферой Александрии, Вавилона современного бытия, где царит дух чувственности и ошущим "навязчивый ритм смерти". Александрийскую амбиентность представляет Тиресий (слепой овидец, бывший и мужчиной, и женщиной и проживший неисчислимое количество лет); с этим архетипом связаны два персонажа тетралогии (Бальтазар, врач-гинеколог, гомосексуалист, и Скоби, комический "бимбаши", "белый человек, отягощенный своим бременем", носитель социального англо-имперского мифа). Финальный прорыв к истине в пространственном мире знаменует собою разрыв с Александрийским, "материальным", "тёмным" миром.

В дилогии "Бунт Афродиты", состоящей из романов "Тогда" ("Tunc", 1968; рус. пер. 1994) и "Никогда" ("Nunquam", 1970) (в названиях обыгран эпиграф из "Сатирикона" трония: "aut nunc aut nunquam" – "тогда или никогда"), очевидно влияние на Д. "Зака Европы" Шпенглера. Писатель изобразил современное бытие как закат человечности,

господство жестоких инстинктов; развитие науки и техники приводит к созданию робота, несущего гибель другим и себе самому. Современная цивилизация, по Д., движется по пути самоуничтожения. Повествование во втором романе строится по принципу палимпсеста: новый текст написан поверх старого, не отменяя, а дополняя его.

В "Авиньонском квинтете" главное место действия – Авиньон (когда-то столица христианства) – играет ту же роль, что и Александрия в "Александрийском квартете". Д. использовал здесь мотивы и принцип "пространственно-временного континуума" "Квартета", обыгрывая мысль об упадке цивилизации, навязчивую идею роковой насильственной смерти, торжества Князя Тьмы над Богом, носителем идеи добра. Главные темы – кошмар смерти, страх погребения заживо. Основа структуры "Квинтета" – квадрат, в его центре – 5-й роман ("Квинкс"), насыщенный размышлениями, комментариями – от серьёзного философствования до простых "заметок", его функция – прояснить "углы".

Д. – автор книг об островах, где лирические дневниковые записи сочетаются с элементами этнографического очерка, документальные описания – с романтическим повествованием, юмористические зарисовки – с философским размышлением: о Корфу ("Обитель Просперо: путеводитель по острову Коркира" – "Prospero's Cell: A Guide to the Landscape and Manners of the Island of Corcyra", 1945), о Родосе ("Размышления о Пенорожденной" – "Reflections on a Marine Venus", 1953), о Кипре ("Горькие лимоны" – "Bitter Lemons", 1957; рус. пер. 2000), где он (сначала частное лицо, затем высокопоставленный британский чиновник) лично участвовал в затяжном конфликте между греками-киприотами и британской колониальной администрацией, переросшем потом в войну между греческой и турецкой общинами ("Греческие острова" – "The Greek Islands", 1978).

Стихотворные драмы Д. – трагедия "Сапфо" (1958; триумфальная премьера в гамбургском "Дойчес шаушпильхаус", 1959), где мир для героини – большая рана, время неизменно, прогресс – движение вспять, "Акте" ("Acte", 1966) – из истории Рима времён Нерона, "Ирландский Фауст" ("Irish Faust", 1964) – вписываются в контекст экспериментов Т.С. Элиота* и К. Фрая*, пытавшихся

возродить елизаветинскую традицию поэтической драмы. Д. – автор книги “Ключ к современной английской поэзии” (“A Key to Modern British Poetry”, 1952), о поэтах 20–30-х (о Т.С. Элиоте, У.Х. Одене*, Ст. Спендере*), где он убеждал читателей стать “собственными современниками”, отказаться от “педагогического груза” традиции “научного рационализма”.

Цель своей жизни Д. видел в создании большого универсального романа, “морфологической формы”, “дюрреализма” (в этом термине он обыгрывал “сюрреализм”, свою фамилию и латинский корень *dur* – “долговечный, прочный, стойкий”). Д. считают барочным автором. Его проза сложна, стилистика эклектична, неожиданные, причудливые образы сочетаются в ней со словесными клише, персонажи не претендуют на жизненное подобие, они включены в систему знаковых отсылок.

В основе эстетико-художественных поисков Д. – философские размышления о процессе сближения Запада и Востока, о борьбе понятий “эго” и “нон-эго”; он полагал, что через 100 или 1000 лет, когда мир будет единым, возникнет проблема выбора: идти ли по пути позитивизма, материализма или мистики – пути “нон-эго”. Сам он ощущал живую связь между Западом и Востоком, говорил, что у него “индийское сердце” и “английская кожа”, что он чувствует себя в английской литературе “белым негром”, “приблудой”, “ирландцем”, расценивая определение “ирландский” не как национальное, а как литературное качество.

Соч.: *Literary Lifelines: The Richard Aldington – Lawrence Durrell Correspondence* / Ed. I.S. MacNiven, H.T. Moore. L., 1981; *Collected Poems. 1931–1974*. L., 1982; *Antrobus Complete*. L., 1985; *The Durrell-Miller Letters. 1935–1980* / Ed. I.S. MacNiven. N.Y., 1988.

Лит.: Аникин Г.В. Лоренс Даррелл // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Михайлин В. Портрет на фоне изменяющегося пейзажа // Иностр. лит. 2000. № 11; Weigel J.A. *Lawrence Durrell*. Boston, 1989; *Into the Labyrinth: Essays on the Art of Lawrence Durrell* / Ed. F.L. Kernovsky. Ann Arbor; London, 1989.

Т. Красавченко

“ДВИЖЕНИЕ” (“THE MOVEMENT”) – название, закрепившееся в английской критике за группой поэтов, в первую очередь участников антологий “Поэты 1950-х годов” (“Poets of the 1950s”, 1955), “Новые строки”

(“New Lines”, 1956) и “Новые строки: Вторым выпуском” (“New Lines: Second Series”, 1963). Термин восходит к заглавию статьи Дж.Д. Скотта о тенденциях в английской поэзии, опубликованной без указания имени автора (“В движении”, журн. “Спектейтор”. 1954. 1 окт.). “Предисловие” к “Новым строкам”, написанное составителем Р. Конквестом*, было воспринято как своего рода литературный манифест. Появление этих антологий было подготовлено общим развитием послевоенной английской поэзии, и в этом смысле факт выхода коллективных сборников можно считать попыткой “организационного” оформления уже существовавшего явления.

Р. Конквест отмечал, что задача его антологии – познакомить публику с уже успешней о себе заявить “оригинальной и здоровой поэзией нового периода”, представленной творчеством К. Эмиса*, Д.Дж. Энрайта*, Д. Дэйви*, Т. Ганна*, Дж. Холлоуэя*, Э. Дженнингса*, Ф. Ларкина*, Дж. Уэйна* и самого составителя. Их, по его мнению, объединяет “желание не ограничиваться только негативной позицией – избегать дурных принципов”. Под последними разумелись отдельные мировоззренческие и эстетические установки поэтов-романтиков, символистов, “Нового Апокалипсиса”*. Отрицались такие черты романтической и символистской поэтики, как мистификация обыденной жизни, разгул эмоций, “тёмный” стиль, уплотнённая метафоричность письма (Р. Конквест: “дебильная теория, будто поэзия обязана быть метафорической”), обилие субъективных ассоциаций, зашифрованные образы и т.п. Романтической традиции в её современной модификации Конквест противопоставил ряд общих положений, главные из которых – требование рационального подхода и поэтического объективизма, строгой дисциплины чувств, а также сопряжённости поэзии с историческим временем: “Принадлежать своему времени – не самое важное, однако необходимое достоинство”. Поэзия призвана выявлять смысл того, что изображает, и для этого должна опираться на логику. Эрудиция, ирония, ясная манера изложения и иные качества хорошей прозы ей отнюдь не противопоказаны.

В “Предисловии” ко 2-му вып. “Новых строк” (в котором представлены уже 24 поэта, в том числе авторы 1-го вып., исключая Дж. Холлоуэя и Т. Хьюза*) Р. Конквест

уточнил некоторые положения, которым, на его взгляд, удовлетворяет творчество авторов "Д.". В частности, принадлежность поэта своему времени вовсе не предполагает решения идеологических, политических, воспитательных и других внешнепоэтических задач: «У поэзии лишь одна "задача" – быть поэзией». Подчёркнуты свойственное авторам двух выпусков чувство эстетической пропорции, оттачивание от формализма и модернизма*. Определённо указано на принадлежность поэтов "Д." к английской поэтической традиции: «Современная поэзия в немалой степени вернулась к основным традициям английского стиха».

Действительно, авторы "Новых строк" очевидным образом исходили из опыта отечественной классики (поэты шекспировской эпохи и 18 в., А.Э. Хаусмен*, Т. Харди*), концепций и творческой практики некоторых старших современников (У. Эмпсон*, отчасти Т.С. Элиот*).

Выступление участников "Д." вызвало ответные шаги ряда современных поэтов, приверженных романтической традиции. Стихи этих поэтов составители Г. Сергент (Sergeant Howard, 1914–1987) и Дэнни Абс (Abse Dannie, р. 1923) опубликовали в "конкурирующей" антологии "Неклеимёные" ("Mavericks", 1957), представившей, как и первая антология Конквеста, девять поэтов, в том числе Д. Абса, Майкла Хэмберджера (Hamburger Michael Peter Leopold, р. 1924) и Дж. Силкина (Silkin John, 1930–1997). Вместо предисловия здесь приведены два письма, которыми обменялись составители антологии утверждали абсолютную ценность в поэзии субъективно-эмоционального начала. В основном их критика сводилась к 3-м пунктам: "Д.", присягнувшее на верность английской поэтической традиции, в то же время выступает против романтизма, неотъемлемой составной части этой традиции; без метафоры нет поэзии; поэты "Д.", в сущности, не имеют общей платформы.

Последнее верно, если под "платформой" понимать принятый или одобренный всеми участниками антологии эстетический манифест. Такого манифеста у "Д." действительно не было, и Р. Конквест отметил, что другие участники "Новых строк" "не несут от-

ветственности за взгляды, изложенные" им в "Предисловии". Принципы объединения авторов под обложками каждой из двух соперничавших антологий и вправду были весьма расплывчатыми, особенно в "Неклеимёных" (так, "неклеимёный" В. Скэннелл (Scannell Vernon, р. 1922) участвовал во 2-м вып. "Новых строк").

Тем не менее основания для полемики были. Носила она скорее внутрисековой, а не общелитературный характер, однако помогла её участникам чётче осознать собственные эстетические позиции. "Новые строки" содействовали конкретизации стихового сюжета, утверждению поэзии логичной и ясной, чёткому структурированию мысли и образа, приближению поэтического творчества к живой современности. Ф. Ларкин, Э. Дженнингс, Д. Дэйви, Д.Дж. Энрайт, Т. Ганн, Дж. Уэйн и Т. Хьюз вошли в число ведущих английских поэтов послевоенного поколения. Созданное ими выходит за рамки канона, очерченного в Предисловиях к "Новым строкам", однако исходит именно из этого канона. Наиболее же последовательно он воплощён в поэзии Р. Конквеста и Дж. Холлоуэя.

Каждый из авторов "Д." пошёл в поэзии своим путем, и всё же им всем присуще – в широком плане – неприятие романтической традиции и понимание поэзии как инструмента эстетического проникновения в реальную жизнь. Влияние "Д." сказалось на дальнейшем развитии поэзии.

Лит.: *Ивашева В.В.* Английская поэзия 1945–1965 годов // *Ивашева В.В.* Английская литература. XX век. М., 1967; *Скороденко В.А.* Английская поэзия (1945–1970). М., 1971; *Он же.* Поэзия // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; *Press J.* Rule and Energy: Trends in British Poetry since the Second World War. L., 1969; *Morrison B.* The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s. L., 1980.

В. Скороденко

ДЕ ЛА МАР Уолтер (DE LA MARE Walter, 25.04.1873, Чарльстон, графство Кент – 22.06.1956, Твикинхэм), поэт, романист, новеллист, эссеист. Награждён орденом Почета (1948) и орденом "За заслуги" (1953); ему присуждены почётные степени Оксфордского, Кембриджского, Бристольского Лондонского университетов и университета Сент-Эндрюс.

Окончил школу при хоровой капелле Сора Св. Павла в Лондоне; из-за финансовых трудностей не смог продолжить образование. С 1889 до 1908 служил бухгалтером в ондонском отделении нефтяной компании *Стандарт ойл*. С 1895 печатался в различных периодических изданиях; 1-й поэтический сборник (*“Песни детства”* – *“Songs of Childhood”*, 1902) выпустил под псевдонимом *Уолтер Рэмэл*. В 1908, получив от правительства поощрительную пенсию (100 фунтов в год), ушел со службы и посвятил себя исключительно литературе.

Известность Д. принёс поэтический сборник *“Слушающие и другие стихотворения”* (*“Listeners and Other Poems”*, 1912). С 1912 по 1922 Д. – неизменный участник сборников *Георгианской поэзии**. В рецензиях этих лет постоянно отмечались “изысканная, немая красота”, “эльфийское очарование” Д. Сесил), “волнующая нежная благозвучность” (Э. Госс) и “утончённые ритмы” его стиха (Л. Эберкромби).

Репутация Д., установившаяся с нач. 20-х гг., с тех пор оставалась неизменной. Это обширное наследие включает не менее 50 книг. При этом всё написанное им сосредоточено вокруг немногих постоянных тем и идей. Д. разделял “метафизическое отчаяние” многих писателей рубежа веков, уже не имевших возможности опереться на афоризм Р. Браунинга: “Бог в небесах, / Всё хорошо в мире”. Отсюда в стихах Д. неотступность темы взаимопроникновения жизни и смерти: в живом скрывается мертвец (“Ступай во всей красе. (...) / Некая тень следует за каждым твоим шагом”), в мёртвом угадываются пугающие признаки жизни (“Даже в могиле ты будешь собой”).

Однако общее настроение в его сочинениях весьма далеко как от мрачности Т. Харди* и А.Э. Хаусмена*, так и от сурового стоицизма Р. Киплинга*. Д. предлагает свой путь спасения от бессмысленности небытия – в стремлении к “потустороннему”: не к “иному миру” религии или мистической философии, но только к “иной стороне” земного мира, иному бытию повседневной вещи и человека. Именно там, “по ту сторону” явлений, по Д., художник должен искать свою “правду воображения” и “эзотерическое знание” (статья “Сон и пробуждение”, 1915). Только так он сможет преодолеть “отчаяние”, хотя ему никогда не будет дано успокоиться в определённости “здесьнего” или “иного” мира.

Всё творчество Д. – на этой границе “между сознающим разумом и великой глубиной бессознательного” (Дж.Б. Пристли*). Его повторяющимся сюжетом является “квест” – поход от реальности к фантазии, от яви к сновидению, от факта к тайне, от взрослого видения к детскому, поход, никогда не достигающий своей цели.

Согласно Д., “потустороннее”, неведомое взрослым, ведомо детям. Его поэтический мир – это “мир ребёнка, как он видится взрослому” (Р. Джаррелл). Здесь тайна – детская, мистика – домашняя; ключ к ним не в большом, а в малом: в пристальном внимании к “мелочам” природы и быта – мышке, улитке, снежинке. Ввиду неотвратимости смерти окружающая человека обыденность должна быть увидена по-детски – как чудо: “Гляди, как в последний раз, на все прекрасные вещи каждый час”. В этом Д. – наследник романтической диалектики У. Блейка (“Видеть мир в горсти песка”) и У. Вордсворта (“Простейший цветок (...) может вызывать мысли, что лежат слишком глубоко для слёз”).

“Детскую” тайну, открывающуюся поэту, нельзя высказать прямо. Поэтому слово должно стать не средством выражения, а намёком на “несказуемое”: “Есть некто прислушивающийся в сердце / К тому, что за пределами речи”. Такое слово требует сюжетных пробелов и незавершённости в прозе, умолчания в поэзии, неопределённости смыслов, колеблющихся между явным и тайным. Невыразимому служит ограниченный словарь образов и абстрактных существительных, уподобленных друг другу под общим знаком “воображаемого”: “сон”, “темнота” (“ночь”, “тьма”, “сумерки”), “вода”, “одиночество”, “тишина”. Важно и то, каких слов не может быть в словаре “сновидца”: по наблюдению У.Х. Одена*, ни в одном из сочинений Д. не упомянуты технические и прочие реалии 20 в.

В каком бы жанре и роде литературы Д. ни писал, он всегда является публике как бы “обитателем мира теней” (Ст. Спендер*), подобным Ариэлю (по У.Х. Оденоу). Даже составление антологий подчинено у него “шестому чувству”; так, он выпустил антологию “Смотри, сновидец!” (*“Behold, This Dreamer!”*, 1939), в которой собраны произведения и отрывки, посвящённые сну, – от Гомера до Дэй Льюиса*. Это же касается и рассказов, и романов Д.

Всего вышло 16 сборников рассказов Д. Основные из них: "Загадка и другие рассказы" ("The Riddle and Other Stories", 1923), "Звонящий колокол" ("Ding Dong Bell", 1924), "На краю" ("On the Edge", 1930), "Начало и другие рассказы" ("A Beginning and Other Stories", 1955). Ироническое указание на поэтику Д.-новеллиста, продолжавшего традиции готической прозы*, можно найти в его рассказе "Птица странствий": "Рассказ поэта (...) бесвязен, тёмн, нереален, нежизнелюбопытен, незавершён"; именно так автор создаёт таинственную атмосферу. Из сборника в сборник переходят символические лейтмотивы (знаки "потустороннего" – озеро, дождь, ветер, туман, зеркало, окно), "локусы" (обиталища тайны – одинокие дома, брошенные усадьбы, запущенные сады, кладбища), необычные герои, стоящие вне общества (сумасшедшие, одержимые, чудачи, странные дети).

Особое место в новеллистическом мире Д. занимают привидения, вводимые в повествование намёком или двусмысленно мотивированные галлюцинацией, причём обычно эта двусмысленность так и не разрешается к концу повествования. Есть у Д. и "призрачные" привидения, являющиеся в страшнотомических историях из сборника для детей "Метловища и другие новеллы" ("Broomsticks and Other Stories", 1925). Указание на тайну (во взрослых рассказах) или игра с тайной (в детских рассказах) оттеняют подчеркнуто отстранённым тоном рассказчика. Нередко повествование ведётся от лица наиболее ограниченного и уравновешенного персонажа.

Перу Д. принадлежат пять романов, так или иначе варьирующих его излюбленные темы и идеи. Два ранних романа адресованы Д. собственным детям и представляют собой сказочный "квест": первый ("Генри Брокен" – "Henry Brocken", 1904) – притча о путешествии мальчика в волшебный мир книг; второй ("Три Мулла-Мулгара" – "The Three Mulla-Mulgars", 1910) – притча о путешествии представителей обезьяньего народа "из мира обыденности в мир фантазии". В третьем романе ("Возвращение" – "Return", 1910) сконцентрированы "потусторонние" элементы, которые в дальнейшем будут разрабатываться в рассказах Д., – кладбищенский "локус", образы привидений, мертвецов, пытающихся овладеть душой живого, мотив "анамнесиса" ("припоминания") геро-

ем своего предсуществования). Особенное значение для творчества писателя имеет развёрнутая здесь тема мистической любви к недостижимой возлюбленной (той, которую потом он назовёт "невозможная Она"). Четвёртый роман ("Воспоминания карлицы" – "Memoirs of Midget", 1921) написан от лица весьма характерной для Д. героини – одинокой женщины, уподобленной ребёнку, наделённой богатым воображением. Маленький рост "карлицы" – это своего рода "литота", символизирующая уход из большого мира в мир малых вещей, в котором коренится творческое воображение и открывается вид на "потустороннее". В последнем романе Д. ("С первого взгляда" – "At First Sight", 1930) вновь появляется "невозможная Она", преображающая героя романа. На первом плане романа – любовная история, как обычно у Д. не достигающая счастливой развязки; на втором – аллегорическая история обыкновенного сознания, "усыпленного" любовью, а значит, "разбуженного" для воображения.

Д. – автор 19 сборников стихов. Основные из них помимо указанных выше – "Стихотворения с 1901 до 1918" ("Poems 1901 to 1918", 1920), "Стихотворения с 1919 до 1934" ("Poems 1919 to 1934", 1935), "Этот год, следующий год" ("This Year, Next Year", 1937), "Память и другие стихотворения" ("Memory and Other Poems", 1938), "Горящее стекло" ("The Burning Glass", 1945), "О, возлюбленная Англия и другие стихотворения" ("O Lovely England and Other Poems", 1953). Д. выпускал и сборники детских стихов – такие, как "Стихотворения для детей" ("Poems for Children", 1930). Кроме того, в старости Д. написаны две поэмы-притчи – "Путешественник" ("The Traveller"), вошедший в сб. "Горящее стекло", и "Крылатая колесница" ("Winged Chariot", 1951).

В стихотворениях Д. сочетаются различные жанровые традиции: вызывающая простота языка в духе "Песен невинности" У. Блейка и "Лирических баллад" Вордсворта, весёлая "чепуха" в духе "Книги бессмыслиц" Э. Лира, романтическая загадочность в духе "Кублы Хана" и "Старого морехода" Колриджа. При этом всё разнообразие мотивов и интонаций сведено у Д. к единому подтексту, на уровне которого автор, по словам Т.С. Элиота*, "сплетает свою изящную, невидимую паутину".

Стихотворные приёмы Д. старательно замаскированы: это многозначительные умолчания, едва заметные смещения, тонко рассчитанные алогизмы. Стихотворение, начинающееся с “общего места”, вдруг поворачивается неожиданной стороной; привычное незаметно превращается в фантастическое; весёлое становится страшным, и наоборот. Читатель должен ощутить, что в стихотворении помимо названного есть ещё “что-то” или “кто-то” (“Когда она читала двоим, их было, конечно, трое – тех, кто слушал”). И всё это сопровождается, по оценке У.Х. Одена, “уточнённостью ритмического рисунка и грациозной строфической архитектуры”.

Соч.: *Collected Poems*. L., 1942; *Collected Rhymes and Verses*. L., 1944; *Collected Stories for Children*. L., 1947; *Best Stories of Walter De la Mare*. L., 1942; *Walter De la Mare: A Selection from His Writings*. L., 1956; *Ghost Stories*. L., 1956; в рус. пер.: [Стихотворения] // Антология новой английской поэзии. Л., 1937; [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: *Hopkins K. Walter De la Mare*. L., 1953; *McCrosen D.R. Walter De la Mare*. N.Y., 1966.

М. Сverdlov

ДЕЙВИ Дональд (Альфред) [DAVIE Donald (Alfred), 17.07.1922, Барнсли, Йоркшир – 18.09.1995, Эксетер, графство Девон], поэт, литературовед. Окончил Кембриджский университет (1947), где испытал влияние Ф.Р. Ливиса*; доктор филологии (1951); преподавал в Дублинском (1950–1957) и Кембриджском (1958–1959) университетах, в 1964–1968 – профессор английской литературы в Эссекском университете, а также в университетах США: с 1968 – профессор Стэндфордского, с 1978 – Вандербилтского университетов. Д. – автор многочисленных работ по истории английской поэзии, в том числе кн. “Чистота английской поэтической речи” (*Purity of Diction in English Verse*), 1952), монографий о В. Скотте (1961), Э. Панде (1964, 1975), Ч. Милоше (1986). Как поэт дебютировал в 1954 книгой “Стихотворения” (*Poems*), опубликовал около 20 сборников, включая собрания стихотворений за 1950–1970 и 1970–1983, и “В огне или во льду: Стихи о священном” (*To Scorch or Freeze: Poems about the Sacred*), 1988).

Д., поэт высокой книжной культуры и фундаментальной эрудиции, английские критики называли последним классиком –

“современным августинцем”, наследником “классического” 18 в. В споре с поэтами “Нового Апокалипсиса”* он выступал как традиционалист – с требованием объективности, вкуса и меры, с критикой романтических мифов: “Не так уж и необходима связь между поэтическим призванием, с одной стороны, и эгоизмом, самолюбованием, произволом, с другой стороны”. В то же время Д. расширял сферу английской словесности за счёт освоения новейших открытий мировой литературы. Его стихи изобилуют культурно-историческими реминисценциями. Ему принадлежат переводы произведений А. Мицкевича, С.-Ж. Перса, Б. Пастернака.

Эстетические взгляды Д. во многом определили программу “Движения”*. Он призывал поэтов стремиться не к следованию догматическим правилам, а к поэтической дисциплине – ясности в выражении мысли, логической стройности в развитии поэтического сюжета, ювелирной точности в отделке формы.

Любимый жанр Д. – медитативная лирика. Его стихи тяготеют к созерцательности и вместе с тем к исповедальности (более всего это характерно для сб. “Девы разумные” – *Brides of Reason*), 1955; “Зимний талант” – *A Winter Talent*, 1957); его цель – “достижение конкретного через абстрактное”. Определяющая идея в поэзии Д. – идея единства этического и эстетического: “Красота полней и богаче / С правдой вдвоём” (“Дёрн Дербишира”). Он постоянно обращается к философским темам – стоической (“целенаправленной”) воли и принятия действительности (“Пальмовое воскресенье”), неконформизма (“Там восставать, где легче согласиться” / И соглашаться, где легко восставать” – “Нонконформист”), историзма. Д. понимал поэзию как запечатлённую историю, поэтому судил стихи поэтов прошлого, руководствуясь ориентирами их времени. Напр., он призывал к объективному подходу к “красным тридцатым”, периоду повального увлечения английской университетской элиты “левыми” теориями и настроениями: “Теперь повсюду беспристрастье в моде, / Но, ей же Богу, лучше нам стерпеть / Нелепицу в высокопарной оде, / Чем подвига сквозь пыль не разглядеть” (“Вспоминая тридцатые”). Для стихов Д. характерен интерес к английским традициям, истории, ландшафту – более всего в сб. “Графства”

("The Shires", 1974), "Поезд со всеми оставками" ("In the Stopping Train", 1977).

В 1950–1960-е гг. сложилась репутация Д. как представителя учёной поэзии, поэта-филолога. Его стихи нередко выглядят как парадоксы его собственных литературоведческих сочинений: "К концу третьей строфы / смерть – уже не запах, / но проблема стиля"; "Эра Гутенберга, эра рифмы, завершена. / Нет больше словесных кузнецов ныне, нет больше скальдов, / нет больше эрудитов, возвышенных странников, / блуждающих в фиордах слов". Для него характерны опыты в духе поэтов-александрийцев. Так, сам Д. определил свою поэму "Последовательность для Фрэнсиса Паркмена" ("A Sequence for Francis Parkman", 1961) как "центон", "созданный почти полностью из фраз, выражений, отрывков, взятых прямо из Паркмена" (американский историк 19 в.).

Начиная с "Эссекских стихов" ("Essex Poems", 1969), в поэзии Д. произошел сдвиг от книжности в сторону реальной жизни с её дисгармонией и контрастами. Стих Д. стал раскованнее, нравственное "послание" стало чётче проступать в тексте, изящная ироничность сменилась суровой, точно адресованной иронией, культурно-исторический "антураж" отступил под напором неприкрашенной "натуры". В описательных стихах он стал стремиться к непосредственному видению и вместе с тем к прозрению в пейзаже "сокровенного смысла": "Поэзии смысл сокровенный – / Одна мне теперь опора, / Я же не хотел в него верить / Все эти долгие годы" ("Или – одиночество").

Соч.: The Poet in the Imaginary Museum. Manchester, 1977; These the Companions. N.Y., 1982; Under Briggflats: A History of Poetry in Great Britain. 1960–1988. Manchester, 1989; Slavic Excursions. Manchester, 1990; Collected Poems. Chicago, 1991; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Скороденко В.А. Английская поэзия (1945–1970). М., 1971; Agenda. L., 1976; Summer (Donald Davie issue); Donald Davie and the Responsibilities of Literature / Ed. G. Dekker. Manchester, 1984.

В. Скороденко

ДЕЙВИС У(ильям) Г(енри) [DAVIES W(illiam) H(enry), 03.07.1871, Ньюпорт, Монмаунтшир – 26.09.1940, Нейлсворт], поэт, романист. Родился в семье уэльского моряка; в 3-летнем возрасте лишился отца, вос-

питывался дедом, отставным морским капитаном и содержателем трактира. Несколько лет учился в местной школе, но был исключен за воровство. С 14 лет работал в мастерской, изготовлявшей рамы для картин. В возрасте 19 лет уехал в Бристоль, затем в Лондон; жил в нищете, перебиваясь случайными заработками. В 1893 отправился в США, где стал профессиональным бродягой. Подработка на фруктовых фермах, на строительстве канала, на флоте, на различных фабриках чередовалась с попрошайничеством; нередко Д. бывал жестоко бит, в Мемфисе едва не умер от малярии. Вспоминая о том периоде жизни, он назовет себя "негодным лентяем" и прирожденным бродягой.

В 1898 Д. вернулся в Англию, некоторое время скитался по лондонским ночлежкам. Затем (в разгар "золотой лихорадки", 1899) решил отправиться на Клондайк. По дороге сорвался с поезда и лишился ноги. В местной больнице он испытал "момент истины" и дал себе клятву стать писателем (по признанию Д., если бы он не потерял ногу, "было бы одним поэтом меньше и одним бродягой больше"). С авг. 1899 он вновь обитатель лондонского дна, но уже одержимый новой идеей. С первых дней "новой жизни" Д. начинает лихорадочно читать и писать, не прекращая настойчивых попыток опубликовать свои первые, ещё графоманские, опыты.

Далее в течение нескольких лет Д. бродяжничает по стране; живёт милостыней, распевая гимны и декламируя собственные стихи на городских улицах. В 1904 издательская фирма "Уоттс и К" согласилась напечатать сборник стихов Д. при условии предоплаты им 19 фунтов. Через полгода он получил необходимую сумму из наследства деда. Сб. "Разрушитель души" ("The Soul's Destroyer") вышел в 1905 тиражом 50 экз. Затем Д. послал по 1 экз. книги нескольким писателям, имена которых нашёл в справочнике "Кто есть кто". Каждого из них он просил заплатить полкроны за экземпляр. Среди этих писателей оказались критик Дж. Адкок, поэт и критик А. Саймонс, а также знаменитый Б. Шоу*. Они всерьёз заинтересовались творчеством "нищего поэта"; с их подачи сборник Д. был благожелательно встречен критикой (Э. Томас*: "Он путешествовал: он знает Уэльс, Лондон, Америку и ад. (...) Его величие опирается на широкую гуманность, свежее и непредсказуемое виде-

ние и благородное использование английского языка”).

Вскоре имя Д. приобрело известность не только в литературных кругах, но и среди широкой публики. Литераторы и критики видели в нём прежде всего “поэта из народа”, удовлетворяющего потребность эпохи в искренности и непосредственности (критики его стихи с одобрением называли “невинными” и “наивными”). Публика же видела в нём “поэта-бродягу”, поднявшегося с самого дна. Успехи Д. получили и официальное признание: в 1911 ему была назначена ежегодная пенсия в размере 50 фунтов, а в 1926 присуждена почётная степень Кардиффского университета. Так после выхода первого сборника началась другая биография Д. – творческая.

Первые два сборника Д. (за первым вскоре последовали “Новые стихотворения” – “New Poems”, 1907) выделялись в тогдашней поэзии прежде всего своим необычным материалом – из быта ночлежек и трущоб. В дальнейшем этот опыт использовался Д. только в прозе: в “Автобиографии супер-бродяги” (“The Autobiography of a Super-Tramp”, 1908; прибавить “супер” предложил Б. Шоу, написавший к книге предисловие), в “Нищих” (“Beggars”, 1909) и “Истинном путешественнике” (“The True Traveller”, 1912), в автобиографических романах “Слабая женщина” (“A Weak Woman”, 1911) и “Приключениях Джонни Уокера, бродяги” (“The Adventures of Johnny Walker, Tramp”, 1926).

Уже в 3-м поэтическом сборнике (“Стихотворения о природе” – “Nature Poems”, 1908) Д., отказавшись от сенсационного материала, обратился к традиционным темам. После этого и публика начала воспринимать его не как экзотического “поэта-бродягу”, а как “по-детски” простодушного поэта природы и простых человеческих чувств. Эта репутация ещё более упрочилась в связи с появлением “георгианских” сборников; Д. – участник всех пяти выпусков с 1912 до 1922. Его имя с тех пор неизменно ассоциировалось с “георгианскими поэтами”*: его хвалили за “неожиданность и естественность”, называли “поэтом бабочек”, “певцом изгородей, полей и мая”, “черпающим своё вдохновение из самой жизни”. «Он наивен и свеж, его индивидуальность обезоруживает, – писал о поэте У. Де ла Мар*, – его искусство кажется (...) чисто интуитивным. [Он] ин-

стинктивно любит всё простое. Он возвращает нам смелость детского видения. Никогда ранее птицы в стихах не казались прыгающими со строки на строку, пчёлы до него не были увидены “стоящими на головах в пыльце”, луна – “ищущей потерянные стада звёзд”».

Природа и житейские радости – среди основных тем в поэзии Д. 10-х гг., что следует уже из названий сборников – “Песни радости” (“Songs of Joy”, 1911), “Листва” (“Foliage”, 1913), “Природа” (“Nature”, 1914), “Райская птица” (“The Bird of Paradise”, 1914). “Я слышу людей, говорящих, что Дейвис, увы, не глубок, / Он пишет о птицах, бродящих коровах и овцах”, – сетует поэт в одном из своих стихотворений, а в другом иронически соглашается с этим общим мнением: “Природа превратила мою душу в монетный двор, / Мои мысли – деньги, коими живу; / А матрицами для мыслей / Являются деревья, цветы, птицы и дети”. Сильное воздействие “пасторальной” поэзии Д. во многом объясняется её необычайной эмоциональностью: не идиллическое умиротворение читалось в его стихах, а страстная влюблённость в природу, увиденную как чудо именно по контрасту с грязью социального дна. “Я страшно любил природу, – вспоминал он, говоря о периоде своих странствий и поэтического становления. – Даже Вордсворт не мог чувствовать так, как я. Птицы были моими друзьями. Я разговаривал с коровами за оградой, и с лошадьми, и с овцами. Я мог чуть ли не целовать землю в порыве восторга”. Этими чувствами и определялось “свежее” восприятие мира: критики в один голос отмечают его способность “посмотреть на вещи не так, как прочие” (Э. Паунд).

Другой определяющей темой становится тема умиления и сострадания. Уже завоевавший общественное признание поэт продолжал видеть себя в ряду несчастных и “малых сих” (“Меня мало кто знал хорошо, / Только дети, собаки и падшие женщины”), сочувствовать “бездомным, / Или детям, лишенным молока и ласки”. Чувство сострадания опять-таки не было продиктовано жанром или направлением; оно находило на него, как приступ, действовало, как инстинкт: “Сильнейшие моменты моей жизни – / Это когда я думаю о нищете, / Когда, как поток, напойённый дождем, / Поднимается во мне сострадание”. В эти свои “сильнейшие моменты” – сострадания к нищим или любви к

природе – Д. становился лириком, повинующимся безотчётным порывам вдохновения.

Однако поэтике и топике такого рода всегда угрожает штамп. Ещё до 1-й мировой войны Д.Г. Лоуренс писал об опасности для [..] тематической инерции и готового приёма: “Он действительно птичка, поющая вою маленькую сладкую песенку; но такая птичка поёт, только если она дикая. А он превратил себя в ручную птицу – чертовски глупенькую и несчастную”. После 1-й мировой войны искренность поэта все более представляется “фокусом”, а репутация “вдохновенного ребенка” – “дудой”. Раздражала и злость лирического диапазона Д., неизбежно риводившая к однообразию.

Чтобы преодолеть устоявшиеся штампы – собственной поэзии и общественного мнения, – Д. в послевоенных сборниках пытается расширить тематический кругозор. Основные из этих сборников (а всего их у него 36): “Сорок новых стихотворений” (“Forty New Poems”, 1918), “Лев в неволе и другие стихотворения” (“The Captive Lion and Other Poems”, 1921), “Секреты” (“Secrets”, 1924), “Поэтический алфавит” (“A Poet’s Alphabet”, 1925), “Поэтический календарь” (“A Poet’s Calendar”, 1927), “Танцуй до упаду” (“Dancing Mad”, 1927), “Любовные стихотворения” (“Love Poems”, 1935). О направлении поиска можно судить по собственным поэтическим высказываниям поэта. Так, разъяря свой прежний выбор тем, Д. писал в стихотворении “Исповедь”: “Один час из каждого ста / Я пою о детстве, птицах и цветах; / Кто будет судить обо мне по песне, / Не увидит во мне того, что с изнанки. / Но в другие мои девяносто девять часов / Я не ведаю собственных мыслей: / Они не так чисты, чтобы идти выражение / В песнях о детстве, цветах и птицах”. В 20–30-е гг. Д. поставил перед собой задачу освоения тех самых “девяносто девяти” неосвоенных “часов”, поиска слов для выражения тех самых “тёмных мыслей” – о смерти и бренности существования. Но всё же в истории английской поэзии Д. так и остался певцом житейских радостей – вопреки сомнениям и отчаянно: “Мы не позволим времени разрушить нашу мечту, / Нет, в старости наш смелый дух / Будет, как падающая снежинка, / Танцевать, порхая над могилой” (“Снежинка”, 1924).

Соч.: The Complete Poems / Introd. by O. Sitwell. .., 1962; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Stonesifer R. W.H. Davies: A Critical Biography. L., 1963.

М. Свердлов

ДЕЙТОН Лен (Леонард Сирил) [DEIGHTON Len (Leonard Cyril)], р. 18.02.1929, Лондон], историк, автор шпионских романов*. Родился в бедной семье (отец был шофером, мать – кухаркой). Проходил службу в ВВС Великобритании в качестве фотографа специального разведывательного отдела. После демобилизации в 1949 учился в художественной школе, затем, получив стипендию, – в Королевском колледже искусств. Прежде чем обратиться к писательству, испробовал разные профессии (в том числе официанта, позже написал две книги по кулинарии).

2-я мировая война оставила в творчестве Д. глубокий след (хотя её участником он не мог быть по возрасту). Он изучал военную тактику и стратегию, собирал материалы о важнейших операциях британских войск. Особое значение Д. придавал первому периоду войны, трагическому и героическому для Великобритании. Тогда страна извлекла урок из поражения под Дюнкерком, грозившего национальной катастрофой, а лётчики, не только профессионалы, но и любители-спортсмены, несмотря на устаревшую технику, помешали немцам добиться превосходства в воздухе; это, как считал Д., предотвратило оккупацию острова. На основе изученных материалов Д. написал документально-исторические произведения: “Истребитель: Истинная история Битвы за Британию” (“Fighter: The True Story of the Battle of the Britain”, 1977) и “Блицкриг: От взлёта Гитлера до падения Дюнкерка” (“Blitzkrieg: From the Rise of Hitler to the Fall of Dunkirk”, 1979). В романах о войне Д. переводил историю в сослагательное наклонение, создавая картину её возможного трагического исхода (“Бомбардировщик” – “Bomber”, 1970; рус. пер. 1979; “СС-ВБ: Оккупированная нацистами Британия, 1941” – “SS-GB: Nazi-Occupied Britain, 1941”, 1978).

Наибольший успех имели шпионские романы Д. Публикация его первого романа «Дело “Ипкресс”» (“The Ipcress File”, 1962; экр. 1965) совпала с выходом на экраны первого фильма о Джеймсе Бонде по роману И. Флеминга* “Доктор Но”. Бросался в глаза разительный контраст героя Д., рядового секретного агента, который несёт трудную

службу на полях “холодной войны”, в сравнении с суперменом Флеминга. В романах Д. действуют двойные, тройные и даже четверные агенты, о которых никто, нередко и они сами, не может с уверенностью сказать, на чьей стороне они на самом деле. В “Берлинских похоронах” (“Funeral in Berlin”, 1964; рус. пер. 1994) возникает абсурдная ситуация, заставляющая вспомнить Ф. Кафку или Я. Гашека с его бравым солдатом Швейком; абсурдность сюжета оттеняется эпиграфами из правил шахматной игры.

В романах Д. 60–70-х гг. под разными именами выступает тот же герой. Он не хочет быть пешкой в политической игре, но именно такая роль ему уготована. Окружённый людьми, среди которых трудно отличить друга от врага, он уязвим и незащищён. Он знает карьерные интересы своих начальников, политические цели противоборствующих сил Запада и Востока и всё же оказывается обманутым в их хитроумной игре. В “Рассказе о шпионе” (“Spy Story”, 1975; рус. пер. 1993) борьба ведётся вокруг воссоединения Германии, что, как выясняется по сюжету, не устраивало ни западные, ни восточные службы, поэтому предотвращение нежелательного развития событий “стоило пары секретных агентов”. Центральный персонаж “Вчерашнего шпиона” (“Yesterday’s Spy”, 1976; рус. пер. 1993) чувствует себя “жертвой закона Паркинсона о мерах безопасности”, объектом непонятной ему психической атаки (ситуация напоминает “Ведомство страха” Гр. Грина*). Отдельные штрихи сюжета указывают на место протагониста в литературной традиции. Он осознаёт свою противоположность героям детективов*. В его кругу не в чести книги А. Кристи*: они идут на растопку печки. Зато в трудную минуту ему помогают советы персонажей Л. Кэрролла: “Начни сначала. <...> Дойди до конца. Потом остановись”.

В 80–90-е гг. Д. стремится к созданию эпических произведений. В романе “Винтер: Берлинская семья 1899–1945” (“Winter: A Berlin Family 1899–1945”, 1993) он вслед за Т. Манном (“Будденброки”) задался целью воссоздать на примере одной семьи полувековую историю Германии: зарождение, подъем и падение фашизма. Свои шпионские романы, теперь уже со сквозным героем, он объединяет в три трилогии. Название первой трилогии “Гейм, сет и матч” (“Game, Set and Match”, 1989) становится сюжетной

метафорой: шпионы враждебных разведок в Берлине, Мексике и Лондоне с переменным успехом ведут игру, подобную игре в теннис. Во второй трилогии “Крючок, леса и грузило” (“Hook, Line and Sinker”, 1990) развёрнута другая метафора – рыбной ловли: здесь рассказывается о том, как обманывают и ловят шпиона. Третья трилогия состоит из романов “Вера” (“Faith”, 1994), “Надежда” (“Hope”, 1995) и “Милосердие” (“Charity”, 1996). Метафорические заглавия дают представление и об истории главного героя Бернарда Сэмпсона, агента Интеллидженс Сервис: он участвовал в игре, обменивался ударами, но не выиграл ни гейма, ни сета, получил лишь раны и шрамы; его поймали на удочку; он перестал “верить” своим начальникам, но всё ещё не терял “надежду” и способности к “милосердию”. Романы Д. отличаются изобретательным, порой запутанным сюжетом; в заключительной части трилогий писатель был вынужден помочь читателю необходимыми пояснениями. Основу сюжета трилогий составляет история предательства жены Бернарда Сэмпсона, но лишь спустя годы он узнаёт, что вся операция по её внедрению в КГБ была разработана высшими чинами британских спецслужб, ради чего не жаль было разрушить семейную жизнь Сэмпсонов.

Изображая секретные службы, Д. даёт срез характерной для Великобритании классовой структуры общества, разделённого не по имущественному, а по образовательному цензу на выходцев из Итона и Оксбриджа, с одной стороны, и тех, кто учился в общедоступных учреждениях, – с другой. В его романах эта структура чётко проявляется в разделении на полевых, действующих, агентов и “столоначальников” (deskmen).

Действие произведений Д. развивается преимущественно в Берлине – по обе стороны Стены. Она прочертила новую линию фронта, разделив мир на две зеркальные политические системы. Протагонист Д. ощущает близость к своему восточному противнику: мы “люди одной профессии и понимаем друг друга с полуслова”. У них сходные внутренние враги: в трилогиях это “партийные сволочи” у майора КГБ Эрика Стиннеса и “партия Оксбриджа” у Бернарда Сэмсона. Герой Д., как в ранних, так и в поздних его романах, – это самоотверженный и бескорыстный мастер своего дела. Свойственное ему чувство долга сродни тому, что ис-

пытывают герои Р. Кипплинга*. Наряду с Дж. Ле Карре* Д. изменил характер шпионского романа, противопоставив его приключенческой традиции.

Лит.: Кочеткова И. Лен Дейтон и его шпионы // Диапазон. 1992. № 1; Savorberg L.O. Secret Agents in Fiction: Ian Fleming, John le Carre and Len Deighton. L., 1984.

А. Саруханян

ДЕТЕКТИВ (DETECTIVE) – популярный литературный жанр, характерный для 20 в. Определяется типом сюжета с тайной (mystery) в его основе, которую надлежит расследовать (англ. to detect). Процесс расследования диктует движение сюжета вспять – действие начинается с загадки, ответ на которую лежит в прошлом. В отличие от приключенческой литературы, с которой Д. связан генетически, читательские ожидания вызывает вопрос “что произошло?”, а не “что произойдёт?”. Основы жанра заложил Э.А. По. В новеллах 1840-х гг. он создал тип “Великого Детектива”, эксцентричного сыщика, наметил технику дедуктивного раскрытия преступления, многие сюжетные ходы (ложные ключи, наименее подозреваемый преступник, “тайна запертой комнаты”).

Как жанр Д., сложившийся в классической форме в Великобритании, ориентируется на традицию английского романа 19 в. с его установкой на нравоописательность, позже – на психологический роман, тогда как американский Д. – на вестерн, французский – на плутовской роман. Особое значение для английского Д. имели произведения Ч. Диккенса (“Холодный дом”, 1852; “Тайна Эдвина Друда”, 1870) и У. Коллинза, чей “Лунный камень” (1868) Т.С. Элиот* и Д. Сейерс* считали лучшим детективным романом. На протяжении 20 в. Д. претерпел серьёзные изменения. Они затронули его главные составляющие: тип героя-расследователя (от Великого Детектива до рядового полицейского), характерологию (от одномерных функциональных фигур сыщика, преступника и жертвы до психологически разработанных характеров этих персонажей) и сюжетостроение (от новеллы до разветвленного романного повествования).

Начало истории английского Д. положил А.К. Дойл* публикацией повести “Этюд в багровых тонах” в 1887 и первых двух сборников рассказов (“Приключения Шерлока

Холмса” и “Записки о Шерлоке Холмсе”) в 1892. До этого времени детективная интрига не играла жанрообразующей роли и Д. не вычленился из магистрального русла литературы. Созданный Дойлом сыщик – Шерлок Холмс – остаётся архетипической фигурой на протяжении всего столетия. Без отсылок к нему, почтительных, иронических или саркастических, не обходится практически ни один из авторов Д. 20 в. Персонажи многих романов будут обмениваться его словечками – “шерлокизмами”, его биография и новые приключения составят многотомную “холмсиану” вплоть до пастишей и пародий конца века.

На современников Дойла наибольшее влияние оказали повествовательная модель его рассказов и “дедуктивный метод” Холмса (им восхищался и З. Фрейд). Повествовательной модели Дойла следовал Э.У. Хорнунг (Hornung E.W., 1866–1921), связанный с ним семейными узами. В сборниках рассказов Хорнунга “Взломщик-любитель” (“The Amateur Cracksman”, 1899) и “Вор в ночи” (“A Thief in the Night”, 1905) рассказ ведётся от лица верного помощника и восхищённого летописца героя. Но его героем, в противоположность Дойлу, становится не сыщик, а грабитель Раффлс (по свидетельству Дж. Оруэлла*, один из самых известных персонажей английской литературы 1-й пол. 20 в.). Мастер дерзких ограблений и игры в крикет, он верен кодексу поведения английского джентльмена и предпочитает стиль успеху.

Увлечение дедукцией проявилось в создании персонажей, способных найти правильное решение загадки преступления и без непосредственного участия в его расследовании. Сыщик М.Ф. Шила [Shiel M(atthew) P(hipps), 1865–1947] разгадывает преступления, не покидая дивана (“Принц Залески” – “Prince Zaleski”, 1895). Прозвище героя рассказов Эммуски Оркзи (Orczy Emmuska, 1865–1947) дало название сборнику её рассказов “Старик в углу” (“The Old Man in the Corner”, 1909): сидя за столиком кафе, он изобличает беспомощность полиции путем логических умозаключений. Слепому расследователю Эрнеста Брамеха (наст. имя Эрнест Брамех Смит – Smith Ernest Bramah, 1868–1942) дедукция заменяет зрение (“Макс Каррадос” – “Max Carrados”, 1914). Романы Р. Остина Фримена [Freeman R(ichard) Austin, 1862–1943] с расследователем доктором Торндайком (наиболее извест-

тен первый: “Красный отпечаток пальца” – “The Red Thumb Mark”, 1907) – ещё одна модификация рассказов Дойла, расширенная за счёт лабораторных исследований героя до размера романа. Фримен отходит от Дойла в рассказах сб. “Поющая косточка” (“The Singing Bone”, 1912), переключавших внимание с цели расследования на его ход (сначала рассказывается, как произошло преступление, после чего излагаются действия сыщика) – находка, позже растиражированная вплоть до телесериала с лейтенантом Коломбо.

Другую линию в английском Д. определил Г.К. Честертон*. Расследователем в его детективных рассказах выступает католический священник, цель которого не изобличить и наказать преступника, а наставить его на путь истинный. Рассказы Честертона (первый сборник – “Неведение отца Брауна”, 1911) близки притче, а романы-притчи (“Человек, который был Четвергом”, 1908; “Жив-человек”, 1912) не чужды детективной интриги. Основу тех и других составляет религиозная мораль. Он наделяет своего героя, в противоположность Холмсу неуклюжего моралиста, той же способностью “подмечать всё странное”, сопоставляя и связывая непротивительные факты, и нередко прибегает к прямым отсылкам к Дойлу. Но более всего он полагается на интуицию и доверие к человеку. Интерес к преступнику, умение взглянуть на мир его глазами, заявленное персонажем Честертон (“Я не изучаю человека снаружи. Я пытаюсь проникнуть внутрь”), найдёт продолжение в психологическом Д. 2-й пол. 20 в.

Честертоновское сочетание и противопоставление дедукции и интуиции, закона и морали использовали писатели его ближайшего круга. Сыщик Форчун, герой нескольких сборников рассказов Г.К. Бейли [Bailey H(enry) C(hristopher), 1878–1961] (“Позовите мистера Форчуна” – “Call Mr Fortune”, 1920; “Практика мистера Форчуна” – “Mr Fortune’s Practice”, 1921; “Случай для мистера Форчуна” – “Case for Mr Fortune”, 1933, и др.), копирует Холмса, обращая внимание на всё необычное, но руководствуется прежде всего моралью, а не законом (“Моя работа – грех”). Главное для него не решение загадки, а восстановление справедливости. Расследователь Филипа МакДоналда (Mac Donald Philip, 1899–1981) сравнивается со всеми великими сыщиками, но ближе всего

он к герою Честертон; как и для расследователя Бейли, для него главное – защитить невинного (“Рашпиль” – “The Rasp”, 1924; авт. экран. 1931; “Смертельный удар слева” – “Death on My Left”, 1933). В 30-е гг. МакДоналд переехал в Голливуд, где писал сценарии для фильмов ужасов, в частности для фильма А. Хичкока “Ребекка” по одноименному роману Д. Дю Морье*. С этого времени его романы приобретают не характерный для английского Д. макабрический оттенок.

Дойл и Честертон утвердили рассказ как доминантную форму Д.: простой сюжет и обязательный сюрприз в конце, не требующий длинного объяснения. Романские формы Д. нач. 20 в., как правило, обнаруживали генетическую связь с приключенческим повествованием. Таковы романтические истории А.Э.У. Мейсона (Mason A.E.W., 1865–1948) («На вилле “Роза”» – “At the Villa Rose”, 1910, и др.). В традициях авантюрного романа писал Эдгар Уоллес (Wallace Edgar, 1875–1932), плодовитый автор однотипных триллеров (широко переводились на русский язык в 20–90-е гг.). В конце жизни он работал в Голливуде над сценариями “фильмов ужасов”, последним из них был “Кинг Конг”. Самым ярким его романом остался первый – “Четверо справедливых” (“The Four Just Men”, 1905; экран. 39 раз; в рус. пер. “Суд четырех”, 1906), высоко оценённый Гр. Грином*. В 20-е гг. триллеры Уоллеса, презрительно называемые “шокерами” (Р. Нокс), служили примером того, как нельзя писать Д. Юмористическое дарование Уоллеса (соперничал со своим другом П.Г. Вудхаусом*) проявилось в его детективных рассказах с центральным героем инспектором Джомон Ридером (наибольшую известность получил сб. “Ум мистера Дж.Г. Ридера” – “The Mind of Mr J.G. Reeder”, 1925).

Межвоенные десятилетия считаются золотым веком английского Д. В эти годы достиг совершенства “роман-загадка”, нередко воспринимаемый как синоним Д. Его интрига движется вопросом “кто-это-сделал” (“Whodunit”), как называют этот тип Д. В его основе лежит принцип “честной игры” автора с читателем, которому отводится активная роль в процессе расследования. Д. стал восприниматься как “интеллектуальный жанр”, одинаково привлекательный для широкого и для элитарного читателя. Игро-

вая форма Д. определяла отношение к убийству как к чему-то ненастоящему – “Убийство для удовольствия” (1943), как назвал свою книгу Хоуард Хейкрафт, один из первых исследователей “романа-загадки”. У.Х. Оден* в эссе “Преступление в доме викария” (1948) литературную основу Д. возвёл к греческой трагедии (статичные персонажи, катарсис), в его структуре выделил бинарную оппозицию добра и зла в терминах “диалектики невиновности и вины”. Игровое начало “романа-загадки” подчёркивается его сравнением с интеллектуальными играми – с кроссвордом, шахматами, но чаще всего с головоломкой – puzzle, любимой игрой многих персонажей-сыщиков. У головоломки и Д. общая механика решения – восстановление изначально существовавшей цельной картины из отдельных фрагментов и противоречивых фактов. Д. напоминает головоломку и своей изобразительностью, зримостью деталей и общей картины. Этапозом романа-загадки стали произведения А. Кристи*.

Среди “романов-загадок”, оставивших след в литературе, – некогда популярные произведения Фримена Уиллса Крофтса (Crofts Freeman Wills, 1879–1957) и Джона Роуда (Rhode John, псевдоним Сесила Джона Чарльза Стрита – Street Cecil John Charles, писал также под псевдонимом Майлс Бартон – Burton Miles, 1884–1965). Романы Крофтса (“Крупнейшее дело инспектора Френча” – “Inspector French’s Greatest Case”, 1925, и др.) ввели сыщика-полицейского в качестве главного героя. В однотипных романах Роуда (более 140, первый – “Паддингтонская загадка” – “The Paddington Mystery”, 1925) сыщик и преступник соревнуются в изобретательности. Но все хитроумные попытки убийцы обеспечить себе алиби раскрываются с помощью воображения сыщика, с поразительной точностью излагающего, “как всё было на самом деле”.

По мере того как отрабатывались сюжетные ходы “романа-загадки”, развивались комические, фарсовые и пародийные его варианты. Начало ироническому Д. положил ещё в канун 1-й мир. войны роман “Последнее дело Трента” (“Trent’s Last Case”, 1913; трижды экранизировался; рус. пер. 1922, Берлин) Эдмунда Клеричью Бентли (Bently Edmund Clirechew, 1875–1956). Комический характер его героя противостоял мрачной серьёзности Холмса. Антихолмсов-

ским был и сюжет – Трент копирует метод Холмса и совершает едва не ставшую для него роковой ошибку. Он решает больше не заниматься расследованиями, а сам автор, “разоблачивший детективные истории” в духе Дойла, – писать Д. Тем не менее спустя 20 лет Бентли вернулся к своему герою, но развитие жанра ушло вперед, и его книги уже были анахронизмом. А.А. Милн*, известный автор книг для детей, в “Загадке Ред Хауса” (“The Red House Mystery”, 1922; рус. пер. 1990) воспользовался стандартным режиссурой Д. (загородный дом, запертая комната и т.д.) для “весёлой игры в Холмса”.

Наибольшее развитие комический Д. получил в 30-е гг. Герой знаменитого романа Клиффорда Китчина (Kitchin Clifford, 1895–1967) “Смерть моей тетушки” (“Death of My Aunt”, 1929), оказавшись под подозрением, сам берётся за расследование. Свою неопытность он восполняет прочитанными Д., для памяти ведёт дневник в стиле “Робинзон Крузо” Д. Дефо. Другие романы Китчина такого же типа – “Преступление на Рождество” (“Crime at Christmas”, 1934), “Смерть его дядюшки” (“Death of His Uncle”, 1939). Романы Джорджетт Хейер (Heyer Georgette, 1902–1974) напоминают комедию ошибок с остроумным диалогом в духе Н. Кауарда*. Заглавием “Зачем убивать дворецкого?” (“Why Shoot a Butler?”, 1933) она подтверждает правило, согласно которому фигура дворецкого, неизменная принадлежность “загородного дома”, остаётся вне подозрений; вопрос незадачливого полицейского “Зачем убивать молодую леди?” и ответ “Потому что она его кузина” возвращают к теме наследства, главной в “романе-загадке”. Не чужда иронии и Кристи. Она ввела в детективное повествование тему детективного романа – от иронии по поводу отработанных клише с обязательным “трупом в библиотеке” или “завещанием, заложенным в книгу” до включения в сюжет комического персонажа писательницы-детективщицы”.

Самый изобретательный автор комического “романа-загадки” – Энтони Беркли (Berkeley Anthony, наст. имя Энтони Беркли Кокс – Cox Anthony Berkeley, 1893–1971, писал также под псевдонимом Френсис Айлз – Iles Francis). Он иронизирует над сочинителями Д. в “Деле об отравленном шоколаде” (“The Poisoned Chocolates Case”, 1929; рус. пер. 1994), где 6 детективов-любителей

предлагают разные решения загадочного преступления. Загадке классического типа он противопоставляет перевёрнутый сюжет, когда намерения преступника известны с самого начала (“Вышезадуманный злой умысел” – “Malice Aforethought”, 1931; “Перед фактом” – “Before the Fact”, 1932). Самый оригинальный роман “Суд и ошибка” (“Trial and Error”, 1937) Беркли посвятил юмористу П.Г. Вудхаусу. Герой романа, узнав о своей смертельной болезни, решает на убийство с альтруистической целью – помочь хорошим людям освободиться от злодейки. Затем, чтобы спасти невинно осуждённого, собирает доказательства собственной вины и финансирует новое судебное разбирательство; добившись для себя смертного приговора, успевает умереть от болезни по дороге на казнь с сознанием исполненного долга – он спас не только невинного, но и замечательную девушку, которая, как выяснилось, опередив его, и совершила убийство злодейки.

Писатели, создавшие себе имя в других жанрах, положили начало Д., построенному на литературных аллюзиях. Поэт С. Дэй Льюис* вплоть до присвоения ему звания поэта-лауреата в 1968 под псевдонимом Николас Блейк (Blake Nicholas) издал 20 детективных романов, насыщенных литературными аллюзиями, на основе которых его исследователь строит свои теории. В романе “Бренна земная плоть” (“Thou Shell of Death”, 1936; рус. пер. 1995) он разгадал загадку, поняв, что убийца, он же и жертва, разыгрывает “акт мести в духе Елизаветинской эпохи” по аналогии с драмой С. Тернера. На литературных аналогиях под псевдонимом Майкл Иннес (Innes Michael) строит свои Д. автор биографии* многих английских писателей Дж.И.М. Стюарт (Stewart J.I.M., 1906–1994) (“Гамлет, отомсти!” – “Hamlet Revenge!”, 1937; “Закрытый просмотр” – “Private View”, 1952, и др.). Его исследователю особенно удается разгадка литературных мистификаций (“Эпплби Энд” – “Appleby’s End”, 1945; “Ответ Эпплби” – “Appleby’s Answer”, 1973).

Осмысление Д. как специфического жанра и обсуждение его дальнейшей судьбы началось на рубеже 20–30-х гг., когда Э. Беркли основал (1928) в Лондоне Клуб авторов детективов (Detection Club), став его почетным секретарем. Первым пожизненным президентом избрали Г.К. Честертона, ему

наследовали Д. Сейерс, А. Кристи, Дж. Симонс, Х.Р.Ф. Киттинг. В число первоначальных 26 членов вошли практически все авторы, писавшие в то время детективы. Это был типичный английский элитарный клуб закрытого типа (в отличие от основанной в 1953 Ассоциации писателей-криминалистов Великобритании, насчитывающей несколько сотен членов и присуждающей ежегодные премии “Золотой кинжал” и “Серебряный кинжал” за лучшие произведения, а также “Бриллиантовый кинжал” за достижения в области криминальной литературы; Ассоциация издает антологии и сборники статей). В Клубе была разработана церемония инаугурации, во время которой Честертон с иронической серьезностью выслушивал клятвы в “уважении к королевскому английскому языку” и в том, что сыщики будут раскрывать преступления с помощью разума, не полагаясь на провидение. В деятельности Клуба культивировалось игровое начало, проявившееся, в частности, в коллективном творчестве по “круговой системе”, напоминающей буриме, результатом которого стали три романа: “Дрейфующий адмирал” (“The Floating Admiral”, 1932), “Спросите полицейского” (“Ask a Policeman”, 1933) и “Двойная смерть: История убийства” (“Double Death: A Murder Story”, 1939). Как подметил Честертон, участвовавший в их создании, неожиданным результатом этой работы было то, что автор каждой следующей главы с невольной иронией откланился на стиль предыдущей. Члены Клуба писали и радиосценарии, включавшие в игру слушателей, которым предлагалось дать свой вариант финала.

В программных выступлениях членов Клуба закладывалась теория жанра Д. Наибольшую известность получил “Декалог детектива” (1928) Рональда Нокса (Knox Ronald, 1888–1957), друга Честертона и автора его биографии, англиканского, а затем католического священника, переводчика Библии, поэта, проповедника и автора нескольких комических Д. (в том числе “Убийство у виадука” – “The Viaduct Murder”, 1925; “Три вентиля” – “The Three Taps”, 1927). Его десять заповедей Д., хотя и выдержанные в юмористическом тоне, считаются манифестом английского классического “романа-загадки”. Они были направлены против психологизма (функциональность персонажей подкреплялась аристотелевским предпочте-

нием действия характерам), против “стихов без рифмы, романов без сюжета” и против уже начатой самими авторами Д. его модификации. Д. Сейерс первой сочла исчерпанность “романа-загадки” и с кон. 30-х гг. обратилась к драматургии.

Итог этому типу Д. подвел Сирил Хэар [Hare Cyril, наст. имя А.А.Г. Кларк (Clark A.A.G.), 1900–1958], прославившийся романом под ставшим нарицательным названием “Чисто английское убийство” (“An English Murder”, 1951; в США под назв. “Убийство под Рождество”; рус. пер. 1965), сюжет которого строится вокруг борьбы за наследственный титул. Действие происходит в загородном доме, занесённом снегом; сын хозяина, старого лорда, отравленный цианистым калием, умирает в библиотеке. В статье “Классическая форма” (1959) Хэар подчеркнул структурную законченность “романа-загадки” с чётким началом, серединой и концом (загадочное преступление, расследование, решение загадки); функциональность персонажей, которые по условиям игры не могут быть обрисованы всесторонне: образ жертвы должен мотивировать желательность её смерти для многих; расследователь должен обладать безупречно работающим умственным механизмом, необходимым для логического объяснения убийства; остальные персонажи, подозреваемые, – “симулякры реальности”, “колода карт, из которой предстоит вытащить джокера”, убийцу. Функциональность обстановки обеспечивает собрание в данное время и в данном месте ограниченного числа людей, каждый из которых может быть виновным.

В этих и других выступлениях с большой точностью были зафиксированы стереотипы “классического Д.” и намечена дальнейшая эволюция жанра. Но после 2-й мир. войны говорили преимущественно о смерти детективного романа. Её признаки видели в том, что новое поколение писателей к нему не обращается. Причину – в том, что война кардинально изменила представление о жестокости и насилии, основанием же классического Д. служило стабильное общество, объединённое моральными нормами, и “роман-загадка” с его “домашними” убийствами остался “волшебной сказкой” западной цивилизации (А. Кристи), внушавшей веру в конечную победу разума и торжество порядка. Как констатировал С. Моэм*, “детектив в чис-

том виде изжил себя” (статья “Упадок и разрушение детектива”, 1952).

Переосмысление жанра начали писатели старшего поколения. Наглядный пример тому даёт сравнение детективных романов Ч. Сноу*, которыми он начал и закончил творческий путь. В “Смерти под парусом” (1932) с завершением расследования восстанавливается порядок; в “Слое лака” (1979) возможность защитить гуманистические ценности от “нашей звериной сущности” ставится под сомнение. Структура Д. с неизменными ответами на вопросы, кто, как и почему убил, сохраняется, но отсутствует традиционный финал: за недостаточностью улик обнаружение преступника не влечет за собой его наказания. С изменением характера преступления меняется среда, в которой оно совершается. Так, действие романов М. Эллингем* из артистических районов Лондона перемещается в окрестности Паддингтонского вокзала (“Тигр во мгле”, 1952). В них появляется новый тип преступника и сыщика, расследование “домашнего” убийства сменяется отображением криминальной обстановки в городе-гиганте. Джулиан Саймонс (Symons Julian, 1912–1994), один из самых влиятельных исследователей Д., начинал с карикатурного изображения детективов-любителей (“Дело для трёх детективов” – “Case for Three Detectives”, 1936). После войны он связал истоки преступления с её отзвуками (“Случай с бумажной фабрикой” – “The Paper Chase”, 1956, и др.); создал романы с изобретательным трагикомическим сюжетом и печальным финалом, в центре которых не само убийство, а внутренняя драма человека (“Человек, который сам себя убил” – “The Man Who Killed Himself”, 1967; “Человек, чьи мечты осуществились” – “The Man Whose Dreams Came True”, 1968).

Раскрытие преступления напрямую связывается с разгадкой характера преступника или жертвы, исполнявших функциональную роль в “романе-загадке”. В романах Джозефин Тей (Tey Josephine; наст. имя Элизабет Макинтош – Mackintosh Elizabeth, 1897–1952) расследователь прежде всего обращает внимание на лицо человека и “угадывает” преступнику в девушке с “лицом Борджиа” (“Мисс Пим наводит порядок” – “Miss Pym Disposes”, 1946), а увидев в портрете Ричарда III лицо “много страдавшего человека”, пытается историческими доку-

ментами опровергнуть представление о нём как о злодее (“Дочь Времени” – “The Daughter of Time”, 1952; рус. пер. 1990). В “Поющих песках” (“The Singing Sands”, 1952; рус. пер. 1992) расследователь отождествляет себя с личностью убитого и, разгадав его характер, находит не только его убийцу, но и путь к преодолению собственного духовного кризиса.

Классический тип Д., казалось бы возрождённый в 60-е гг. Ф.Д. Джеймс* и Р. Ренделл*, уже в следующем десятилетии претерпел глубокие изменения в их же творчестве. Джеймс склоняется к этической проблематике в духе Гр. Грина. Её сыщик стоит перед моральными парадоксами, расхождением между справедливостью и законностью. В центре романов Ренделл – психология преступления (Д. Сейерс отмечала в 1929, что от “настоящей литературы” Д. отличается тем, что не посвящает читателя в “тайны внутреннего мира убийцы”). Последний вопрос в триаде “кто”, “как” и “почему”, который в “романе-загадке” чаще всего сводился к борьбе за наследство, стал центральным, требующим психологического анализа характеров персонажей – жертвы, преступника и всех подозреваемых. Сюжетное напряжение в значительной степени переносится на разгадывание характеров. Психологизм, прежде считавшийся чужеродной для Д. материей, в последние десятилетия 20 в. стал его определяющим качеством. В психологическом Д. сохраняется расследование преступления, остающееся основой жанра; но загадка, которую предстоит раскрыть, требует не логического, а психологического объяснения, проникновения в тайну человеческого сознания. Меняется и структура романа – разветвляются его побочные линии, далеко не всегда связывающиеся в единый сюжетный узел. Всё большее место в нем занимает личная судьба сыщика (М. Дибдин*). Соответственно едва ли ни в 2 раза увеличивается объем текста.

В противоположность традиционному Д. меняется и место действия. Если действие лучших романов уроженки Новой Зеландии Н. Марш* происходило в Лондоне или сельской Англии, то в 80–90-е гг. оно нередко выносится за пределы Великобритании. В романах Х.Р.Ф. Китинга (Keating H.R.F., р. 1928) – это Индия с “оставшимися англичанами”, представленная иллюзорным миром, застывшим на страницах детективной

истории (“Тело в биллиардной” – “The Body in the Billiard Room”, 1987, и др.). Действие большинства романов Джеймса Макклюра (McClure James, р. 1939), уроженца Йоханнесбурга, происходит в вымышленном южноафриканском городке. Романы Питера Дикинсона (Dickinson Peter, р. 1927) благодаря неожиданному месту действия приближаются к научной фантастике*: лондонский дом, в котором живёт племя Новой Гвинеи (“Стеклянный муравейник” – “The Glassided Ant’s Nest”, 1968; премия “Золотой кинжал”), дворец шейха в Аравии рядом с “болотной страной” примитивного племени (“Приговорённые к яду” – “The Poison Oracle”, 1974), Букингемский дворец с “другой” королевской семьёй и другими “скелетами” в дворцовых шкафах (“Король и джокер” – “King and Joker”, 1976). В исторических романах Эллис Питерс (Peters Ellis; наст. имя Эдит Парджетер – Pargeter Edith, 1913–1995) с подзаголовком “средневековые кто-это-сделал” действие происходит в Бенедиктинском монастыре во время междоусобной войны между потомками Вильгельма Завоевателя; расследователем выступает монах, в прошлом крестоносец (“Ярмарка в честь святого Петра” – “Saint Peters Fair”, 1981; “Превосходная тайна” – “An Excellent Mystery”, 1985, и др.).

Долгую жизнь Д. объясняют его универсальной базовой формулой (реконструкция прошлого для раскрытия тайны), удобной для переписывания и присвоения разными поколениями писателей и разными литературными направлениями (прежде всего постмодернизмом*). Детективная интрига стала одним из основных сюжетных ходов в других литературных жанрах – биографии*, научной фантастике*, историографической прозе. Повышенный интерес к детективной интриге как приёму обозначился в творчестве Дж. Фаулза*, П. Акройда*, М. Эмиса* Э. Теннант* и мн. др. (У. Эко сравнивал классический Д. с греческим лабиринтом: Х.Л. Борхес считал все великие романы 20 в. детективами).

Критическая репутация Д., прежде всего в его классической форме “романа-загадки” заметно возросла в последнюю треть 20 в. в связи с интересом структурализма к формульным жанрам. Его конструкция соотносится с сюжетообразующим “квестом”, образ расследователя – с архетипом “охотника”. Ещё раньше русский формализм в лице

В. Шкловского (1929) заинтересовался рассказами Дойла, его методом использования ключей и вытекающей из них развязки для изучения сюжетной структуры в русской литературе.

Лит.: Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л., 1975; Вулис В. В мире приключения: Поэтика жанра. М., 1985; Тугушева М. Под знаком четырех: О судьбе произведений Эдгара По, Артура Конан Дойла, Агаты Кристи, Жоржа Сименона. М., 1991; Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Популярная библиографическая энциклопедия. М., 1991; Haycraft H. Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story. N.Y.; L., 1943; Symons J. Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History. L., 1972; Detective Fiction: A Collection of Critical Essays / Ed. R.W. Winks. New Jersey, 1980; Binyon T.J. "Murder Will Out": The Detective in Fiction. Oxford; New York, 1989; The Cuning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory / Eds. R. Walker, M. Frazer. Macomb (USA), 1990; Pyrhonen H. Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative. Columbia, 1994.

А.Саруханян

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (CHILDREN'S LITERATURE), т.е. литература, предназначенная детям, берёт начало в религиозно-дидактической традиции 2-й пол. 17 в. – в "Знамении для детей" (1671) Дж. Дженева (1636–1674) и "Книге для мальчиков и девочек" (1686) Дж. Беньяна (1626–1688). В течение следующего столетия Д. л. проходит путь от прямолинейного и жёсткого поучения ребёнка в пуританском духе до поучения, привлекающего и интересующего ребёнка, пытающегося учесть его природу.

В кон. 18 – нач. 19 в. в Д. л. главенствовал принцип: "совмещать полезное с приятным", "поучать, развлекая". Основу детского чтения в этот период составляли помимо нравоучительных книг религиозного содержания произведения, изначально адресованные взрослой аудитории (адаптации шекспировских пьес, "Робинзона Крузо" Д. Дефо, "Путешествий Гулливера" Дж. Свифта, приключенческие романы В. Скотта), сборники народных сказок, легенд и баллад, а также переводная Д. л., представленная главным образом сказками Ш. Перро, братьев Гримм и Г.Х. Андерсена со 2-й пол. 19 в.

Золотой век английской Д. л., пришед-

ший на 2-ю пол. 19 – 1-ю треть 20 в., ознаменовался отказом от преимущественной установки на дидактическую функцию и постепенным отходом от господствовавшей ранее руссоистской концепции "естественной невинности" ребенка. Это способствовало расширению круга тем и жанровому, тематическому, стилистическому разнообразию Д. л.

Новые традиции Д. л. формируются во многом в противовес викторианским канонам "взрослой" литературы: определяющими чертами в сфере Д. л. становятся игровая стихия, дух свободы и вольный полёт фантазии. Так, если "Речные малыши" ("The Water-Babies", 1863) англиканского священника и писателя Ч. Кингсли (1819–1875) ещё следовали дидактической традиции (увлекательная история маленького трубочиста щедро приправлена нравоучительными рассуждениями по вопросам образования, медицины, богословия и естественной истории), то уже повести-сказки Льюиса Кэрролла (1832–1898) "Приключения Алисы в Стране чудес" (1865) и "Сквозь зеркало и что там увидела Алиса" (1871) отталкиваются от дидактики. Кэрролл перевернул поучающую риторику предшествующей Д. л.: не дети должны учиться у взрослых ("взрослое" слово он довел до алогизма, до абсурда), а взрослые у детей.

После Кэрролла Д. л. утвердилась на новых позициях. Отказ от прямой дидактики потребовал от неё поиска новых средств воздействия на читателя-ребёнка. Это обусловило возникновение целого ряда новых "детских" жанров на рубеже 19–20 вв.: авторской сказки, обработки фольклорных произведений, детской фантастики, бытовой повести, исторического романа для детей и приключенческого романа.

В кон. 19 в. писатель и учёный-фольклорист Эндрю Лэнг (Lang A., 1844–1912) приступил к изданию 12-томной серии "разноцветных" сборников – от "Синей книги сказок" ("The Blue Fairy Book", 1889) до "Сиреневой книги сказок" ("The Lilac Fairy Book", 1910), параллельно выпустив авторские повести-сказки "Золото Фэйрмили" ("The Gold of Fairmile", 1888), "Принц Приджиро" ("Prince Prigio", 1889; в рус. пер. "Принц Зазнай", 1986) и "Принц Рикардо из Пантуфлии" ("Prince Ricardo of Pantouflia", 1893; в рус. пер. "Хроника исторических событий в королевстве Пантуфлия", 1986). Собрания

народных сказок составлял и другой выдающийся фольклорист того периода – Джозеф Джейкобс (Jacobs J., 1854–1916), опубликовавший среди прочего “Английские сказки” (“English Fairy Tales”, 1890), “Кельтские сказки” (“Celtic Fairy Tales”, 1892) и “Книгу сказок Европы” (“Europa’s Fairy Book”, 1916).

В то же время Р. Киплинг* разрабатывает жанр авторской сказки о животных. Рассказы первой и второй “Книг джунглей” (1894, 1895), повествующие о жизни “человеческого детёныша” Маугли среди воспитавших его диких зверей, вызывают у маленьких читателей ощущение достоверности невероятного. Возвращаясь к дидактике, Киплинг стремится воздействовать на ребёнка исподволь, в увлекательной игре. Так, в сб. “Просто сказки” (“Just So Stories”, 1902) поучающий вывод скрыт в шуточных ответах на типично детские вопросы “почему?..” (“Почему у слонёнка такой длинный нос?”, “Почему у носорога такая толстая шкура?” и т.п.).

Другой сборник Киплинга – “Пак с Пукова холма” (“Puck of Pook’s Hill”, 1906; в рус. пер. “Сказки старой Англии”, 1984), излагающий для детей эпизоды из истории Англии в сказочном обрамлении, – весьма показателен для детской фантастики рубежа веков: она характеризуется прихотливым переплетением фантастических элементов с привычными бытовыми реалиями. Так, ранее Эдит Несбит (Nesbit Edith, 1858–1924) повестью “Пятеро детей и Оно” (“Five Children and It”, 1902; в рус. пер. “Пятеро детей и чудовище”, 1993) открыла цикл детских фантастических повестей, живописующих встречи с чудесами в обстановке повседневности; самым запоминающимся и ярким персонажем этой серии стала уродливая и злоязычная песчаная фея Псаммид. В общей сложности Несбит принадлежит более 60 книг для детей и подростков, в том числе забытые по сей день “Восстание игрушек, и До чего доводят ссоры” (“The Revolt of the Toys, and What Comes of Quarreling”, 1902), сентиментальный роман “Дети железной дороги” (“The Railway Children”, 1906) и “История амулета” (“The Story of the Amulet”, 1906), повествующая о приключениях древнеегипетского жреца в Лондоне 19 в. Лучшие произведения Несбит отмечены живостью и лёгкостью слога, добродушным юмором и сюжетной изобретательностью.

Особое место в истории английской авторской сказки занял сборник Оскара Уайльда (Wilde O., 1854–1900) “Счастливым принц и другие истории” (“The Happy Prince and Other Tales”, 1888), изысканные и романтические аллегории, философское содержание которых предназначено не столько ребёнку, сколько взрослому читателю.

Основы жанра детской фэнтези* заложил Джордж Макдоналд (Macdonald J., 1824–1905), написавший для детей множество волшебных сказок и романов, в частности трогательную повесть-сказку “Верхом на Северном ветре” (“At the Back of the North Wind”, 1871) и знаменитую по сей день дилогию “Принцесса и Гоблин” (“The Princess and the Goblin”, 1872) и “Принцесса и Творожок” (“The Princess and Curdie”, 1882).

“Остров сокровищ” (“Treasure Island”, 1883) Р.Л. Стивенсона (Stevenson R.L., 1850–1894) стал важнейшей вехой в развитии приключенческого романа для мальчиков – жанра, существенный вклад в который еще до кон. 19 в. внесли и другие авторы, в первую очередь Роберт Баллантайн (1825–1894), автор чрезвычайно популярной робинзонады “Коралловый остров” (1857). В круг детского чтения вошли увлекательные исторические и морские повести Фредерика Марриета (1792–1848), приключенческие романы Г.Р. Хаггарда и детективные рассказы А. Конана Дойла*. В то же время романистки М. Моулсворт (Molesworth, 1839–1921), Дж.Г. Юинг (Ewing G.G., 1841–1885), А. Сьюелл (Sewell A., 1820–1878) и др. создавали популярные книги для девочек; самые выдающиеся произведения этого жанра принадлежат Шарлотте Мэри Йонг (Yonge Sh.M., 1823–1901), выпускавшей также журнал для девочек “Мансли пакет”.

Рубежом в истории английской Д. л. стала фантазмагория Дж.М. Барри* о Питере Пэне, возникшая в процессе игры с маленькими братьями Дейвис и впервые поставленная в 1904 в Лондоне. Инсценировались несколько глав романа Барри “Белая птичка” (1902), позже переизданные под назв. “Питер Пэн в Кенсингтонских садах” (1906). В произведениях о Питере Пэне, мальчике, который не хотел становиться взрослым, подведен иронический итог основным жанрам Д. л. 19 в. и романтическому культу детства.

Сказки Барри задают новое направление Д. л.: для нач. 20 в. характерна её дальней-

шая интимизация. Это проявляется в том, что детские книги всё чаще рождаются из устных рассказов, лично предназначавшихся конкретному ребёнку. В 19 в. такая практика была скорее исключением (Кэрролл, Макдоналд), после Барри она становится общепринятой. Благодаря этой личной адресации лучшие образцы Д. л. этого периода характеризуются особым доверительным тоном и живой игрой фантазии, сентиментальность уступает в них место философскому лиризму и тонкому юмору.

Эта тенденция к интимизации проявляется прежде всего в жанре сказки о животных. Так, произведения Беатрис Поттер (Potter B., 1866–1943), автора и иллюстратора более 20 детских книг, выросли из иллюстрированных писем, которые она рассылала по праздникам детям своих друзей и знакомых. Первая же книга писательницы – “Сказка о кролике Питере” (“The Tale of Peter Rabbit”), опубликованная в 1900 за её счёт, – завоевала шумный успех и была переиздана в 1902 большим тиражом. Вскоре за нею последовали “Сказка о бельчонке Орешке” (“The Tale of Squirrel Nutkin”, 1903) и “Сказка о рыбаке Джереми” (“The Tale of Jeremy Fisher”, 1906), а история кролика Питера со временем получила продолжение в “Сказке о кролике Бенджамине” (“The Tale of Benjamin Bunny”, 1904) и “Сказке о кроликах Флопси” (“The Tale of the Flopsy Bunnies”, 1909). В основу всех этих сюжетов положен фольклорный мотив столкновения маленького и слабого персонажа со страшным противником-великаном – конфликт, нетрадиционно разрешающийся не победой над чудовищем, а благополучным спасением героя от опасности. Поттер создавала, с одной стороны, сказочные фарсы и сатиры, самой известной из которых стала “Сказка об утке Джемайме” (“The Tale of Jemima Puddle-Duck”, 1908), пародия на “Красную шапочку” Ш. Перро, а с другой – такие истории, как “рождественская” повесть “Глостерский портной” (“The Tailor of Gloucester”, 1903) или “Сказка о миссис Ухти-Тухти” (“The Tale of Mrs Tiggy-Winkle”, 1905), центральное место в которых отведено, по выражению автора, утопическим образам “тихого былого детской поры”.

Последний мотив доминирует в творчестве Кеннета Грэма (Graham K., 1859–1932), признанного мастера сказки о животных, ещё в последнее десятилетие 19 в. выпустив-

шего три сборника эссе и рассказов, раскрывающих различные грани и оттенки темы “золотого детства”. Главная его книга для детей “Ветер в ивах” (“Wind in the Willows”, 1908) также родилась из письма ребёнку, сыну Алистеру. Изысканный стиль повествования, яркие, запоминающиеся образы животных, оригинальная композиция, в рамках которой каждая глава представляет собой самостоятельную историю, а все вместе образуют единое целое, картина безмятежного существования вне реалий и проблем “взрослой” жизни – всё это делает книгу Грэма одним из классических произведений Д. л.

В 20-е гг. уже известный к тому времени литератор А.А. Милн* издал два сборника стихов – “Когда мы были совсем юными” (1924) и “Теперь нам уже шесть” (1927), написанных для его маленького сына Кристофера Робина, но быстро завоевавших популярность и среди других малышей. В 1926 вышел знаменитый “Винни-Пух” (1926), а два года спустя – его продолжение “Домик в Пуховом Уголке” (1928). Сказки Милна замечательны глубоким проникновением в тайну детского мышления. Они обращены не к ребёнку, а к взрослому, давая урок терпимости и любви к ближним – таким, как они есть.

Ряд выдающихся сказок о животных 1-й трети 20 в. замыкается циклом Хью Лофтинг (Lofing H., 1886–1947), начинающимся с “Истории доктора Дулитла” (“The History of Doctor Dolittle”, 1922), – о путешествиях и приключениях отважного врача, спасающего зверей.

В 30-е гг. расцветает жанр волшебной сказки, преобразующей привычные будни, знакомый быт. Памеле Л. Трэверс (Travers P.L., 1906–1996) принадлежит сказочные повести “Мэри Поппинс” (“Mary Poppins”, 1934), “Возвращение Мэри Поппинс” (1935) и др. о гувернантке-волшебнице, строгой и деловой, но невероятными чудесами превращающей обыденность в праздник и завоевывающей тем безраздельную любовь своих воспитанников. Изысканные и причудливые, исполненные живой игры воображения книги для детей писала Элинора Фарджон (Farjeon E., 1881–1965). Перу Уолтера Де ла Мара* принадлежит множество новелл для детей, а также стихотворных сборников, в том числе “Павлиний пирог” (“Peacock Pie”, 1913), “Иди сюда”

(“Come Here”, 1923) и “Стихотворения для детей” (“Poems for Children”, 1930). И в новеллах, и в стихотворениях Де ла Мара за каждым углом скрывается тайна, в каждой вещи – возможность чудесного преобразования.

Но самым влиятельным и плодотворным вкладом в волшебную сказку 30-х гг. стала повесть Дж.Р.Р. Толкина* “Хоббит” (1937). Главный герой её, Бильбо Бэггинс из волшебного народа хоббитов, переживает удивительные приключения и заглаживает волшебным кольцом, делающим своего хозяина невидимкой, но постепенно порабащающим его волю. Вокруг этого кольца и строится сюжет другого произведения Толкина – трилогии “Властелин колец” (1954–1955), написанной для взрослых, но занявшей достойное место и в Д. л. В обеих книгах, как и в монументальном собрании легенд “Силмариллион”, над которым Толкин трудился в общей сложности ок. 60 лет, тесно переплетены мотивы мифа, эпоса и сказки, а вымышленный мир Срединной земли благодаря детальнейшей проработке образов и реалий обретает почти бытописательную достоверность.

Период после 2-й мир. войны отмечен в Д. л. Великобритании подъёмом жанра фантастической повести. К.С. Льюис* работает над 7-томными “Хрониками Нарнии” (1950–1956) – циклом сказочных повестей, сочетающих в себе элементы фантастики и религиозной дидактики. Теренс Уайт (White T.H., 1906–1964), известный в первую очередь как автор тетралогии-“артурианы” “Король былого и грядущего” (“The King of the Past and the Future”, 1958), опубликовал в 1947 фантастическую повесть “Сон гувернантки Мэшем” о колонии лилипутов, обитающих в заброшенном английском поместье. А главным героем фантастического цикла Люси Мэри Бостон (Boston M.L., 1892–1990) «Дети “Зелёного холма”» (“The Children of Green Knowe”, 1954) становится старинный особняк. Мэри Нортон (Norton M., 1903–1992) создала цикл из пяти книг (начиная с повести “Воришки” – “The Vogtowers”, 1952) о крошечных человечках, которые ютятся в закоулках и щелях домов, “заимствуя” у людей еду и полезные в хозяйстве мелочи. Одна из самых лиричных и проникновенных фантастических книг в современной Д. л. принадлежит Энн Филиппе Пирс (Pearce A.Ph., p. 1920). Это повесть

“Ночной сад Тома” (“Tom’s Midnight Garden”, 1958), герой которой, одинокий мальчик, открывает дорогу в прошлое.

Развитие детской фантастики продолжается и в 60–70-е гг. В этом жанре написаны лучшие детские книги Р. Дала (Dahl R., 1916–1990) “Джеймс и гигантский персик” (“James and the Giant Peach”, 1961) и “Чарли и шоколадная фабрика” (“Charlie and the Chocolate Factory”, 1964). Джоан Эйкен (Aiken Joan, p. 1924) принадлежит увлекательные фантастические романы для детей, объединённые образом отважной карлицы Дидоны Туайт: “Чёрная измена в Баттерси” (“The Black Treachery in Battersy”, 1964), “Ночные птицы Нантакета” (“The Night Birds of Nantaket”, 1966) и др. Столкновение обыденной реальности с миром древних легенд и волшебства становится главной темой романов Алана Гарнера (Garner A., p. 1934); в 1967 он опубликовал самое сложное и утончённое из своих произведений, созданное с опорой на уэльскую мифологию, – “Сервис с совами” (“The Owl Service”).

Перу Хелен Крессуэлл (Cresswell H., p. 1934) принадлежат лёгкие комические произведения в жанре фантастики, наиболее примечательным из которых стал цикл романов о забавном, колоритном семействе (“Неприметный Джек” – “The Ordinary Jack”, 1977, и др.), а самым известным из детских произведений Пенелопы Лайвли* – “Призрак Фомы Кемпийского” (1973), юмористическая повесть о коварном привидении.

В жанре научной фантастики ведущее место занял Джон Кристофер (Christopher John, p. 1922), автор двух трилогий. Первая, начиная с романа “Белые горы” (“The White Mountains”, 1967), повествует о борьбе с расой пришельцев, поработивших Землю; вторая – о распаде Англии вследствие радиоактивного заражения. Один из самых необычных научно-фантастических романов, “Девять стен” (“Nine Walls” 1978), об обречённых влюблённых на опустошённой планете принадлежит писательнице Джин Марк (Mark J., p. 1943).

В жанре исторических книг с 50-х гг. одно из ведущих мест заняла Розмари Сатклифф (Sutcliffe R., p. 1920). Ей принадлежат романы из эпохи римского завоевания Британии – “Орёл Девятого легиона” (“The Eagle of the Ninth”, 1954), “Серебряная ветвь” (“The Silver Branch”, 1957) и “Несущие фонари” (“The Lantern Bearers”, 1959), а в 1979 ро-

маном "Свет за лесом" ("The Light Beyond the Forest") Сатклифф открыла свой "артуровский" цикл. Барбаре Уиллард (Willard B., p. 1909) принадлежит цикл исторических романов, повествующих о жизни владельцев суссекского поместья на протяжении 15–17 вв. Действие "диккенсовских" по колориту исторических романов Л. Гарфилда (Garfield L., p. 1921) отнесено к 18 в., а действие романов Джиллиан Эверли (Everly Jillian, p. 1926) разворачивается в 19 в.

Многие детские писатели 70–80-х гг. успешно работают на "пересечении" различных жанров. Книги Питера Дикинсона (Dickinson Peter, p. 1927) "Тулку" ("Tulku", 1979), "Синий ястреб" ("The Blue Hawk", 1976), "Седьмой ворон" ("The Seventh Raven", 1981) и "Ева" ("Eva", 1988) сочетают в себе элементы правоописательного, приключенческого и фантастического романа. Д.Р. Таунсенд (Townsend D.R., p. 1922) – автор фантастических повестей и реалистических произведений из жизни рабочего класса. Джил Уолш (Walsh J., p. 1937) также создаёт книги в разных жанрах для подростков и молодежи.

Из произведений реалистической прозы для детей выделяются отмеченные тонким психологизмом романы Нины Боуден (Bowden Nina, p. 1925) "Война Керри" ("Carrie's War", 1973) и "Поросёнок с перцем" ("Peppermint Pig", 1975), а также трилогии К.М. Пейтон (Peyton K.M., p. 1929), отличающиеся глубокой проработкой характеров и психологически убедительной мотивировкой сюжетных ходов.

Аллегорический роман-фантазия Ричарда Адамса (Adams R., p. 1920) "Уотершипский холм" ("Watership Down", 1972; в рус. пер. "Обитатели холмов", 1997) продолжил особое направление в Д. л. – "фэнтези о животных". А в 80-е гг. Дик Кинг-Смит (King-Smith Dick, p. 1922) возвращается к забытому жанру юмористической сказки о животных и создаёт очаровательные детские повести о мудрых и храбрых поросятах и ёжиках ("Поросенок-пастух" – "The Sheep-Pig", 1983; "Ёжик Макс" – "The Hodgehog", 1987, и др.; рус. пер. в сб. "Бейб и другие истории", 2001), а также "кукольную" сказку "Леди Дейзи" ("Lady Daisy", 1983). Брайан Джейкс (Jacques Brian, p. 1939) повестью "Рэдволл" ("Redwall", 1986; рус. пер. 1997) открывает цикл приключенческих повестей-сказок о мышином монастыре, где может найти приют любое животное.

Кон. 90-х гг. ознаменовался возвращением к жанру фэнтези в творчестве Джоан Роулинг (Rowling J.K., p. 1965), завоевавшей огромную известность во всём мире и инициировавшей новый бум Д. л. В серии романов о юном чародее Гарри Поттере ("Гарри Поттер и философский камень" – "Harry Potter and the Philosopher's Stone", 1997; рус. пер. 2001; "Гарри Поттер и тайная комната" – "Harry Potter and the Chamber of Secrets", 1998; рус. пер. 2001; "Гарри Поттер и узник Азкабана" – "Harry Potter and the Prisoner of Azkaban", 1999; рус. пер. 2002, и др.) писательница, разрабатывая традиции английской волшебной сказки, создаёт альтернативную реальность в духе фэнтези. Эту тенденцию развивает Филип Пуллман (Pullman Ph., p. 1946), автор фантастических саг с элементами сказочности и традиционной мифологии (трилогия "Тёмные начала" – "His Dark Materials", 1995–1999; рус. пер. 2003–2004). На рубеже 20–21 вв. в английской Д. л. возрождается жанровый сплав фэнтези и волшебной сказки.

Лит.: Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари: Зарубежная литература в детском и юношеском чтении. М., 1980; Lockhead M. The Renaissance of Wonder in Children's Literature. Edinburgh, 1977; The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford University Press, 1999; Darton F.J.H. Children's Books in England: Five Centuries of Social Life. L., 1999.

А. Блейз

ДЖЕЙМС Ф(илис) Д(ороти) [JAMES P(hillis) D(orothy), p. 03.08.1920, Оксфорд], автор детективов*. Награждена орденом Британской империи (1983). Образование получила в Кембриджской школе для девочек (1931–1937). Работала помощником режиссера в Фестивальном театре в Кембридже. Во время 2-й мир. войны была медсестрой Красного Креста. После войны работала в лондонской больничной администрации (1949–1968), затем в криминальной полиции Министерства внутренних дел (1968–1979), где отвечала за лаборатории судебной медицины – этот опыт она использовала в романах. Среди общественных постов Дж.: мировой судья, директор Би-би-си, председатель Художественного совета литературных консультантов. Свою жизнь она описала в автобиографии "Время стать серьезной" ("Time to Be in Earnest", 1999). За литературные заслуги награждена премией "Бриллиантовый кинжал" (1987).

Дж. сохраняла верность главным, по её словам, структурообразующим принципам английского классического детектива: убийство как толчок к расследованию, ограниченное число подозреваемых, раскрывающая тайну концовка. И хотя она одной из первых изменила статус самого расследователя – предпочла профессионала сыщику-любителю (“частным лицам не приходится постоянно наткаться на трупы”), её Адам Далглиш, суперинтендант Скотленд-Ярда, нередко “натывается на трупы”, находясь в отпуске или в больнице. Это даёт ему возможность разгадывать преступления в качестве частного лица, лишь по мере необходимости помогая ведущему дело полицейскому (“играл Ариеля при своём Просперо”), и придерживаться собственных представлений о справедливости, далеко не всегда совпадающих с официальными. Внешне непохожий на полицейского (напоминает портрет кисти А. Дюрера), Далглиш наделён романтическим ореолом, печатью пережитой личной трагедии – смерти жены и сына. Профессиональный сыщик высокого класса, он мог бы стать Главным констеблем, но предпочитает работу следователя: она даёт ему большую независимость и возможность изучать людей. Он ещё и известный поэт, что удивляет окружающих и беспокоит его самого: не признак ли это раздвоения личности (внешняя невозмутимость, даже холодность, и внутренняя чувствительность), или это занятия взаимодополняющие (он не уверен, что смог бы стать поэтом, не будучи полицейским)? Противопоставление “реального” Далглиша “литературным сыщикам”, а “реальных” убийств “литературным убийствам” напоминает традиционные для детективных романов отсылки к вымышленным преступлениям в противоположность тем, что происходят “в действительности”, т.е. в данном романе.

Первый роман Дж. “Лицо её закройте” (“Cover Her Face”, 1962; экран. 1985; рус. пер. 1992), наиболее близок к классическому детективу с его характерными атрибутами – загородным домом, убийством в запертой изнутри комнате, атмосферой деревенских сплетен и иронией в адрес детективных романов “с эпиграфами из знаменитых авторов к каждой главе и сплюснутым Фрейдом”. Слова из кровавой трагедии Дж. Уэбстера, младшего современника Шекспира, давшие роману название, приобретают иронический

оттенок, поскольку речь в нём идет о “бытовом” убийстве и крайне несимпатичной жертве. В этом же романе определилась характерная для Дж. манера: напряжение создается с первой же фразы, обещающей динамичный сюжет (“Ровно за три месяца до убийства в Мартингейле миссис Макси устроила приём”; в других романах: “Труп с отсечёнными кистями рук лежал на дне дрейфующей парусной лодки”; “В день первого убийства...”; “Трупы были обнаружены в среду утром...”), затем действие замедляется постепенным введением обменивающихся взаимными характеристиками персонажей, каждого со своей историей, внутренними монологами и монологами-показаниями. Тот же принцип, выдержанный в романе “Неестественные причины” (“Unnatural Causes”, 1967; рус. пер. 1992), придаёт ему характер “комедии нравов”. В интриге используется приём “убийства по сценарию” как пример “вторжения литературного вымысла в реальность”: автора популярных детективных романов убивают в соответствии с подсказанным ему “эффектным зачином для детективного романа”, которым, в свою очередь, открывается роман Дж. Мрачная ирония адресована жертве: неудачливый писатель стремился на собственном опыте убедиться в достоверности описываемого, и этим воспользовался убийца, заманивший его в ловушку.

С 70-х гг. в произведениях Дж. всё большее место занимает этическая проблематика, напоминающая о Гр. Грине*, её любимом писателе. На первом плане в них по-прежнему стоит детективный сюжет, но он обрастает побочными линиями, сопровождается психологической разработкой характеров. Сама интрига моделирует ситуацию выбора между абсолютной моралью и относительной, взвешивающей цель и средства. В романах “Саван для соловья” (“Shroud for a Nightingale”, 1971; премии “Серебряный кинжал”, Э.А. По; экран. 1984; в рус. пер. “Тайна Найтингейла”, 1992), “Не женское это дело” (“An Unsuitable Job for a Woman”, 1972; премия Э.А. По; экран. 1982; рус. пер. 1990) фигурирует “убийца убийцы” или происходит его самоубийство. Как полицейский, Далглиш не может скрыть самочинной расправы, но после самоубийства виновного находит компромиссное решение, позволяющее ему остаться верным своим представлениям о справедливости. В “Саване” он

уничтожает посмертное признание главной медсестры больницы (её образ косвенно ассоциируется и с соловьём, и с самоотверженной сестрой милосердия Флоренс Найтингейл, хотя здание училища, где происходит действие, названо не в её честь, а по имени бывшего владельца), сохранив за ней право на тайну. В романе “Не женское это дело”, узнав о гибели убийцы, он соглашается прекратить расследование ради памяти юноши, самоубийство которого инсценировал его отец, сам ставший жертвой такой же инсценировки: “Есть загадки, которые лучше оставить неразгаданными”.

В отличие от традиционного “романа-загадки”, в котором функция жертвы сводилась к мотивации убийства для наибольшего числа подозреваемых, Дж. ставит жертву в центр повествования. Характер убитого, его человеческие качества дают ключ к разгадке преступления в романе “Смерть эксперта-свидетеля” (“Death of an Expert Witness”, 1977; экран. 1983; рус. пер. 2004). Здесь же поднимается всё более интересующая писательницу этическая проблема самого процесса расследования. Далглиш болезненно переживает постыдную роль вуайера, перед которым мёртвый беззащитен. Гротескное зрелище смерти представлено в романе “Вкус к смерти” (“A Taste for Death”, 1986; экран. 1987; рус. пер. 1996). Его названием служат слова из четверостишия А.Э. Хаусмена*, взятого в качестве эпиграфа. Вкус к смерти свойствен жизни, повторяет Дж. вслед за поэтом, пока он не становится самоцелью.

С кон. 80-х гг. этическая проблематика определяет развитие детективного сюжета романов Дж. В действие романа “Ухищрения и вождения” (“Deceits and Desires”, 1989; рус. пер. 2003) вплетены и злодеяния маньяка, и борьба вокруг атомной электростанции. Моральная дилемма, встающая перед персонажами и самим сыщиком, подготовлена вопросом: можно ли выступать против прогресса, если научные открытия используются во зло, или пойти на преступление ради любви и спасения близкого человека? Вспоминаются и слова Э.М. Форстера* о выборе между предательством своей страны и друга. Свидетельница преступления, совершённого её близкой подругой ради спасения брата, не может решить, должна ли она сообщить об этом полиции или может промолчать. Совет старого священника

довериться совести (в его словах о пробуждении совести у вора угадывается отсылка к герою Г.К. Честертона*) сомнителен, поскольку голос совести часто звучит в унисон с “вожделениями сердец наших”. Изрекаемые им утешительные истины связываются в романе Дж. со сказочным миром детективной литературы: священник спешит вернуться к чтению романа Х.Р.Ф. Китинга, где “зло наказано и справедливость восстановлена, а сама смерть – лишь загадка с ответом в последней главе”. В действительности же, т.е. в мире, созданном Дж., решение промолчать, с которым согласен и Далглиш, облегчается самоубийством убийцы.

Интрига романа Дж. “Первородный грех” (“Original Sin”, 1994; рус. пер. 2005) выстраивается вокруг сходной моральной дилеммы. Убийца приводит в исполнение возложенные им на себя обязанности судьи и присяжных, обвинителя и истца, чтобы восстановить справедливость по принципу “око за око”. Он посвятил жизнь сбору свидетельских показаний о гибели жены и двух малолетних детей в годы 2-й мир. войны и тщательно спланировал убийство сына и дочери виновника гибели его семьи; убить пришлось и писательницу, автора популярных детективов, на свою беду вмешавшуюся в расследование (“Она так долго жила с литературным убийством, что перестала отличать его от реального, думала использовать его, вписав в сюжет и исчерпывающе объяснив в последней главе”). Сам же виновник оправдывается военной необходимостью: как участнику французского Сопротивления, работавшему у немцев, ему приходилось жертвовать людьми, своё положение он сравнивает с ситуацией лётчика, участвовавшего в бомбежах Дрездена. Его оправдания сомнительны, но сомнительны и действия того, кто взял на себя роль судьи и палача. Как и в других романах, дилемма решается пониманием убийцей своего поражения.

В романе “Относительная справедливость” (“A Certain Justice”, 1997) этическая проблематика прежних романов рассматривается с точки зрения существующего судебного законодательства, защищающего невиновных, но и создающего условия для оправдания преступников. Летиция Олдридж, адвокат высокого класса, умелой защитой добивается оправдания преступников и сама оказывается жертвой убийцы. Найдут ли её убийцу, а если найдут, то не оправдают ли

его с помощью столь же профессионального защитника, каким была она сама – вопрос её дочери остаётся без ответа. Далглиш разгадывает тайну этого запутанного преступления, но у него нет достаточных для суда доказательств. В последней главе романа, как и положено в детективе, рассказывается, “как всё было на самом деле”, но не в присутствии всех подозреваемых, а наедине с преступником и с его помощью. За ним остаётся и последнее слово: сам адвокат, он знает, что совершенное им убийство за недоказанностью не может быть передано в судебное производство. Человеческое правосудие не может быть совершенным. Роман “Смерть в священном облачении” (“Death in Holy Orders”, 2001) подтверждает наметившееся к концу века сближение детектива с магистральным развитием литературы.

Дж. возрождает классическую форму английского детектива и одновременно преодолевает его инерцию. Жертва и преступник в её романах не функциональные фигуры; в их характерах сочетаются противоречивые, порой парадоксальные черты, которые и создают моральные парадоксы, не имеющие решения. Преступник у Дж. – тоже отчасти жертва, жертва сомнений, любви, несостоявшейся жизни. Место действия в её произведениях наряду с традиционной (ограниченное пространство) играет и символическую роль. Оно создаёт атмосферу и включается в сюжет романов. Берег Северного моря (обрыв, мыс) изображён суровым, враждебным краем, моменту кульминации сопутствуют природные волнения (“В ту ночь неистовствовала буря...”), катарсису – катаклизмы (наводнения, пожары). Лондон напоминает преисподнюю (“словно построен на угольных косях, внутри которых постоянно тлеет огонь”). Темза живёт своей жизнью, но она и влияет на судьбы персонажей: притягивает к себе, завораживает, поражает красотой и вызывает ужас.

Лит.: Siebenheller N. P.D. James. N.Y., 1981; Gidez R. P.D. James. Boston, 1986.

А. Саруханян

ДЖЕННИНГС Элизабет (Джоан) [JENNINGS Elisabeth (Joan), 18.07.1926, Бостон, Линкольншир – 26.10.2001, Оксфорд], поэт, критик. Награждена орденом Британской империи (1992). Окончила Оксфордский университет (1949), работала библиотека-

рем в Оксфордской публичной библиотеке (1950–1958) и редактором крупного лондонского издательства “Чатто энд Уиндес” (1958–1960), с 1961 – профессиональный литератор. Ей принадлежат работы о поэзии, переводы из Микеланджело и А. Рембо и более 20 поэтических сборников, среди которых: “Стихотворения” (“Poems”, 1953; дебют), “Чувство мира” (“A Sense of the World”, 1958), “Песнь на рождение или смерть” (“Song for a Birth or a Death”, 1961), “Прибытие животных” (“The Animals’ Arrival”, 1966), “Прозрачности” (“Lucidities”, 1970), “Подношения” (“Tributes”, 1989), “Время и времена года” (“Times and Seasons”, 1992) и др.

Мастер интимно-философской лирики, она пишет о сопряженности внутренней жизни человека и материального мира, о любви, приносящей страдания и духовное очищение, о смысле и назначении искусства, о непреложности христианских ценностей.

Дж. – ревностная католичка; отсюда в её стихах постоянные отсылки к английской религиозной поэзии 17-го (Дж. Герберт, Г. Вокс, Т. Трэйерн), 19-го (Дж.М. Хопкинс) и 20 вв. (Т.С. Элиот*, Э. Мьюир*). В некоторых стихах она примыкает к традициям медитативной и аллегорической поэзии, порой стремится приблизить стихотворение к исповеди или молитве: как молитва поэзия для неё есть “выход из себя”, благая “потеря себя”; как исповедь поэзия есть “вызов внутренней тьме”. Однако если в ранней лирике Дж. вера ассоциируется со словом, то в поздней – уже с молчанием: “В мои строки я только впусчу / Молчание запнувшегося языка”; “Когда мы больше всего нуждаемся в языке, мы только находим / Христа в его молчании”.

Дж. начинала в кругу поэтов “Движения”*, но в отличие от других поэтов этого круга она не принимала участия в литературной борьбе. Дж. чужд присущий участникам “Движения” антиромантический пафос; в ранний период её сближает с ними другое – стремление к рациональному истолкованию непосредственного чувства, к подчинению хаоса эмоций диктату разума. В стихотворениях Дж. (как правило, сюжетных) переживания описаны как бы со стороны; в них преобладает рефлексивное начало: “Так что же я такое? Сердце? Ум? / А может, взгляд, в котором звёзд мерцание?” (“Ночью”).

Согласно ранним взглядам Дж., поэтическое слово есть инструмент познания объек-

тивного мира, творчество есть приближение к открытию правды мира. Отсюда жёсткие требования к поэту как познающему и изучающему мир субъекту (прежде всего требования точности восприятия и выражения), отсюда же убеждённости в недопустимости поэтического произвола. На первом плане лирики Дж. – изучение “себя-в-мире”. Она скрупулезно фиксирует противоречия собственного сознания: с одной стороны, ей свойственна вера в своё избранничество, в могущество поэтического слова, с другой – она одержима неуверенностью в себе, неприкаянна и беззащитна, остро ощущает ограниченность человеческих возможностей (“Моей руке дана большая власть, / Когда слова свободно льются. Знаю, / Как charовать и нежить, как напасть / Отвещь, целить недуг. Всем помогаю. / Но кто поможет мне, когда тоска / Иль тёмный страх меня в ночи терзают?”). Интуитивные прозрения красоты и благой гармонии Божьего мира сочетаются у Дж. с сомнениями в разумности и оправданности мироустройства.

Переломным моментом в творчестве Дж. стала её душевная болезнь (опыт пациентки в лечебнице для душевнобольных нашёл отражение в сб. “В памяти остаются горы” – “The Mind Has Mountains”, 1966). После кризиса сер. 60-х гг. обозначился переход Дж. от поэзии мысли к поэзии страдания и его преодоления: “Я должна все чувства перестроить”. Поэтому прежний “умеренный” стиль для неё был уже неприемлем. На рубеже 60–70-х гг. Дж. часто прибегает к стилистическим крайностям – сложности и простоты: Сложные формы и изощрённые приемы (обращение к рапсодической форме и использование длинного стиха в подражание Дж.М. Хопкинсу) сменялись “голыми”, как бы “младенческими” зарисовками и упрощённым верлибром. Однако в 1970-е гг. эти кризисные тенденции были преодолены и её стих снова обрёл пластику и афористичность поэтических формул.

Соч.: Poetry Today (1957–1960). L., 1961; Christianity and Poetry. L., 1965; Extending the Territory. L., 1985; Collected Poems. 1953–1985. L., 1986; Familiar Spirits. L., 1994; In the Meantime. Manchester, 1996; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Скороденко В.А. Английская поэзия (1945–1970). М., 1971.

В. Скороденко

ДЖЕРОМ Джером К(лапка) (JEROME Jerome K(lapka), 02.05.1859, Уолсолл, Стаффордшир – 14.06.1927, Нортгемптон), юморист, излюбленными жанрами которого были скетч и бытовая зарисовка, содержащая картину нравов, понятий, пристрастий, человеческих слабостей, изображённых в духе беззлобного комизма. Считал себя учеником Ч. Диккенса и всю жизнь стремился следовать урокам, почерпнутым при чтении “Очерков Боза”, перенимая у своего учителя и пристрастие к сентиментальным кульминационным сценам, и “рождественскую тональность”, которая у Дж. нередко отдаёт художественной фальшью.

Сын разорившегося фермера, Дж. рано осиротел. В 14 лет оставил школу, работал железнодорожным служащим, актёром в разъезжавших с гастрольями театральных труппах. Театру посвящён первый литературный опыт Дж. – книга очерков “На сцене и за кулисами” (“On Stage and Off”, 1885, многочисленные расширенные переиздания), а также “Мир сцены” (“Stageland”, 1889). В автобиографическом романе “Пол Келвер” (“Paul Kever”, 1902; рус. пер. 1903) с сильным оттенком мелодраматизма описаны невзгоды юношеских лет, быт и нравы бродячих трупп, редакций тех непритязательных еженедельников, в которых автор начинал свой творческий путь.

Первый большой успех выпал на долю Дж. после публикации “Досужих мыслей досужего человека” (“The Idle Thoughts of an Idle Fellow”, 1886, последующие выпуски 1898, 1905). Он создал маску беспечного фланёра, который, однако, наделён наблюдательностью, чувством юмора и отличным пониманием жизненных установок большинства людей, особенно если они принадлежат к миру богемы. Этот мир Дж. описывал с увлечением и нескрываемой любовью на страницах основанного им журн. “Бездельник” (“The Idler”, 1892–1897) и еженедельника “Сегодня” (“To-day”, 1893–1897), а также изображал его в комедиях, не переживших своей эпохи, хотя отдельные из них имели шумный театральный успех при первых постановках (наиболее известна “Жилец с третьего этажа” – “The Passing of the Third Floor Back”, 1907).

Свобода от всяческих условностей, неприятие догматики выделяли Дж. среди журнальных юмористов его времени. Жан-

ровым принципом своего повествования Дж. сделал анекдот. Он описывал заурядные житейские происшествия, когда в самой привычной повседневности обнаруживаются черты никем не замечаемого абсурда или, наоборот, совершеннейший абсурд предстаёт обыкновенной, нормальной будничностью. Дж. редко высказывал свои политические симпатии, тем примечательнее его новелла "Современная утопия" (сб. "Дневник одного паломничества" – "Diary of a Pilgrimage", 1891), в которой он, предвзяв жанр антиутопии*, изобразил стандартный мир будущего, населённый одинаковыми людьми, отличающимися лишь номерами.

На рубеже 19–20 вв. Дж. пользовался огромной популярностью в Великобритании и за её пределами, в том числе в России, которую он посетил в 1899 (о своих впечатлениях рассказал в статье "Русские, какими я их знаю"; в рус. пер. "Люди будущего", 1906). Историю своего стремительного взлета, а отчасти и историю последующего охлаждения публики к его творчеству Дж. описал в автобиографии, появившейся незадолго до смерти ("Моя жизнь и время" – "My Life and Times", 1926).

Самым замечательным образцом типично английского юмора осталась повесть Дж. "Трое в лодке, не считая собаки" ("Three Men in a Boat (to Say Nothing of the Dog)", 1889; рус. пер. 1900), выдержавшая десятки переизданий. В каждом из незадачливых чудаковатых героев иронично описанных приключений воплощены отличительные свойства английского мироощущения, как его представляет себе автор. Дж. более всего ценил у своих соотечественников чувство юмора и жизнелюбие. Откровенно подражая "Запискам Пиквикского клуба" Ч. Дикенса, Дж. вместе с тем сумел в этой серии очерков раскрыть лучшие качества своего дарования: непринуждённость и богатство комедийной выдумки, вкус к импровизации, лёгкость стиля. Эти особенности присущи и кн. "Трое на велосипедах" ("Three Men on the Bummel", 1900; рус. пер. 1992), где действуют те же персонажи, однако Дж. подчас откровенно повторяет собственные писательские находки, быстро становящиеся штампами.

Скетчи и сценки Дж., запечатлевшие гротескность повседневного быта и нравов, складывались в комическую – и проницательную – хронику эпохи, которая не всегда узнавала себя в этом отражении, но для по-

томков сохранилась во многом именно такой, какой её запечатлел Дж.

Соч.: в рус. пер.: Собрание сочинений. М., 1912. Т. 1–12; Избранные произведения: В 3 т. СПб., 1992; Избранное. М., 1995. Т. 1, 2.

Лит.: Зверев А. Насмешливый Джером // Джером К. Дж. Досужие мысли досужего человека. М., 1983; Moss A. Jerome K. Jerome: His Life and Works. L., 1929; Faurot R.M. Jerome K. Jerome. N.Y., 1971.

А. Зверев

ДЖОЙС Джеймс (Августин Алоиз) [JOYCE James (Augustin Aloysius), 02.11.1882, Дублин – 13.01.1941, Цюрих], романист, новеллист, поэт. Вырос в многодетной семье налогового служащего, известного в Дублине острословия, беспечность которого привела семью к разорению. По настоянию матери, ревностной католички, учился в иезуитских школах (Клонгоус Вуд-колледж, графство Килдер, и Бельведерский колледж в Дублине). Высшее образование получил в католическом Дублинском университетском колледже (1898–1902), где изучал современные языки. После окончания университета в течение года жил в Париже, якобы для занятий медициной (на самом же деле проводил целые дни в Национальной библиотеке). В 1903, вызванный к умирающей матери, Дж. пробыл в Дублине полтора года, зарабатывая на жизнь учительством. В это же время встретился со своей будущей женой Норой Барнакл и в 1904 навсегда покинул Ирландию, переселившись в Европу: Цюрих, Триест, снова Цюрих и, наконец, в Париж, где прожил с семьей вплоть до 2-й мир. войны, когда ему вновь пришлось вернуться в Цюрих. Уехав из Ирландии, Дж. писал исключительно о ней. Ирландия была моделью его художественного мира.

В студенческие годы Дж. увлекался современной драмой и писал стихи. Его первая публикация – статья об Ибсене (1900), восторженным поклонником которого он был. Дж. пытался и сам писать пьесы, но следы ранних опытов не сохранились, а поздний – пьеса "Изгнанники" ("Exiles", публ. 1918; пост. 1919; рус. пер. 1992) – не имел успеха. Много позже успех принесла лондонская постановка Х. Пинтера* (1970). Пьес Дж. больше не писал, но понимание драмы как "взаимодействия страстей", как "борьбы, развития, движения" – свидетельство драматургического мышления Дж. – нашло выражение в его прозе.

Первой опубликованной книгой Дж. стал сборник из 36 стихотворений ("Камерная музыка" – "Chamber Music", 1907), близких символистской поэтике (стихотворение "Я слышу – армия продвигается по земному пути", звучавшее с особенным драматизмом, Э. Паунд включил в антологию имажизма* 1914). Ещё один сборник, составленный из 13 стихотворений, написанных в разные годы, вышел спустя 20 лет ("Пенни за штуку" – "Poems Penyesch", 1927). Значительную часть поэзии Дж. составляла любовная и пейзажная лирика. Поэтическое творчество Дж., как и драматургическое, не нашло продолжения, но стиховая суггестивность и ритмичность оказались не менее существенны для его прозы, чем драматургическое мышление.

Неутомимый труженик, Дж. оставил небольшое по количеству произведений литературное наследие. Его канон составляют сборник рассказов "Дублинцы" ("Dubliners", 1914; рус. пер. 1927) и три романа: "Портрет художника в юности" ("A Portrait of the Artist as a Young Man", 1916; в 1914–1915 печатался в журн. "Эгоист"*; рус. пер. 1976), "Улисс" ("Ulysses", 1922; отрывки публиковались в том же журнале в 1919 и в "Литтл ревью" за 1920; полный рус. пер. 1989; отдельные эпизоды печатались в 1925, 1934–1936), "Поминки по Финнегану" ("Finnegans Wake", 1939; в 20-е гг. несколько отрывков было опубликовано в журналах, в том числе в "Крайтерии"*).

Этапы творческого пути Дж. могут быть определены по этим 4-м книгам, над каждой из которых он работал по многу лет. Всякий раз он создавал "другую" книгу, следуя своей главной художественной задаче – преобразить жизнь видимую, состоящую из эпизодов и фрагментов, в модель мира, воплотить целостность видения в цельность произведения. Хотя значение Дж. как центральной фигуры модернизма* основано на "Улиссе" и "Поминках по Финнегану", он уже и "Дублинцев" (в их авторе У.Б. Йейтс* сразу же угадал "великого романиста нового типа") писал с убеждением, что художнику следует не только менять способ презентации, но и, более того, "деформировать всё то, что он видел и слышал". Следуя намерению написать "главу из моральной истории" своей страны, Дж. объединил "мелочи жизни" системой лейтмотивов (тема паралича как болезни физической и духовной, образ суме-

речного города и др.). Цельность достигалась строгой организацией книги, группировкой рассказов-эпизодов, не связанных ни сюжетом, ни персонажами, вокруг темы детства, юности, зрелости, общественной жизни. Уже тогда Дж. обдумывал и мифологическую параллель к жизни дублинцев, предполагая назвать сборник "Улисс в Дублине" и завершить его рассказом "Улисс".

"Портрету художника в юности" предшествовал автобиографический роман Дж. "Стивен-герой" ("Stephen-Hero", написан 1904–1905; опублик. 1944), который он не мог закончить, пока не нашёл способа превращения жизни прожитой в жизнь сотворённую и не написал совсем другое произведение. В "Портрете" Дж. освободил традиционный жанр "романа воспитания" от задачи жизнеописания. Он следовал теории имперсонализма Г. Флобера, которую изложил как "эстетическую теорию" своего героя: "... повествование перестаёт быть только личным. Личность художника переходит в повествование, развивается, движется, кружит вокруг действующих лиц и действия, как живописное море"; он "остаётся внутри, позади или вне своего создания, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушно подплавливающий себе ногти". Духовное развитие героя увидено в остановленных мгновениях, в соотношении статичных картин. Одно услышанное слово может вызвать в воображении Стивена Дедала целую картину. Мысль, родившаяся сейчас, чередуется с эпизодами, всплывающими в памяти. Динамика его развития от первых, едва осознанных ощущений ребёнка через противоречивое воздействие окружающей жизни к выработке критического сознания, её подвергающего, стилистически выражена переходом от безличного повествования к эмоциональному самовыражению героя. Дав своему герою столь необычное имя, Дж. соотнёс его с легендарным строителем критского лабиринта и с сыном его Икаром, попытавшимся взлететь слишком высоко к солнцу и разбившимся. Подобно великому мастеру, Стивен готовится к созданию невиданного творения и, подобно Икару, предвидит своё падение. "Портрет" начинается с первых младенческих ощущений и завершается осознанием своей миссии художника, для осуществления которой он должен освободиться от всего, что его связывало, – семьи, родины, религии, прибегнув к единственному

оружию художника – “молчанию, изгнанию и мастерству”.

Концепция целостности наиболее полно воплотилась в мифопоэтическом романе Дж. “Улисс”. Т.С. Элиот* увидел в его мифологическом методе новый способ сделать современный мир доступным для искусства, “взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история” (статья «“Улисс”: порядок и миф», 1923). Задавшись целью “транспонировать миф *sub specie temporis nostri*”, Дж. нашёл в “Одиссее” мотив странствия и возвращения домой, модель ситуации, в которой пребывает человек. Как и в “Одиссее”, тема отца и сына определяет движение центральных персонажей “Улисса”, идущих навстречу друг другу. Блум-отец, потерявший младенца-сына, спустя много лет продолжает тосковать по своей утрате и, чувствуя беззащитность Стивена, испытывает к нему отеческую нежность. Стивен-сын покинул отчий дом, но мысль об отце, с которым он порвал, продолжает его преследовать, и он на время обретает спокойствие, доверившись заботам Блума.

Хотя герои “Улисса” постоянно находятся в пути, само их движение разбито на отдельные, по сути своей статичные, отрезки-эпизоды, каждый из которых определяется специфическими признаками и координатами. Скрепляющий стержень композиции, её структурный принцип, найденный в “Одиссее”, придал геометрическую законченность фрагментарному повествованию. Гомер “подсказал” не только общий план жизненной одиссеи современного человека; мифологическая параллель способствовала сопряжению частного и всеобщего, при котором и Улисс, и Блум – это Всякий Человек и Никто. Мифологические обобщения соседствуют со скрупулёзной точностью деталей – 18 эпизодов соответствуют 18 часам одного дня в Дублине, описанного с поразительной точностью (Дж. говорил, что если город исчезнет с лица земли, то его можно будет восстановить по книге). Назван день (16 июня 1904), когда Дж. встретил свою будущую жену, возраст Стивена соответствует возрасту Дж. того времени, Блума (38 лет) – времени, когда Дж. заканчивал роман, так что Стивен и Блум объединены в их создателе: “тот, кто я есмь, и тот, кем, возможно, мне предстоит быть”.

Повествование “Улисса” определяется не столько ходом событий, сколько движением мысли, переданным техникой “потока сознания” (Дж. пользовался термином “внутренний монолог”). Слух и зрение Стивена и Блума фиксируют подробности того, что встречается на их пути; впечатления частично остаются в подсознании, до того как выплыть из его глубин в связи с новой ассоциацией. Образцом “потока сознания” стал монолог Молли Блум, завершающий роман. 40 страниц текста, почти без знаков препинания, передают сознание засыпающей женщины на грани подсознания, перед которой в моментальных снимках, в физических ощущениях проходит история её жизни.

Казалось, в “Улиссе” Дж. “достиг пределов литературы” (С. Эйзенштейн); на самом деле “пределом” стал его последний роман “Поминки по Финнегану”, в котором он, разрушая “старый” язык, превратил повествование в языкотворчество. Если история одного дублинского дня в “Улиссе” с помощью мифологических параллелей разрастается до масштаба “везде и всегда”, то в “Поминках”, рассказывающих об одной дублинской ночи, Дж. разработал иной способ соотношения современности и вечности: в нём все эпохи, открытые для “рециркуляции”, современны. Для создания гигантской конструкции субъективно-объективного космоса Дж. воспользовался в качестве структурной модели идеей циклического возвращения Дж. Вико, изложенной им в сочинении “Основания новой науки об общей природе наций”. Оно играет в “Поминках” роль, близкую той, которую в “Улиссе” играет “Одиссея”. Подобно концентрическому, с неизбежными повторами, построению “Новой науки”, Дж. создаёт “циклологический” роман, в котором любой данный момент представлен как парадигма всей истории человечества. Повторяющаяся цепь событий: смерть – поминки – воскресение, претворяющая идею Вико о движении по кругу, – не имеет начала и конца. Слово “опять” (*again*) – ключевое в романе (“однажды случилось и может случиться опять”) – вписано в его многозначное заглавие, как и слово “wake” в его двойном значении: “поминки” и “пробуждение”. В результате и заглавие прочитывается двояко: “Поминки по Финнегану” и “Финн опять пробуждается”. Миф о смерти и воскресении комически персонифицируется в фольклорном персонаже Тиме Финнегане: он упал

с лестницы, был сочтён мёртвым и очнулся от запаха виски на собственных поминках (по ирландскому обычаю устраиваются до погребения). Мотив падения сопутствует истории почти всех персонажей этой книги.

Модель циклического возвращения спроецирована на семейство Ирвикера, глава которого, меняя множество ролей, проживает в своём мифопоэтическом сновидении историю человечества. Подобно тому как Ирвикер представляет собой инкарнацию всех мужчин, его жена Анна Ливия Плюрабель воплощает всех женщин. Они, новые Адам и Ева, являются воплощением героев истории и мифов, но вместе с тем остаются обитателями дублинского предместья. Бесконечные превращения персонажей, как в этиологических мифах, венчаются их растворением в ландшафте. Ирвикер становится великаном Финном. Его голова – это вершина Хоута, тело вытянулось под Дублином, а ноги выступают у Чепелизода. Идея круговорота получает завершение в мифопоэтическом образе Анны Ливии Плюрабель: она умирает-исчезает, обратившись в реку Лиффи, чтобы раствориться в море и возродиться в дождевых облаках. Образы горы и реки как бы воспроизводят анимистическое сознание: неслышащая гора, страдающая одышкой река, распутившая волосы, подхваченные течением.

Приметы “подлинной” жизни, которыми нагружен “Улисс”, в “Поминках” не исчезают, но бытовой пласт и мифопоэтический совмещаются в одном образе. Повествование строится по принципу дополнительности значений на уровне слова, персонажа, эпизода. С первых страниц книги друг на друга “набегают” разные темы, каждая из которых в дальнейшем получает развитие.

“Поминки по Финнегану” остаются самым радикальным произведением модернизма*. При этом Дж. был уверен в том, что “мог бы без труда написать ту же историю в традиционной манере”. Он утверждал: “Время, река и горы – истинные герои книги. По существу же в ней содержится всё то, с чем имеет дело каждый романист: мужчина и женщина, рождение, детство, ночь, сон, женитьба, молитва, смерть. И здесь нет ничего парадоксального. Я лишь пытаюсь построить многоплановое, но эстетически цельное произведение”.

Дж. – центральная фигура не только английского, но и европейского модернизма; он

разработал его разные модификации и, по мнению М. Брэдли*, завершил его задание. Э.М. Форстер* считал роман “Улисс” самым интересным экспериментом, противостоящим эстетике Аристотеля, знавшего “Одиссею”, но не читавшего “Улисса”. Само литературное столетие стало представляться как разделённое на “до” и “после” Дж., оказавшего глубокое влияние на его художественное сознание.

Соч.: *Letters*: In 3 vols. N.Y., 1957–1966; *The Critical Writings*. N.Y., 1989; *James Joyce: Poems and Shorter Writings*. N.Y., 1990; в рус. пер.: Статьи. Дневники. Письма. Беседы // *Вопр. лит.* 1984. № 4; Соч.: В 3 т. / Сост., коммент., послесл. С.С. Хоружего. М., 1993–1994; *Лирика*. М., 2000.

Лит.: *Жантеева Д.Г.* Джеймс Джойс. М., 1967; *Генцеева Е.* “Поминки по Финнегану” // *Проблемы английской литературы XIX и XX вв.* М., 1974; *Саруханян А.П.* Джойс и Шекспир // *Английская литература XX века и наследие Шекспира*. М., 1997; *Гончаренко Э.П.* Творчество Джойса и модернизм 1900–1930 гг. Днепропетровск, 2000; *Саруханян А.П.* Новое мифотворчество: У.Б. Йейтс и Дж. Джойс // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. М., 2002; *Ellmann R.* *James Joyce*. 2nd. ed. N.Y., 1982; *Critical Essays on James Joyce* / Ed. B. Benetock. Boston (Mass.), 1985; *Peterson R.* *James Joyce Revisited*. N.Y., 1992.

А. Саруханян

ДЖОНСОН Памела Хэнсфорд (JOHNSON Pamela Hansford, 29.05.1912, Лондон – 18.06.1981, Лондон), прозаик, критик. Награждена орденом Британской империи (1975). После окончания школы работала в банке. Дебютировала сборником стихов “Симфония для большого оркестра” (“Symphony for Full Orchestra”, 1934). В первом романе “И постель – твоё средоточие” (“This Bed Thy Centre”, 1935; название – строка из стихотворения Дж. Донна) Дж. с непривычной для того времени откровенностью повествует о взрослении девушки, отстаивающей право на любовь. Уже в этом романе Дж. заявила о своём интересе к “простейшим истинам” – к обычным людям с обычными проблемами в потоке обычной жизни (“Что может быть интересней внутреннего мира человека, трагедии той или иной отдельной личности? {...} Не кажется ли вам, что окружающие нас люди зачастую совершенно равнодушны к большой политике и история идет как бы мимо них?”).

В трилогии 40-х гг. (“Слишком дорого для меня” – “Too Dear For My Possessing”,

1940; “Каменный проспект” – “An Avenue of Stone”, 1947; “Решающее лето” – “A Summer to Decide”, 1948; рус. пер. 1970), написанной в традициях английского нравоописательного романа, намечился один из центральных типов Дж. – тип человека, одержимо карабкающегося вверх и отталкивающего рядом стоящих.

Углубление этической проблематики нравоописательной прозы Дж. заметно в романах “Невозможный брак” (“An Impossible Marriage”, 1954; в рус. пер. “Кристина”, 1963) и “Последнее средство” (“The Last Resort”, 1956), объединённых фигурой главной героини, отстаивающей свою независимость, собственный взгляд на мир.

Как и другие писатели её круга (У. Купер*, Ч. Сноу*, женой которого она стала в 1950), Дж. придерживалась традиции английского классического романа 19 в. и с неприятием относилась к модернизму*; это нашло выражение не только в её критических выступлениях, но и в художественных произведениях. Жизненные и литературные эксперименты становятся объектом сатиры в романах “Невообразимый Скиптон” (“The Unspeakable Skipton”, 1959), “Ночь, молчание... Кто там?” (“Night, Scilence, Who is Here?”, 1962; рус. пер. 1968) и “Корк-стрит, рядом со шляпным магазином” (“Cork-Street, Next to Hatter’s”, 1965), составивших трилогию о Дороти Мерлин, хозяйке модного литературного салона, которая вместо разрешения жизненных проблем предпочитает “бессмысленные” стихи новомодных гениев. Среди персонажей трилогии – шантажист; писательница, к которой приходит известность лишь после её согласия рекламировать молочные смеси для кошек; автор непристойной пьесы, имевшей ошеломляющий успех, но написанной, чтобы показать безвкусицу, царящую в современном театре.

В сатирическом романе “Человек, умеющий слушать” (“The Good Listener”, 1975; в рус. пер. “Особый дар”, 1979) Дж. продолжает исследование типа, названного ею “современным Растиньком”. В этой роли выступает выходец из небогатой семьи, наделённый непомерным честолюбием, которое он удовлетворяет благодаря “особому таланту” – умению сочувственно слушать собеседника. Образ потребителя благ, традиционный в английской прозе, по-новому интерпретируется Дж.: она изображает потреби-

теля не только материальных благ, но ещё и человеческих отношений. Волновавшие писательницу проблемы морали, подорванной современной “вседозволенностью”, нашли отражение в её публицистике, в частности в кн. “О важном для меня” (“Important to Me”, 1974) и “О беззаконии” (“On Iniquity”, 1976).

Творческий путь Дж. завершился опубликованным посмертно романом “Костёр” (“A Bonfire”, 1981), в котором писательница вернулась к типу героини ранних произведений. Этот роман прочитывается как воспоминания, подведение итогов и прощание с читателями.

Соч.: Ivy Compton-Burnett. L., 1953; Six Proust Reconstructions. L., 1958; C.P. Snow. L., 1983.

Лит.: *Ивашева В.В.* Творческий путь Х.П. Джонсон: (От романа “малой темы” к сатирической прозе 1965–1967 гг.) // Вестн. МГУ. Сер. “Филология”. 1968. № 1; *Балашов П.С.* Памела Хенсфорд Джонсон // Балашов П.С. Писатели-реалисты XX века на Западе. М., 1984; *Lindblad I.* Pamela Hansford Johnson. Boston, 1982.

И. Васильева

ДЖОСИПОВИЧИ Габриэль (Дэвид) [JOSIPOVICI Gabriel (David), р. 08.10.1940, Ницца], прозаик, драматург и литературовед. В кн. “Жизнь: Саша Рабинович 1910–1996” (“A Life: Sacha Rabinovitch 1910–1996”, 2001) Дж. рассказал историю своей матери, самого важного в его жизни человека. Дочь русского еврея, врача, обосновавшегося в Каире ок. 1905, познакомилась с отцом Дж., румынским евреем, во время учёбы во Франции и разошлась с ним через три года после рождения сына. После 2-й мир. войны она вернулась в Египет, где отдала ребёнка в английскую школу; в 1956 ради образования сына переехала в Великобританию. В 1958 Дж., получив государственную стипендию, поступил в Оксфордский университет, где изучал английскую литературу, которую затем преподавал в Суссекском университете в Брайтоне (1963–1998).

Интересы Дж. как исследователя связаны в первую очередь с литературой 20 в. в её соотношении с культурным и литературным опытом прошлого. Пересмотр господствовавшей в западной культуре со времён Ренессанса системы ценностей Дж. связывает с модернизмом*. В сб. “Мир и книга: исследование современной литературы” (“The World and the Book: a Study of Modern Fiction”, 1971)

вошли теоретические работы (о структуро-образующей роли читателя и его ожиданий, об акте чтения и др.) и статьи о писателях (М. Пруст, Ф. Рабле, Дж. Чосер, Н. Готорн и У. Голдинг*, В. Набоков и С. Беллоу). В кн. "Уроки модернизма и другие эссе" ("Lessons of Modernism and Other Essays", 1977) рассматриваются философские основы эстетики 20 в. (концепции В. Бенямина, Т.С. Элиота*), соотношение жизни и творчества художника (Ф. Кафка, Ф. Песoa и др.), место искусства в современной культуре и новые художественные формы (мюзикл). Он ставит под сомнение состоятельность постмодернизма* как литературного стиля, поскольку тот не предлагает ничего принципиально нового в области художественного языка. В кн. "Письмо и тело: Нортклиффские лекции" ("Writing and the Body: the Northcliffe Lectures", 1982) Дж. попытался осмыслить роль тела в акте чтения и письма (на примере произведений Стерна, Шекспира и Кафки).

Обратившись к Библии как литературному произведению и культурному феномену, Дж. рассмотрел иудейскую и христианскую (греческую и английскую) традиции её интерпретации ("Книга Бога: отклики на Библию" – "The Book of God: A Response to the Bible", 1988). Спектр возможных подходов обозначен фигурами С. Кьеркегора и Т. Манна. В кн. "Текст и голос" ("Text and Voice", 1992) обсуждается специфически протестантский взгляд на Священное Писание как на текст, требующий дешифровки, а не приглашения к совместному деланию. Полемика с концепциями Рикарду и Дерриды и апология устного слова перетекают в эссе, посвящённые Данте, Вордсворту, Прусту, С. Беккету и Ж. Переку и др.

В "Прикосновении" ("Touch", 1996) Дж. доказывает, что переориентация со зрения на прикосновение обеспечивает гармоничные отношения между людьми и комфортное существование в мире. В кн. "Доверие: искусство и соблазны подозрения" ("On Trust: Art and the Temptations of Suspicion", 1999) прослеживается оппозиция доверия к миру и подозрительности (начиная с Гомера и Св. Павла). Крайнюю "подозрительность" выражает индивидуализм и порожденная им литературная исповедь (Св. Августин, Руссо), вновь обрести доверие можно через возвращение к коллективной традиции (Данте, Шекспир) – отказ от традиции, с точки зре-

ния Дж., обусловил поражение романтиков. В 20 в. Пруст, Кафка, Беккет достигли напряженного равновесия между подозрительностью и иррациональным доверием.

Первый литературный успех Дж. принесло разнообразие художественных решений и новаторство сб. "Мобиус-стриптизер" ("Mobius the Stripper: Stories and Short Plays", 1974; премия Сомерсета Моэма, которой Дж. затем лишился, не будучи гражданином Великобритании по рождению). Он продолжал писать рассказы до сер. 80-х гг. ("В плодородном краю" – "In the Fertile Land", 1987), после чего почти полностью сосредоточился на романной форме.

Свою прозу Дж. считает модернистской, выдержанной в традициях крупнейших писателей (Кафка, Беккет) и художников (Пикассо, Дюшан) 1-й пол. 20 в. Опираясь на произведения классиков этого направления, он делает вывод: "Фрагментарное, развивающееся по спирали произведение лишает нас утешения, связанного с обретением центра, единственного значения, выразимой в словах истины, и в произведениях искусства, и в жизни. Взамен оно возвращает нам потенциал каждого момента, каждого слова, каждого жеста, каждого события и утверждает центральное положение процесса творения и выражения во всех наших жизнях".

В романах Дж. как будто исследует конкретные импликации этой теоретической схемы. Уже в первом из них – "Опись" ("The Inventory", 1968) – он нашёл форму фрагментарного повествования, состоящего из бесконечно длящихся моментов настоящего, не связанных между собой явными причинно-следственными связями. Значительную роль во всех его произведениях играют вырванные из контекста диалоги, допускающие самые разнообразные толкования. Роман "Слова" ("Words", 1971) сфокусирован на проблеме коммуникации, как таковой: главный герой и его бывшая любовница пытаются разобраться в своём прошлом; его брат любит рассказывать о вымышленных событиях, и за всем этим наблюдает маленькая девочка, не желающая вступать в контакт с окружающими. Позже, в романе "Воздух, которым мы дышим" ("The Air We Breathe", 1981), Дж. обратился к размышлениям о внеязыковых формах общения.

Цена свободы интерпретации выведена на первый план в романе "Настоящее" ("The Present", 1975). Перед читателем проходят,

перемежаясь, то ли фантазии героини, то ли фрагменты реальной жизни (второе прочтение требует некоторых натяжек). Сюрреалистическое неразличение субъективного и объективного мира подрывает внутреннюю целостность человека и его душевное здоровье. Разным моментам настоящего, совершенно определённо связанным для описываемых им горожан с объективной реальностью, Дж. посвятил роман “Сейчас” (“Now”, 1998).

“Миграции” (“Migrations”, 1977) напрямую отсылают к творчеству А. Роб-Грийе (сравнивая двух писателей, П. Акройд* утверждает, что произведения Дж. производят более сильное впечатление). Как и у французского писателя, рассказ от третьего лица превращает повествование в лабиринт и создаёт широкий философский контекст для переосмысления традиционного образа мира и личности человека.

В “Гулкой комнате” (“Echo Chamber”, 1980) в отличие от предыдущих романов присутствует внятный сюжет: герой пережил нервный срыв и не помнит прошлого, всплывающие воспоминания несут с собой тревогу. В катастрофическом финале прошлое и настоящее сливаются: смысловая определённость оказывается губительной, она перечёркивает связанные с беспамятством безграничные возможности и почти первозданную невинность. В “Разговорах в другой комнате” (“Conversations in Another Room”, 1984) поиски автора воплощаются в дополнительном усложнении формы: диалоги чередуются с визуальными образами, а всё повествование характеризуется крайней степенью острания.

“Contre-Jour: триптих в духе Пьера Боннара” (“Contre-Jour: A Triptich After Pierre Bonnard”, 1986), главным героем которого является художник, последовательно развёртывает историю человеческого отчуждения и взаимного непонимания близких людей. Название романа “Большое стекло” (“The Big Glass”, 1991) и его форма отсылают к произведению М. Дюшана и сопровождавшим его создание записям. В заметках героя размышления об искусстве перемежаются тривиальными подробностями его жизни, вместе с комментарием искусствоведа они раскрывают разные аспекты проблемы соотношения искусства с реальностью.

В романе “В саду отеля” (“In a Hotel Garden”, 1993) Дж. обратился к широкому

культурно-историческому контексту: одна из героинь нашла путь к пониманию себя, своей семьи и трагедии Холокоста в саду отеля, приобретшем символическое значение для её бабушки. “Му Пак” (“Moo Pak”, 1994) сохраняет широкую культурологическую перспективу: написанный сплошным текстом без членения на главы и абзацы, он представляет собой “отчёт” о многолетних беседах (затрагивающих, среди прочего, труды теоретиков лингвистики и культурологии) двух принадлежащих к разным культурам людей. В заглавие романа вынесено искажённое восприятие одного из них название поместья в Суррее – Мур-парк, роман о котором пишет второй. Проблема значений и толкований не только заявлена в композиции романа, но и непосредственно обсуждается героями.

Действие романа “Голдберг: вариации” (“Goldberg: Variations”, 2002), название которого отсылает к позднему произведению И.С. Баха “Гольдберг-вариации”, отнесено к рубежу 18–19 вв.; его герой – английский писатель, еврей, приглашённый в дом сельского помещика, чтобы читать тому перед сном. В 30 “вариаций”, посвящённых самым разным темам, вплетены аллюзии на Ф. Гёльдерлина, С. Кьеркегора и другие значимые фигуры прошлого.

Дж., и в романной форме придающий исключительное значение диалогу, является автором ряда театральных, радио- и телефильмов. Однако самая известная из них – “Умирающий Вергилий” (“Vergil Dying”, 1978), переключаясь с романом Г. Броха “Смерть Вергилия”, – написана в форме монолога, осмысляющего соотношение искусства и действительности, а также роль художника в жизни общества. На более глубинном уровне она ставит проблему самосознания, предлагающего лишь интерпретацию жизни, препятствующую непосредственному самовыражению и отдаляющего тем самым его носителя от реальности. Посвящённая “Менинам” Веласкеса пьеса “Мистер Ви” (“Mister Vee”, 1988) ближе стоит к романным размышлениям Дж.; в ней, опираясь на композицию картины, он ставит проблему реальности и иллюзий.

Соч.: Steps: Selected Fiction and Drama. Manchester, 1990.

Лит.: Fludernik M. Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre. Oxford, 2000.

А. Можеева

ДИБДИН Майкл (DIBDIN Michael, р. 21.03.1947, Вулверхемптон, Стаффордшир), автор детективов*. Школьное образование получил в Шотландии и Северной Ирландии. Изучал английскую литературу в Суссекском университете в Брайтоне (степень бакалавра гуманитарных наук, 1968) и в Университете Альберта в Канаде (степень магистра, 1969). Работал в Канаде (1969–1975), преподавал английский язык в Италии (1980–1984). По возвращении в Великобританию в течение 10 лет жил в пригороде Оксфорда, в сер. 90-х гг. переехал в США и поселился в Сиэтле. В смене места жительства Д. видит одно из преимуществ писательской профессии. Это обогатило его произведения “чувством места” – их действие происходит там, где жил сам писатель.

Детективный роман, по словам Д., привлёк его своими сюжетными возможностями: “В нём по крайней мере есть начало, середина и конец <...> и никакого магического реализма”. Первый роман “Последняя история Шерлока Холмса” (“The Last Sherlock Holmes Story”, 1978) Д. назвал викторианским пастишем. Он появился на волне возродившегося в 70-е гг. интереса к “Великому Детективу” К. Дойла*. В романе есть многое, что характерно для “холмсианы”: воспроизведение атмосферы викторианского Лондона с его кедами, туманами и газовыми фонарями, имитация найденных “издатели” “записок” доктора Ватсона, “истинного” сочинителя историй о Шерлоке Холмсе, опубликованных “с его разрешения”, и, наконец, образ самого Дойла, который якобы по рассказам Ватсона создал миф о великом сыщике. Но если в “холмсиане” герой Дойла продолжает одерживать всё более впечатляющие победы над преступниками, даже вступает в противоборство с Дракулой, то Д. викторианскому оптимизму зачинателя английского детектива противопоставил мысль о неискоренимости зла, скрытого внутри человека. В “записках” раскрывается тайна Холмса: Джеком Потрошителем, за которым он гонялся по всему Лондону, был сам сыщик. “Самого опасного преступника и защитника закона” (Мориарти и Холмса), которых Дойл расположил на разных полюсах, Д. соединил “во мраке души одного человека”.

Мрачному колориту этого романа противостоит изысканное остроумие “Изобилия смерти” (“A Rich Full Death”, 1986), также на-

писанного в стиле пастиша. В нём передана атмосфера Флоренции 19 в., увлечение спиритизмом, дантовскими образами ада. В качестве персонажей романа выведены поэты, супруги Браунинги (Роберт Браунинг – в роли детектива-любителя). Д. ещё раз вернулся к жанру пастиша в романе “Меркнущий свет” (“The Dying of the Light”, 1993), действие которого происходит в частной английской лечебнице, где две престарелые леди, чтобы окончательно не сойти с ума, придумывают изощрённые убийства в духе А. Кристи*, пока их фантазия не становится реальностью.

Действие классических детективов Д. происходит в Италии, известной своей коррупционностью. Они объединены образом скромного, стареющего комиссара полиции Аурелио Зена, напоминающего героя Ж. Сименона. Впервые Зен появляется в “Крысином клубке” (“Ratking”, 1988; премия “Золотой кинжал” Ассоциации писателей-криминалистов Великобритании), где участвует в выкупе похищенного главы большого семейства, но отстраняется от дела после убийства пленника. Собственно расследование начинается со второй половины романа, когда Зен действует втайне от полиции и родственников жертвы и в результате распутывает “крысиный клубок”, в который сплелись члены семьи и близкие погибшего. Но раскрытие дела не означает торжества справедливости: “рэттинг” – это сцепившиеся хвостами крысы; каждая из них, защищая себя, защищает и других, так что расследование скорее всего закончится освобождением виновных за недостаточностью улик.

В этом произведении определился тип повествования и других романов о Зене (“Вендетта” – “Vendetta”, 1990; “Клика” – “Cabal”, 1992; “Мёртвая лагуна” – “Dead Lagoon”, 1994). Оно ведётся от третьего лица с переходами на внутренний монолог, никак не связанный с ходом расследования. Как и в первом романе, Зен, формально выполнив задание полицейского начальства, продолжает собственное расследование и приходит к раскрытию убийства. За этим, однако, вновь не следует наказание преступника, “восстановление порядка”.

Тональность романов с Зеном заметно меняется с сер. 90-х гг. Напр., действие “Кози Фан Тутти” (“Cosi Fan Tutti”, 1996) разыгрывается в соответствии с либретто “Волшебной флейты” Моцарта, что придаёт ему

комический характер. Изменился и сам герой: теперь его интересует не столько раскрытие преступления, сколько личные проблемы. В “Долгом конце” (“A Long Finish”, 1998) он так торопится уладить собственные дела, что для завершения очередного расследования принимает остроумное, но заведомо неверное решение – идёт на сделку с одним подозреваемым, чтобы вынудить признание у другого, и уезжает с мыслью, что вполне удачно завершил свою миссию. Большое место в романе занимает изображение жизни итальянской деревни, где все всё знают друг о друге, но чужака к своим секретам не подпускают, где есть мастера виноделия и изготовители поделок, где сбор трюфелей приносит доход, а сохранение в тайне их плантаций стоит человеческих жизней. Но всё отходит на второй план, когда речь идёт о чести любимой женщины: лучше быть наказанным за убийство из ревности, чем признать, что она была любовницей недостойного человека. За успешное раскрытие дела Зену было обещано повышение по службе, в противном случае – направление в Сицилию. В результате в следующих романах (“Кровавый дождь” – “Blood Rain”, 1999; “И тогда ты умрешь” – “And Then You Die”, 2000) Зен оказывается лицом к лицу с сицилийской мафией.

Серийные детективы с Зеном Д. чередует с психологическими романами о преступности современного общества. В первом из них – “Встреча” (“Trust”, 1989) – проблема вины и невиновности, невольного предательства и моральной ответственности за него облекается в форму притчи с загадочным сюжетом. Роман строится на переплетении сюжетных линий, прошлого и настоящего. Встреча двух одиноких людей – женщины-психиатра и подростка, её пациента, притворяющегося шизофреником, чтобы его оставили в больнице, где он чувствует себя в безопасности, – обещала обоим начало новой жизни. Она узнаёт его настоящее имя, его прошлое. Он оказывается сыном человека, которого она любила; ребёнком он неделю просидел в запертой комнате рядом с разлагающимся трупом матери, ожидая, когда она проснется, и никто не обращал внимания на его крики. Подросток в итоге гибнет, и женщине-психиатру уже не освободиться от чувства вины. Потеряв его, она теряет себя. В её галлюцинирующем сознании звучит детский крик о помощи

(крик ребёнка – один из лейтмотивов романа).

В романе “Грязные игры” (“Dirty Tricks”, 1991) изображено преступное общество в духе “чёрной комедии”. Повествование от первого лица построено как последнее слово подсудимого, преподавателя английского языка, исколесившего мир и обосновавшегося в Оксфорде, но вынужденного скрываться в Рио-де-Жанейро, где он и предстаёт перед судом. Чтобы снять с себя обвинения в не совершённых им убийствах, он подробно излагает историю своего морального падения. Он не убийца, он лишь удачно воспользовался случайной гибелью двух людей, завладел их богатством и отомстил за свои прежние унижения. Он шёл в ногу со временем: отверг викторианские ценности своих родителей, соединил философию гедонизма с полукриминальным прагматизмом рыночной экономики и в результате разбогател, обыграв других в “грязных играх”. Беспринципность своего персонажа Д. соотносит с прагматизмом английских политиков. Образлением речи подсудимого служат два послания дипломата, обеспокоенного тем, что в ходе судебного разбирательства достоянием прессы могут стать тайные связи между Великобританией и Бразилией.

В романах Д. место действия отчасти определяет характер преступлений. В “Тёмном спектре” (“Dark Spectre”, 1995) оно переносится в США (где как раз в это время жил автор). Разгадка убийств и похищений найдена на острове в Тихом океане, где обосновались главы религиозной секты, которые присвоили себе “лицензию на убийство”, извращённо толкуя блейковскую тему опыта и невиновности. Согласно их философии, страдания человека указывают лишь на то, что он не жертва, а “спектр” (по аналогии со стихотворением У. Блейка “Спектр и Эманация”). Поиски преступников ведут школьный учитель, жена которого погибла, а сын похищен, и женщина-полицейский. На острове они оказались свидетелями кровавой бойни и неминуемо погибли бы, если бы не появление похищенного мальчика с игрушечным автоматом в руках. Ребёнок, его плач, крик о помощи и спасение благодаря ему – всё это отсылает к словам Ивана Карамазова из романа Достоевского. В “Дне благодарения” (“Thanksgiving”, 2001) есть убийство, пистолет, которым оно совершено, и человек, которому он принадлежит, но

в отличие от традиционного *mystery novel* вопрос “кто убил?” остаётся без ответа, поэтому что “сама жизнь – это тайна”.

В западной критике произведения Д. относят к лучшим образцам детективной прозы после Ф.Д. Джеймса*. Д. не смущает причисление его к писателям-криминалистам. Во-первых, как он считает, проза делится не на жанры, а на произведения хорошие и плохие, а во-вторых, кон. 20 в. – самое подходящее время для “романа тайн”. Эксперименты Д. говорят скорее о постмодернистской модификации жанра детектива, о встречном сближении литературы постмодернизма* и популярных жанров.

А. Саруханян

ДИЛЕНИ Шила (DELANEY Shelagh, р. 25.11.1939, Солфорд, Ланкашир), драматург, член Королевского литературного общества (с 1985). Родилась в рабочей семье. В 16 лет оставила школу и стала работать, сменив ряд профессий. Уже в 17 лет Д. начала писать своё первое произведение – пьесу “Вкус мёда” (“A Taste of Honey”, 1958; экран. 1961; премия театральных критиков Нью-Йорка, 1961; премии Британской киноакадемии и Роберта Флаэрти, 1962; рус. пер. 1968), постановка которой в лондонском театре “Тизтр Уоркшоп” принесла ей громкую славу. Вторая пьеса Д., “Влюблённый лев” (“The Lion in Love”, 1960; рус. пер. 1966), поддержала репутацию драматурга, хотя вызвала меньший интерес. После этого работа Д. для театра фактически прекратилась. С нач. 60-х гг. она пишет пьесы для телевидения и радио, киносценарии, рассказы; ей принадлежит автобиографический роман “Сладко поёт осёл” (“Sweetly Sings the Donkey”, 1963).

В кон. 50-х – нач. 60-х гг. Д. активно участвовала в общественной жизни: выступала за равноправие женщин, против расовой дискриминации, входила в “Комитет 100”, возглавлявший борьбу за ядерное разоружение.

Для читателей и театральной публики Д. осталась автором лишь одной первой пьесы, поставившей её в ряд самых ярких представителей английской социальной драмы 50–60-х гг. (“сердитые молодые люди”*). В изображении первых радостей и жизненных испытаний юной девушки из рабочей среды сконцентрированы черты, которые были определяющими для творчества всех драматургов нового поколения: жизненная правда

в сочетании с лирической интонацией, демократизм, гуманистический пафос; как и другие “сердитые”, Д. многое черпала из собственного жизненного опыта. Образное выражение, ставшее заглавием пьесы, – символ поэтического ощущения жизни со всеми её радостями и горестями. Пьеса Д. содержит в себе сильное жизнеутверждающее начало без сентиментальности или идилличности. В духе поэтики “сердитых” она имеет открытый конец: жизнь продолжится, героиню впереди ждут новые разочарования и новые мгновения счастья, и она не боится будущего.

“Влюблённый лев” – это “пьеса без героя”, рассказ о повседневной жизни жителей провинциального городка. Пьеса повторяет некоторые мотивы предыдущей, но уже без оптимистического пафоса. Мирощущение драматурга окрасилось в эгегические тона: её герои вряд ли могут что-либо изменить в своей неудавшейся жизни. Обе пьесы Д. вошли в мировой театральный репертуар. Они неоднократно и с успехом ставились на русской сцене.

Д. успешно работает на протяжении многих лет в качестве кино- и телесценариста. В первой работе для кино она развивает темы и мотивы раннего творчества: “Белый автобус” (“The White Bus”, 1966), как и “Вкус мёда”, во многом автобиографичен; в “Чарли Бабблсе” (“Charlie Bubbles”, 1968; премия Гильдии писателей, 1968) нарисован психологический портрет повзрослевшего и разочарованного “сердитого молодого человека”; “Танец с незнакомцем” (“Dance with a Stranger”, 1985; премия Каннского кинофестиваля, 1985), посвящённый судьбе последней казнённой через повешение женщины в Великобритании, продолжает тему духовной силы и стойкости женщины – одну из главных у Д. Среди телефильмов Д. – “Твоя няня из Бергена?” (“Did Your Nanny Come From Bergen?”, 1970), “Лето Святого Мартина” (“St. Martin’s Summer”, 1974); сериал “Дом, который построил Джек” (“The House That Jack Built”, 1977).

Лит.: Taylor J.R. Shelagh Delaney // Taylor J.R. The Angry Theatre. N.Y., 1969.

В. Ряполова

ДОЙЛ Артур Конан (Doyle Arthur Conan, 22.05.1859, Эдинбург – 07.07.1930, Кроуборо), прозаик, публицист. Родился в семье ир-

ландских католиков, чья родословная прослеживается со времён Плантагенетов; окончил католический колледж Стонихерст (1870–1875) в Ланкашире, затем медицинский факультет Эдинбургского университета (1880); в это время, увлекшись наукой, разочаровался в католицизме. В студенческие годы подрабатывал, плавая судовым врачом на китобойном судне в Атлантике и на судне, доставлявшем груз в Африку (этот экзотический опыт дал ему материал для ранних приключенческих рассказов). В 1881 открыл небольшую врачебную практику в Портсмуте, продолжая писать и печатать в журналах рассказы. В последующие 10 лет он совмещал литературный труд с врачебной практикой и лишь в 1891, когда рассказы о Шерлоке Холмсе покорили английского читателя, оставил медицину.

Жизненные и творческие позиции Д. сформировались в Викторианскую эпоху, нравственными принципами которой определялось его отношение к реальности 20 в. Д. был яркой фигурой английской социальной и политической жизни: член многих литературных и спортивных обществ и клубов, активный памфлетист, он ратовал за реформы в армии, законодательстве и судебной практике, дважды баллотировался в парламент. Как и Р. Киплинг*, был патриотом Британской империи и за памфлет “Война в Южной Африке, её причины и ход” (“The War in South Africa: Its Cause and Conduct”, 1902), переломивший враждебное отношение к Англо-бурской войне (участвовал в ней в качестве полкового врача), был возведён в рыцарское звание (1902).

Первый рассказ Д. – “Тайна долины Сэссасса” (“The Mystery of the Sasassa Valley”, 1879) – повествовал о приключениях двух друзей в Африке. В ранних рассказах с их экзотической обстановкой действия, опасными приключениями, мотивами таинственного и сверхъестественного, чёткой шкалой нравственных оценок и положительным героем, исповедующим мужественный оптимизм и почти рыцарский кодекс чести, Д. заявил о себе как представитель неоромантического направления в английской литературе. Пробуя себя в разных приключенческих жанрах, Д. прославился как автор детективов*. Тот приключенческий дух, который Стивенсон и Киплинг видели в романтике дальних странствий, Д. нашёл в современном Лондоне, обратившись к тёмной и таин-

ственной стороне его существования – преступному миру.

Шерлок Холмс и доктор Ватсон впервые появились в романе “Этюд в багровых тонах” (“A Study in Scarlet”, 1887; рус. пер. 1909), который не сразу обратил на себя внимание публики. В 1890 в Америке вышел второй роман о Шерлоке Холмсе – “Знак четырёх” (“The Sign of the Four”; рус. пер. 1909), а динамичные рассказы, которые начали печататься в журн. “Стрэнд” с 1891, сразу принесли Д. успех.

Рассказы о Шерлоке Холмсе составили 5 сборников: “Приключения Шерлока Холмса” (“The Adventures of Sherlock Holmes”, 1892; рус. пер. 1909), “Воспоминания Шерлока Холмса” (“The Memoirs of Sherlock Holmes”, 1894; рус. пер. 1911), “Возвращение Шерлока Холмса” (“The Return of Sherlock Holmes”, 1905; рус. пер. 1909), “Его последний поклон” (“His Last Bow”, 1917) и “Записная книжка Шерлока Холмса” (“The Casebook of Sherlock Holmes”, 1927); в 1902 вышла повесть “Собака Баскервилей” (“The Hound of the Baskervilles”; рус. пер. 1902). По этим произведениям снято более 100 фильмов и создано множество телеэкранизаций, а всякого рода “продолжения” историй о Холмсе публиковались в течение всего столетия.

Своими предшественниками в жанре детектива Д. считал Э. По, “лучшего в мире мастера рассказа”, и Э. Габорию, автора более прозаических “полицейских романов” 1860-х гг. В образе Холмса причудливо соединились романтические и позитивистские черты: это человек, который стремится к конкретному и точному знанию, имеющему практическое применение, верит в силу “холодного и точного разума”, но при этом сохраняет романтическую свободу (берётся лишь за те дела, которые ему интересны). Необычайные способности делают его на голову выше всех окружающих (подчёркнуты эффектным контрастом с доктором Ватсоном, обыкновенным человеком), а сила воображения позволяет постичь логику действий преступника. Но главное обаяние Холмса составляют героические, почти рыцарские черты характера, неизменное благородство истинного джентльмена, делающие его идеальным героем поздневикторианской литературы, чьи “приключения” (именно это слово стоит в заглавии большинства рассказов, хотя оно опущено в рус-

ских переводах) укрепляют нравственный и общественный порядок. В последних рассказах, действие которых происходит накануне 1-й мир. войны, образ Холмса бледнеет: чувствуется, что окончилось то время, когда герой мог ощущать себя вершителем судеб, свободным творцом истории.

Д. считал сочинение детективов низшим родом литературной деятельности, гораздо важнее был для него жанр исторического романа. Две эпохи сосредоточили на себе основное внимание романиста: зрелое средневековье, которому посвящены “Белый отряд” (“The White Company”, 1891; рус. пер. 1907) и “Сэр Найджел” (“Sir Nigel”, 1906) и Наполеоновская эра (“Великая тень” – “The Great Shadow”, 1893; рус. пер. 1909; “Родни Стоун” – “Rodney Stone”, 1896; “Дядюшка Бернак” – “Uncle Bernac”, 1897). Наибольшим успехом пользовались два сборника рассказов о бригадире Жераре (“Подвиги Бригадира Жерара” – “The Exploits of the Brigadier Gerard”, 1896, и “Приключения Жерара” – “The Adventures of Gerard”, 1903), где, живописуя блестящую военную карьеру офицера наполеоновской армии, автор исследует “код поведения” людей той героической эпохи, феномен культа Наполеона. Жерар – фигура одновременно героическая и комическая, в нём органично сочетаются бесшабашная храбрость и хвастливое самодовольство, буквальное следование офицерскому кодексу чести и обывательская ограниченность, беззаветная преданность императору и авантюризм.

В исторических романах Д. ярко выражен приключенческий элемент, при этом все они основаны на тщательном и разностороннем изучении быта и нравов изображаемой эпохи. Д. интересуется прежде всего не широкая историческая панорама эпохи, а отдельная личность, её менталитет и стереотипы поведения. В “Сэре Найдзеле”, считающемся лучшим историческим романом Д., показано становление молодого героя-рыцаря, постепенно усваивающего все тонкости рыцарского кодекса чести; в “Белом отряде” трое молодых героев из зарождающегося среднего класса перенимают от постаревшего сэра Найджела лучшие черты его рыцарской этики: именно они и составляют, по Д., суть английского национального характера.

Почти все главные герои исторических романов Д. – воины, всюду чувствуется увле-

чённость автора военной историей. Он написал также два исторических труда, посвящённых современным военным кампаниям: “Великая бурская война” (“The Great Boer War”, 1900) и “История Великой войны: Британские кампании” (“A History of the Great War: The British Campaigns”, 1915–1920). 1-ю мир. войну он, в отличие от представителей “потерянного поколения”, описывал в романтических тонах, говоря о доблести и героизме британского солдата.

В 1910-е гг. Д. обращается к научной фантастике*. Три его романа, созданные в этом жанре, объединены образами главных героев – профессора Челленджера и трёх его спутников и друзей, – хотя резко различны по тематике, колориту, отношению к науке и её возможностям. Первый роман “Потерянный мир” (“The Lost World”, 1912) полон романтики путешествий, исследования земель у истоков Амазонки, куда не ступала нога человека. Над вторым романом “Отравленный пояс” (“The Poison Belt”, 1913) нависла тень приближающейся мировой войны: здесь те же герои становятся свидетелями того, как пояс отравленного эфира перемещается по земле, уничтожая все живое. Этот роман-предостережение напоминает о стихиях, над которыми человек не властен. Герой последнего романа “Туманный край” (“The Land of Mist”, 1925), профессор Челленджер, постепенно убеждается в правоте учения спиритизма.

После 1-й мир. войны и гибели сына Д. становится убеждённым приверженцем спиритизма, теперь он видит главный порок современного человека в грубом материализме мышления как следствии развития европейской науки. Д. и сам воспитан на научном рационализме; спиритизм привлекателен для него тем, что предоставляет, как ему кажется, неопровержимые доказательства существования души после смерти. Его последний труд – 2-томная “История спиритизма” (“The History of Spiritualism”, 1926–1927).

Соч.: The Principal Works of Fiction: In 20 vols. L., 1913; Sherlock Holmes: A Definite Text: In 3 vols. N.Y., 1950–1952; в рус. пер.: Полное собрание сочинений: В 22 т. СПб., 1909–1911; Собрание сочинений: В 8 т. М., 1966–1967 (предисловие М. Урнова); Собр. соч.: В 10 т. М., 1994.

Лит.: Карр Дж. Жизнь сэра Артура Конан Дойла: Пер. с англ. М., 1989; Туушева М.П. Под знаком четырех: Судьба произведений Э. По, А.К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона. М., 1991; A Bibliography of A. Conan Doyle / Ed. R.L. Green. L.;

N.Y., 1983; *Jaffe J.A.* Arthur Conan Doyle. Boston, 1987; *Jann R.* The Adventures of Sherlock Holmes: Detecting Social Order. N.Y., 1995.

Е. Зыкова.

ДРЭББЛ Маргарет (DRABBLE Margaret, р. 05.06.1939, Шеффилд, Йоркшир), прозаик, драматург, литературовед. Как и другие члены её семьи – отец, мать, старшая сестра А.С. Байетт*, Д. закончила Ньюэем-колледж Кембриджского университета (1960). Почётный профессор университета Шеффилда (1976). Награждена орденом Британской империи (1980). После краткой актерской карьеры в Стратфорде полностью посвятила себя литературной деятельности. По направлению Британского совета выступала с лекциями в Японии, на основе которых была издана книга о традициях женской прозы в Великобритании ("The Tradition of Woman's Fiction: Lectures in Japan", 1982).

Литературное кредо Д. – "я предпочитаю быть в конце умирающей традиции, которую люблю, нежели в начале традиции, которую я не одобряю" – отражает её следование теории "Великой традиции" английского романа Ф.Р. Ливиса*. Значимым для писательницы является и его утверждение о том, что "искусство должно воплощать моральные принципы". Особое влияние на творчество Д. оказала книга Симоны де Бовуар "Второй пол" (1949). Поставленный в ней вопрос, может ли женщина быть свободной или ей так и суждено оставаться "вторым полом" в мире, организованном мужчинами, занимает главное место в её ранних произведениях, которые тем не менее несводимы к сугубо феминистской проблематике, но затрагивают широкий спектр психологических, социальных и политических проблем.

Романы Д. наполнены явной и скрытой цитацией, а её герои нередко следуют уже известным литературным схемам. Название первого романа "Вольер для птиц" ("A Summer Bird-Cage", 1963) отсылает к пьесе Дж. Уэбстера "Белый дьявол" (1612) и к замечанию её протагониста о том, что брак подобен "вольеру для птиц в саду: есть птицы, которые отчаянно стремятся в этот вольер, и есть те, которые, попав туда, пребывают в страхе, что они никогда не вырвутся". В центре внимания писательницы – несостоятельность института брака и проблема выбора между карьерой и замужеством.

Героиня возвращается домой после чтения лекций в Париже на свадьбу сестры, выходящей замуж за состоятельного, но непривлекательного мужчину. Различные ценности и жизненные приоритеты двух сестёр определяют философию романа, представляющую собой дилемму между самоопределением, поиском своего места в жизни и приспособлением и компромиссом.

В "Годе Гаррика" ("The Garrick Year", 1964; в рус. пер. "Один летний сезон", 1973) писательница размышляет о материнстве и женской сексуальности: "Время и материнство способны столь сильно повлиять на личность, что она может полностью утратить свою изначальную сущность". Д. показывает, насколько разрушительным может оказаться отказ от личной жизни в пользу материнства.

Славу Д. принёс роман "Мельничный жёрнов" ("Millstone", 1965; мемориальная премия Джона Лилиуэлина Риса, 1966; экран. по сценарию Д. под назв. "A Touch of Love", 1969; в рус. пер. "Камень на шее", 2000). В заглавии содержится аллюзия на евангельскую притчу о мельничном жёрнове и соблазнах, посещающих человека (Мк 9, 42; Лк 17, 2; Мф 18, 6). Героиня, не разделяющая современных взглядов на отношения между мужчиной и женщиной, живёт в доме родителей и работает над диссертацией о поэзии эпохи Ренессанса. Рождение внебрачной дочери, названной в честь известной феминистки, становится для неё одновременно камнем на шее и спасением. Дочь не мешает завершению диссертации и карьерному росту матери, видящей в елизаветинской поэзии сходство с положением современной женщины. Д. иронически сопоставляет "Жалобу Розамунды" (1592) С. Дэниэла с ситуацией, в которую попадает её героиня, носящая то же имя. Розамунда Д. не погибает в наказание за совершённый грех, подобно её тезке из елизаветинского сонета, а, напротив, осознаёт, что рождение ребёнка освобождает её от бесплодного солипсизма и эмоциональной скованности. После выхода романа критика назвала Д. "апологетом материнства".

За "Мельничным жёрновом" последовала монография об У. Вордсворте ("Wordsworth", 1966), в которой Д. размышляет об отношении поэта к обыденной жизни и теме детства в его поэзии. К затронутым в книге проблемам писательница обращается в своих последующих произведениях.

Анализ взаимоотношений матери и дочери находит отражение в романе "Мой золотой Иерусалим" ("Jerusalem the Golden", 1967; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка, 1968; рус. пер. 2000). Лишь после смерти матери, в её дневниках, героине открываются причины их разрыва. Конфликт романа составляет различное понимание смысла жизни двумя поколениями, что заключено уже в его названии, восходящем к религиозному гимну (мировоззрение матери) и "золотому Иерусалиму" дочери, "земному раю, где красивые люди в красивых домах говорят о красивых вещах". Начиная с этого романа, Д. удаётся дистанцироваться от своей героини, повествование в нём ведётся от третьего лица, и авторская позиция становится более чёткой.

В романе "Водопад" ("The Waterfall", 1969) голос автора перебивается голосом протагониста: "Первую часть книги я написала от третьего лица, — объясняет Д., — но потом мне показалось невозможным продолжать повествование самой, это не создало бы ощущения целостности текста, и я передала слово своей героине". Автор и её героиня, реальность и вымысел сливаются. В повествование вкрапляются имена и реалии викторианских романов. Сознание героини так же расщеплено, как и структурные составляющие текста романа, что дало основание некоторым критикам называть мировидение протагонистки "шизофреничным". Д. отходит от сугубо феминистского типа письма и сочетает "женскую размытость и мужскую оформленность". В этом смысле её роман можно назвать андрогинным.

Кальвинистская идея о дарованности благодати одним и отверженности других получает развитие в романе "Сквозь игольное ушко" ("The Needle's Eye", 1972; премия Э.М. Форстера, 1973). Дуализм героини проявляется в стремлении сочетать обыденную жизнь с высокой философией, как предлагал У. Вордсворт, и в преодолении чувства вины и отверженности, вызванного чтением Дж. Беньяна. Беньяновский вопрос "Что я должен сделать, чтобы спастись?" становится для неё главным. Успешно начатому "пути наверх" молодая интеллектуалка предпочитает "путь вниз". В романе изображены люди различных классов и убеждений и ряд сцен и диалогов перекликается с комедиями Н. Кауарда*. Книга отражает участие Д. в общественной жизни: выступления с

лекциями от Британского совета, работа над монографией об А. Беннетте* ("Arnold Bennett: A Biography", 1974), принципы поэтики которого, с его установкой на бытописание и социальную проблематику, повлияли на этот и другие романы писательницы.

Археологическая метафора, помогающая вскрыть глубинные слои жизни современной Великобритании, лежит в основе романа "Золотые царства" ("The Realms of Gold", 1975), навеянного "Англосаксонскими поэмами" Э. Уилсона*. Название романа Д. отсылает к стихотворению Дж. Китса «После первого чтения чепменовского "Гомера"» (1816): "Я много странствовал по царствам золотым, / И много государств и королевств я видел". Герои Д., археологи и историки, посетив и изучив много стран, приходят к неутешительным выводам: "Мы ищем золотые царства, из которых изгнаны, но их нет и никогда не было; не было ничего, кроме почвы и материи, жестокости и скуки".

"Археология" социума, начатая в "Золотых царствах", продолжена в романе "Ледяной век" ("The Ice Age", 1977), стимулом к написанию которого, по словам Д., стало исследование О. Мэрриотта "Бум собственности" (1967). Личные проблемы и неприятности протагонистов показаны как часть всеобщего кризиса, а тематическая амплитуда настолько широка, что охватывает практически все области современной жизни: экологию, телевидение, шоу-бизнес, искусство, высшую школу, "ирландский вопрос", угрозу терроризма, скупку арабами британской собственности, инфляцию, агрессивность молодежи, положение стариков, американизацию мира и мн. др. Роман начинается с патриотических призывов Мильтона и Вордсворта и сопровождается аллюзиями на шекспировскую "Бурю". Несмотря на пуританский фатализм, определяющий тон повествования, Д. верит в возрождение Британии, даже если система прежних ценностей заметно сместилась, а "церковный шпиль заменил газометр".

О возвращении писательницы к "женской" теме свидетельствует появление героинь из "Мельничного жёрнова" и "Золотого Иерусалима" в романе "Срединный путь" ("The Middle Ground", 1980), "настоящем феминистском трактате". Принято считать отношения Д. с феминистской критикой до-

вольно сложными, однако сама писательница признается: “Я называю себя феминисткой. Не антифеминисткой, не постфеминистской, а просто феминисткой. Я была ею еще до того, как появился этот термин”.

В трилогии, состоящей из романов “Лучезарный путь” (“The Radiant way”, 1987), “Естественный интерес” (“A Natural Curiosity”, 1989), “Врата из слоновой кости” (“The Gates of Ivory”, 1991), от социальных бед и личных драм персонажей первого романа Д. переходит к камерному повествованию во втором, сужая социальный контекст и заостря психологический. В третьем романе рассказывается о крушении идеалов героя, популярного писателя, и его путешествии по разным странам в поисках самоопределения. Название произведения заимствовано из рассказа Пенелопы о вещем сне об орле, чинящем расправу над гусьями (19-я песнь “Одиссеи” Гомера). Восточный колорит перемежается апокалиптическим изображением Лондона, реальность превращается в фантазмагорию. Повествовательная техника Д. представляет собой сплав натурализма, фантастического реализма и детектива*.

Роман “Эксмурская ведьма” (“The Witch of Exmoor”, 1996) задумывался как осмысление застойной политики тэтчеризма и как отклик на “Золотой дневник” Д. Лессинг*. По набору формальных признаков роман близок к готической прозе*, однако вмещает в себя элементы различных жанров. Особое внимание Д. уделяет мультикультурализму и изменению общей картины мира.

В “Пятнистом мотыльке” (“The Peppered Moth”, 2001) Д. вновь обращается к семейной хронике и на примере трёх поколений исследует проблему матерей-дочерей. Во многом автобиографичное произведение включает документальные материалы нач. 20 в. Образ пятнистого мотылька, который, попав на север Англии, постепенно изменил окраску, символизирует мимикрию героини, в образе которой Д. вывела свою мать. Основной вопрос, занимающий писательницу, – это роль наследственности и предопределения в жизни человека.

Первый период творчества Д. отличается сознательным традиционализмом; её герои, подобно героям А. Комптон-Бернетт*, носят викторианские имена, но стремятся к преодолению викторианских условностей. Для более поздних романов Д. характерны

полифоничность и использование постмодернистской техники письма. Магистральная тема её произведений – тема духовного спасения. Писательница стремится показать, “как в современном мире без веры можно жить религиозной жизнью”.

Соч.: For Queen and Country: Britain in the Victorian Age. L., 1978; A Writer's Britain: Landscape in Literature. L., 1979; Angus Wilson: A Biography. L., 1995.

Лит.: Пирузян А. Палитра творчества М. Дрэббл // Диапазон. 1992. № 2/3; Ржанская Л. Путь паломницы Маргариты, или Последний роман М. Дрэббл в контексте эволюции ее художественного мира // Диапазон. № 2. 1994; Myer V.G. Margaret Drabble: Puritanism and Permissiveness. L., 1974; Rose E.C. The Novels of Margaret Drabble: Equivocal Figures. L., 1980; Moran M.H. Margaret Drabble: Existing Within Structures. Illinois, 1983; Creighton J.U. Margaret Drabble. L., 1985.

О. Маркова

ДЭЙ ЛЬЮИС Сесил (DAY LEWIS Cecil, 04.04.1904, Балленточер, Ирландия – 27.04.1972, Лондон), поэт, романист. Родился в семье викария ирландской церкви. С 1917 – ученик Шерборнской школы, с 1923 – студент Оксфорда. Окончив университет, работал преподавателем – сначала в оксфордской школе Саммер Филдз (1927), затем в школе Ларчфилд (Хеленсбург, Шотландия, 1928–1930) и, наконец, в Челтенхэмской частной школе (1930–1935). В 1951–1956 – профессор Оксфорда, с 1968 – поэт-лауреат*.

Творческая биография Д.Л. складывалась в борьбе противоположных “амплуа”: с одной стороны, поэта-традиционалиста, продолжателя “георгианских поэтов”*, с другой – поэта-радикала, певца и провозвестника грядущей мировой революции. В первых сборниках – “Буковая вигилия” (“Beechen Vigil”, 1925) и “Деревенские кометы” (“Country Comets”, 1928) – преобладали идиллии в георгианском духе. Но на рубеже 20–30-х гг. поэт совершил резкий поворот к политическому радикализму – под влиянием оксфордских “левых” интеллектуалов, и в первую очередь У.Х. Одена* (они познакомились в 1926, когда Д.Л. был на последнем курсе).

Ученичество Д.Л. у Одена началось с совместного издания ими сб. “Оксфордская поэзия” (“Oxford Poetry”, 1927), в предисловии к которому было заявлено о появлении нового поэтического поколения. Из трёх тезисов предисловия два – психологический

(о конфликте и “синхронизации в индивидуальном сознании аналитического и синтетического опыта”) и логический (о конфликте “между денотативным и коннотативным значениями слов”) – исходили от Одена и только один, этический (о борьбе с идеей “чистого искусства”), был по-настоящему близок Д.Л. Тем не менее принципы поэтического интеллектуализма были приняты последним как руководство к действию.

Результат подражания Одену – последовательное выпрямление и упрощение Д.Л. оденовской поэтики. Если интеллектуализм Одена проявлялся в непринуждённой сложности его языка (абстрактно-афористическое остроумие, идеологическая провокативность, ставка на иронию, парадокс и словесную игру), то интеллектуализм Д.Л. сказывался лишь в склонности к простым антитезам и заданным идеологическим схемам. Для Одена был важен прежде всего процесс поэтического мышления; его методы – “диагностический” анализ и пытливые вопрошания. Д.Л. же были нужны готовые ответы, чтобы, преодолев собственную ностальгическую тоску по прошлому, устремиться в счастливое будущее.

Поэтической декларацией революционной позиции Д.Л. стало его первое зрелое произведение – “Переходная поэма” (“Transitional Poem”, 1929). Поэмой назван сборник, состоящий из 34 стихотворений, разделённый на 4 части и снабжённый примечаниями (по примеру Т.С. Элиота*). Чтобы сборник воспринимался как единое целое, Д.Л. “скрепил” все стихотворения единой логической конструкцией: “Четыре части [поэмы] символизируют четыре фазы личного опыта...” Классификация фаз почти повторяет три тезиса предисловия к “Оксфордской поэзии”: сначала метафизическая фаза, затем – этическая, психологическая и, наконец, та фаза, на которой “устанавливается связь поэтического импульса с опытом как целым. {...} Формально части поставлены в строгое соответствие с логикой геометрической теоремы”. В центре поэмы – тема взросления, движения вперед от раздвоения и юношеской растерянности (“чудовищной вероятности всех антиномий”) к ясности и определённости (“Ясно – нам не устроить / Жизни, пока мы не запечатаем / В жизни четырехугольную / Чистую симметрию ума”).

Следующая поэма Д.Л. – “От перьев к железу” (“From Feathers to Iron”, 1931) – по-

священа рождению его первого сына. В сюжете поэмы, состоящей из 24 стихотворений, прослеживается 9-месячный цикл от зачатия до рождения ребенка. Тема беременности и родов, по мысли поэта, должна восприниматься как аллегория поэтического опыта (сочинение “вот этой” поэмы), личного опыта (“путешествие” от страсти к разуму, от “Оно” к “Эго”, от инстинкта к порядку), общественного опыта («борьба и радость, в которых будет порождён “новый мир”») и универсального природного закона (движение от осени к весне, от увядания к расцвету, от смерти к жизни). В поэме продолжают противоборство георгианского и оденовского влияний, метания поэта от “перьев” к “железу”, а от “железа” снова к “перьям”: беременность и созревание плода связываются то с традиционными образами описательной поэзии, то с модной тогда индустриальной образностью (“Так едем же! Гудит, / Пылает антрацит. / Манометра игла / К пределу подошла” – пер. Н. Романовича).

В течение 1-й пол. 30-х гг. Д.Л. все более активно форсирует революционную риторику – в ущерб своему природному лирическому таланту. Самые заметные пропагандистские сочинения того времени – критические манифесты “Революция в литературе” (“Revolution in Writing”, 1935) и “Надежда на поэзию” (“A Hope for Poetry”, 1934), а также многочисленные статьи, такие, как “Письмо молодому революционеру” в коллективном сборнике “Новая страна” (“New Country”, 1933). В этих работах Д.Л. пытался доказать полезность поэтического искусства для дела революции – не только теоретически, но и практически, демонстрируя свои агитационные способности. “Тренируй волю к подчинению”, “убей капиталиста”, – обращается он к молодому революционеру.

Диапазон пропагандистских жанров в прозе и поэзии Д.Л. тех лет – от притчи до прямого лозунга. Притчи разворачиваются (с оглядкой на “Ораторов” Одена) в поэме “Магнетическая гора” (“Magnetic Mountain”, 1933) и поэме, стилизуемой средневековое моралите, – “Ной и Воды” (“Noah and the Waters”, 1936). В “Магнетической горе” аллегорически изображается расставание молодых людей с “больной страной” (подобием “бесплодной земли” Т.С. Элиота) – перед путешествием в “новую жизнь”. Отступая от сюжета поэмы, поэт устраивает сатирический суд над персонафицированными поняти-

ями – “Защитниками” (над Матерью, Домом, Школой, Церковью, Женой, Браком) и “Врагами” (над Сладострастием, Прессой, Научной Религией, Поэтической Грезой). “Ной и Воды” – тоже развернутая аллегория, изображающая ситуацию выбора в классовой борьбе: Ной – буржуазный интеллект, разрывающийся между двумя головами – Страха и Действия; голос Страха уговаривает примкнуть к “трём горожанам” (правящему классу), голос Действия побуждает слиться с Водами (с пролетарскими массами).

Политический лозунг становится целью и методом в сб. “Время танцевать и другие стихотворения” (“A Time to Dance and Other Poems”, 1935): здесь стихотворное повествование о героическом перелёте Пэпера и Макинтоша из Англии в Австралию (1920) (этому событию посвящена поэма “Время танцевать”) перекликается со стихотворениями, описывающими путь самого поэта от “я” сомневающегося элэгиста к “мы” политического активиста, влившего в массы.

Кульминация пропагандистской деятельности Д.Л. – вступление в коммунистическую партию (1935). За кульминацией, однако, последовал спад: уже через два года начался отход Д.Л. от партийной линии – во-первых, потому, что не оправдались надежды на скорую мировую революцию; во-вторых, потому, что пропагандистское задание явно мешало раскрыться его лирическому таланту, и он чувствовал это. Уже в сборнике – отклике на Мюнхенский договор, – “Попытка умереть” (“Overtures to Death”, 1938) – совершается поворот к политическому пессимизму, а в последующих сборниках, откликающихся на бедствия 2-й мир. войны, “Слово выше всего” (“Word Over All”, 1943) и “Стихотворения 1943–1947” (“Poems 1943–1947”) совершается отступление на исходные позиции – поэта-традиционалиста, наследника “георгианцев”.

Уход от политики был подчеркнут символическим жестом, тем более неожиданным в военное время, – переводом “Георгик” Вергилия, сделанным в сельском уединении Девоншира. В поэме “Поездка в Италию” (“An Italian Visit”, 1953) Д.Л. окончательно простился с “бурными тридцатыми”: здесь были вновь использованы метафора путешествия (как в “Переходной поэме”), аллегория и притча (как в “Магнетической горе”), но с противоположным знаком. В поэме 1953

вместо прежнего путешествия в будущее описано паломничество-возвращение к истокам мировой культуры, увиденное тремя героями – каждым со своей точки зрения: гедонистической, аналитической и синтетической. Поэма состоит из 7 частей, соответствующих различным жанрам: 1-я и последняя – драматическому диалогу (вводному и итоговому), 2-я и 4-я – описательной поэзии (панорама, увиденная из окна самолета, и ландшафт, увиденный из окна автобуса), 3-я – посланию, 6-я – элегической медитации, 5-я – пародии (описывающей пять шедевров итальянского искусства языком пяти поэтов 20 в. – Т. Харди*, У.Б. Йейтса*, У.Х. Одена*, Р. Фроста и Д. Томаса*). Части связаны лейтмотивом “искания” – не “будущего счастья”, но “вечного смысла”. Вывод же таков: залог вечности и решающий смысл – в стихах.

В последующих сборниках “Пегас и другие стихотворения” (“Pegasus and Other Poems”, 1957), “Ворота и другие стихотворения” (“The Gate and Other Poems”, 1962), “Комната и другие стихотворения” (“Room and Other Poems”, 1965), “Шепчущие корни” (“The Whispering Roots”, 1970) Д.Л. пытается соответствовать требованиям классического стиля. Девиз его поздней поэтики – “краткость, простота, чистота”. В последние годы поэт переворачивает былой лозунг “чистой симметрии ума”: теперь его цель – не новый жизненный порядок, а упорядоченность поэтического видения (“В стихотворении выражается одно состояние души, одно настроение или же два простых настроения – одно против другого”).

Для Д.Л. – как в ранний, так и в поздний период творчества – характерно стремление к самому широкому контакту с публикой и соответственно к разнообразию форм литературной деятельности. Помимо стихотворных сочинений Д.Л. пишет проблемные романы (в 1936, 1937 и 1939), детективы* (около 20 с 30-х по 60-е гг. – под псевдонимом Н. Блейк), книги для детей, критические монографии (об Э. Бронте, о Дж. Мередите, Т. Харди и Йейтсе). Кроме того, он переводчик и теоретик перевода (перевод стихотворений П. Валери, 1946, и “Энеиды” Вергилия, 1952, им же самим прочитанный по Библии; монография “О поэтическом переводе” – “On Translating Poetry”, 1970), критик, лектор (в Кембридже, 1946–1947, и Гарварде, 1965; лекции опубликованы в кн. “Поэти-

ческий образ” – “The Poetic Image”, 1947, и “Лирический импульс” – “The Lyric Impulse”, 1965). Собственный путь от лидера “левой” поэзии 30-х гг. к классицисту 50–60-х прослежен Д.Л. в автобиографии “Забытый день” (“Buried Day”, 1960).

Соч.: The Complete Poems. L., 1992; в рус. пер.: [Стихотворения] // Антология новой английской поэзии. Л., 1937; [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Riddel N.J. Cecil Day Lewis. N.Y., 1971; Day-Lewis S. C. Day-Lewis: An English Literary Life. L., 1980.

М. Свердлов

ДЮ МОРЬЕ Дафна (DU MAURIER Daphne, 13.07.1907, Лондон – 19.04.1989, Пар, Корнуолл), романистка, автор рассказов, пьес и биографий; награждена орденом Британской империи (1969).

Дочь театрального актера и импресарио Джеральда дю Морье и внучка художника и писателя Джорджа дю Морье, Д. выросла в артистической семье. Училась в Лондоне, Медоне, Париже. В замужестве – леди Дафна Браунинг. Уже в первом романе, романтической семейной хронике “Дух любви” (“The Loving Spirit”, 1931; рус. пер. 2002), проявилось её глубокое понимание потребности читателя в фантазии, освобождающей от прозаической реальности, а также многие черты стиля, позволившие Д. впоследствии стать автором всемирно известных бестселлеров. Идея романа – таинственная связь времён, благодаря которой главной героине предоставляется возможность незримо “проникать” в жизнь своих потомков и влиять на их судьбы, – отражает лежащее в основе всего творчества Д. понимание категории времени, созвучное теории коллективного бессознательного К.Г. Юнга.

Время для Д. – континуум, где настоящее неотделимо от прошлого и будущего. “Все мы – тени вчерашнего дня, а призрак завтрашнего подстерегает нас, равно при свете солнца и в темноте, едва ощущаемый во времени, и всё же никогда полностью не исчезающий”, – писала она в автобиографии “Возрастающая боль: формирование писателя” (“Growing Pains: the Shaping of a Writer”, 1977). Д. не раз признавалась, что одержима прошлым, особенно семейным. Роман “Мэри-Энн” (“Mary Anne”, 1954) – это история её прапрабабушки, могущественной любовни-

цы герцога Йоркского, которая олицетворяла для Д. женский ум, сексуальность, власть и послужила прообразом многих “инфернальных” героинь её произведений. Образ любимого отца, от подавляющего обаяния которого Д. долгие годы пыталась освободиться, запечатлён в его биографии “Джеральд: портрет” (“Gerald: a Portrait”, 1934). Он предстаёт “выросшим Питером Пенном” Дж. Барри* (Р. Келли), парадоксально слабым в своей мужественности. Именно такой человек способен принести счастье героиням Д., ищущим в мужчине одновременно мудрость отца и страстность любовника. Основное внимание в семейной истории “Семья Дю Морье” (“The du Mauries”, 1937) она уделила жизни своего деда, автора знаменитого романа эпохи романтизма “Трильби”, который научил Д. видеть реальность сквозь призму романтического миропонимания. Роман “Стеклодувы” (“The Glassblowers”, 1963) повествует об истории французской ветви её предков – мастеров производства стекла времён Великой французской революции – и утверждает идею Д. о ценности традиции в бурно меняющемся мире.

Писательница использует приёмы фантастики и легко переходит от одного времени к другому: в романе “Дом на взморье” (“The House on the Strand”, 1969) герой получает возможность совершать путешествия в далёкое прошлое, а действие сатирической антиутопии* “Правь, Британия!” (“Rule Britannia”, 1972) отнесено в будущее (здесь проявился антиамериканизм Д.: в мрачном свете она рисует господство на острове американцев). Но чаще прошлое определяет события жизни героя и тесно связано с мотивом поиска своей истинной сущности.

Важную роль Д. придает месту обитания, которое, как и семья, формирует личность. “Никто не смог бы жить на этой пустынной земле и оставаться таким же, как обычные люди”, – говорит героиня романа «Трактир “Ямайка”» (“Jamaica Inn”, 1936; экран. 1939; рус. пер. 1993), одного из произведений “Корнуоллского цикла”. Большую часть жизни Д. провела на п-ове Корнуолл. Дикая природа и кельтский колорит делают его зачарованной страной, в которой разворачивается действие её лучших романов, сочетающих увлекательность жанра “ромэнс” и элементы готической прозы*. (Д. – также автор путеводителя “Исчезающий Корнуолл”).)

Одно из самых известных произведений Д. – признанная классикой жанра готического романа 20 в. “Ребекка” (“Rebecca”, 1938; экран. 1940; телеверсия Би-би-си 1979; рус. пер. 1992). Это история безымянной героини, простой девушки, которая влюбляется в аристократа – владельца великолепной усадьбы и выходит за него замуж. Имя его трагически погибшей первой жены, чей образ постепенно “проступает” в романе, внесено в название. Приближение к реальной Ребекке и событиям, связанным с её смертью, происходит параллельно инициации героини, преодолевающей путь к своей истинной сущности. Роман называли «“Джейн Эйр” без Шарлотты Бронте» (Кейт О’Брайен), имея в виду умение автора достичь отождествления читателя с героиней и заставить сопереживать ей. “Некоторые лучшие романисты многое бы отдали за то, чтобы обрести дар рассказчика, которым обладает Д. (...) с таким же мастерством вести читателя от одного удивления к другому” (В.С. Притчett*).

Д. интересуют не столько люди, сколько типы, воплощающие великие силы добра и зла: “Меня не трогает, что Джон Смит любит Мэри Робинсон, спит с Джейн Браун и отказывается оплатить счёт в гостинице. Но меня волнуют человеческие жестокость, похоть и алчность – и, конечно, их противоположности на шкале добродетели”. Избранный масштаб неминуемо ведёт к гиперболам. Д. описывает бурные страсти и чудовищные злодеяния – герои-злодеи есть почти во всех её романах, таков, напр., демонический персонаж “Полёта сокола” (“The Flight of the Falcon”, 1965; рус. пер. 2000), одержимый желанием повторить жизнь и смерть безумного средневекового герцога, а герой романа “Козёл отпущения” (“The Scaregoat”, 1957; экран. 1959; рус. пер. 2001) становится жертвой злой игры своего двойника. Она изображает странную, экзотическую любовь, как, напр., губительная страсть отца к дочери (“Прогресс Джулиуса” – “The Progress of Julius”, 1933) или брата к сестре (“Паразиты” – “The Parasites”, 1949); соединяет несхожих по характеру или социальному положению героев: пирата и леди

(“Французская бухта” – “Frenchman’s Creek”, 1941; экран. 1944; рус. пер. 1992), наивного мужественного англичанина и хищную итальянку (“Моя кузина Рэйчел” – “My Cousin Rachel”, 1952; экран. 1953; рус. пер. 1998), придавая неправдоподобным сюжетам психологическую убедительность. И всё же большинство её романов блекнут в сравнении с “Ребеккой”. Писательницу не без оснований упрекали в излишней мелодраматичности, однотипности фабул, отсутствии анализа и полноценных образов.

В историю литературы Д. вошла прежде всего как мастер рассказа: её сравнивали с С. Моэмом*. Сюжеты рассказов Д. разнообразны, поэтика оригинальна. Сверхъестественное соседствует в них с рациональным, фантастика сочетается с психологизмом и вниманием к детали. Развитие событий непредсказуемо. Так, нападение птиц на людей в рассказе “Птицы” (“The Birds”, 1959; экран. А. Хичкока 1963; рус. пер. 1997) начинается с маленькой английской фермы и достигает масштабов цивилизационной катастрофы, а герой рассказа “Алиби” (“The Alibi”, 1959) попадает в тюрьму за убийство, которое задумал, но не совершил. Создание атмосферы ужаса, “саспенс” – настоящий “конёк” писательницы. Смерть героя рассказа “Не оглядывайся” (“Don’t Look Now”, 1971; экран. 1973) от руки маньяка-убийцы предопределена с самого начала, но всё равно происходит внезапно.

“Старомодные” романы Д., не имевшие большого успеха у критики, были оценены миллионами читателей, для которых мир Д. – таинственный и эротический, романтический и живописный, открытый и тающий опасности, – обладает наркотическим эффектом. Она вернула популярность жанру готического романа и породила тысячи имитаций. Произведения Д. привлекли внимание многих кинорежиссёров, в том числе Альфреда Хичкока и Гора Видала, чей интерес к глубинам подсознания нашёл обильную пищу в творчестве писательницы.

Лит.: Kelly R. Daphne du Maurier. Boston, 1987.

К. Бузылева

И

ИМАЖИЗМ (IMAGISM) – поэтическая школа, исповедовавшая принципы ясности, сжатости и точности. Её историю можно разделить на три этапа. На первом (с весны 1909) под руководством философа-бергсо-нианца и поэта Т.Э. Хьюма* проходят заседания Клуба поэтов; в них участвуют американский поэт Э. Паунд, а также поэт и критик, специалист по французской поэзии Фрэнк Стюарт Флинт (Flint Frank Stuart, 1885–1960; позже он стал одним из ведущих пропагандистов И., автором сб. “Каденции” – “Cadences”, 1915, и “Иной мир” – “Otherworld”, 1920, в которых строго следовал имажистским принципам).

Второй этап начался с 1912, когда Э. Паунд объявил себя, американскую поэтессу Х. Дулиттл и Р. Олдингтона* “имажистами” (от слова *image* – “образ”). Сначала Паунд рекламировал новый термин: в октябре 1912 он дополнил свои “Уколы” пятью стихотворениями Хьюма в качестве образцов имажистской поэзии; в янв. 1913 в чикагском журн. “Поэтри” были опубликованы пять стихотворений Х. Дулиттл, представленной (по настоянию Паунда) как “H.D., Imagiste”. Только затем пришел черёд первого манифеста, подписанного Флинтом (март 1913, журн. “Поэтри”), и первой антологии И. (“Des Imagistes: An Anthology”, 1914). В антологии обозначилось ядро новой школы (американцы Паунд и Дулиттл, англичане Флинт и Олдингтон) и ряд примыкающих к ней поэтов (англичане Ф.М. Форд* и Дж. Джойс*, американцы Э. Лоуэлл и У.К. Уильямс).

На последнем этапе (1915–1917) лидерство в группе захватила богатая и предприимчивая американская поэтесса Э. Лоуэлл. Паунд, лишившийся возможности единолично определять тактику и стратегию группы, вышел из неё и объявил себя “вортицистом”* (“Имажизм был точкой на кривой моего развития, – объяснял он. – Некоторые остались в этой точке. Я пошёл дальше”). С тех пор он называл своих прежних соратников “эмижистами” (имелась в виду Эми Лоуэлл). А между тем именно Лоуэлл добилась того, к чему так стремился сам Паунд: проведя успешную рекламную кампанию, она спровоцировала бурную дискуссию об И. с широким резонансом и в Великобритании, и

в США (“Аплодисменты или свист – неважно, но делайте что-то”, – с такими словами обращалась она к публике на своих литературных вечерах). С 1915 по 1917 Лоуэлл, по примеру “георгианских поэтов”*, публиковала ежегодные сборники “Некоторые поэты-имажисты” (“Some Imagist Poets”) – и тоже с успехом (к участникам первой антологии присоединились американский поэт Дж. Г. Флетчер и Д.Г. Лоуренс*). Пропаганда И. способствовал также журн. “Эгоист”*, с 1914 редактировавшийся Р. Олдингтоном. Тем не менее в 1917 Лоуэлл объявила о прекращении антологии и тем самым завершила имажистский проект; “Антология имажистов” (“Imagist Anthology”, 1930) подвела этому проекту итог.

Фундамент имажистской доктрины был заложен ещё до рождения термина – в период Клуба поэтов. Опираясь на философию А. Бергсона, эстетическую теорию Р. де Гурмона и поэтику французского символизма, Т.Э. Хьюм учил, что определяющим свойством поэзии является её “визуальная конкретность”; в образах он видел “не декорации”, но “саму сущность интуитивного языка”. В полемике с романтической эстетикой 19 в. Хьюм призывал отвергнуть риторические украшения и сосредоточиться на образе в его скульптурной “нагоде”. Отсюда требования к поэту: самодисциплины, отказа от своего “я” и углублённого поиска в себе безличных образных интуиций (В. Маякин: “...умения смотреть на мир чужими глазами, чувствовать через сочувствие других”). Хьюм настаивал, что критериями подлинной поэзии являются точность, сжатость, прямота поэтического высказывания и непосредственность поэтического видения. По Хьюму, поэтический образ может быть взят из обыденной жизни, но при этом должен быть “остранён” – увиден как будто впервые (“Литература – это способ неожиданной аранжировки общих мест. Внезапность, необычность ракурса заставляет нас (...) не видеть обычного”). Пять стихотворений Хьюма (согласно Т.С. Элиоту*, 1924, “лучших коротких стихотворений на английском языке”) иллюстрируют прежде всего его декларации об остранении традиционных поэтических образов: напр., луна в них представлена то как “краснорожий фер-

мер”, то как забытый детьми детский шарик, звёзды – как “щупленькие” городские дети, звёздное небо – как “изъеденное молю одеяло” (пер. И. Романовича).

Следуя за Хьюмом, Э. Паунд сформулировал основные тезисы и запреты И. – уже в прямой полемике с “георгианцами”. Тезисы – обращение к “вещи” напрямую; отказ от слов, не относящихся к демонстрации “вещи”; необходимость соответствия стихового ритма структуре образа и, как следствие, ставка на свободный стих; запреты (“don’ts”) – на риторику и декларативность (“Нет и нет простому утверждению”), на абстракции, описательность, сентиментальность и дидактизм, а также на использование классических размеров (“Не заставляйте каждую строку падать замертво в конце, с тем чтобы каждую следующую строку начинать с подъёма”). Традиционные поэтические понятия, по Паунду, должны быть лимитированы (напр., “весна”, “деревья”, “колокола”, “ветер”, “облака”, “любовь”), традиционные поэтические эпитеты – отвергнуты (напр., “светлая фантазия”, “успокаивающая любовь”).

Но дело не ограничилось переводом интуиций Хьюма на язык программных формул. Паунд полемически развил хьюмовскую “доктрину образа”: на первом этапе И. в образе подчёркивалась его скульптурная статика, на втором – динамика. Здесь сказалось влияние на Паунда идей американского ориенталиста Э. Фенелозы. Положения учёного, относящиеся к китайской поэзии, были использованы Паундом как руководство к действию – к поиску сущности словообраза “по ту сторону сформулированного языка” и по ту сторону данного объекта. По Паунду, поэт должен стремиться к восприятию не самого объекта, а отношений между объектами (Э. Фенелоза: “Отношения более реальны и более важны, чем вещи, которые они соотносят”) – их энергии и движения, производимого ими действия (Фенелоза: “Глаз видит существительное и глагол как одно: вещи в движении, движение в вещах”). Отсюда определение образа, данное лидером И.: “интеллектуальный и чувственный комплекс в определённый момент времени”.

Пытаясь реализовать свои теоретические установки, Паунд и его последователи (прежде всего Х. Дулиттл) писали с оглядкой на древние жанры (японские хокку, танки, греческие эпиграммы), учились приёмам

древнескандинавской и провансальской поэзии (кеннингам и метафорическим формулам). Экзотический читательский и переводческий опыт (в 1913–1914 Паунд переводит китайских поэтов по подстрочникам Фенелозы) помогал им выстраивать образный ряд без привычных метафорических и сравнительных связей. Сравнению они предпочитали сложную аналогию, совмещающую далёкие идеи (Паунд: “Надо искать аналогии, которые откроют новый мир”), последовательному развёртыванию метафоры – “надставку”, внешне не мотивированное смысловое смещение, “запечатлевающее тот самый миг, когда (...) объективный предмет превращается или врезается в предмет интравертный и субъективный” (Паунд). При этом в своих стихотворениях имажисты стремились подчинить ритм высказывания восприятию образа, не сковывая это восприятие привычными метрическими схемами.

Наиболее показательные образцы имажистских “уравнений чувств” – это двустишие Паунда “На станции метро” (“Явление этих лиц в толпе; Лепестки на мокрой, чёрной ветке” – пример “надставки”, внезапного перехода от одного объекта к другому, и сложного образа, оставленного в подтексте), а также стихотворение Дулиттла “Ореада” (“Взвихрился, море – / Взвихри свои острые сосны, / Брось свои высокие сосны / На наши камни, / Обрушь свою зелень на нас, / Покрой нас прудами пихты” – пример сложной аналогии, объединяющий море, сосновый лес, ветер и горную нимфу в единый образ).

Период “эмижизма” (1915–1917) характеризовался отказом школы от философского пафоса и экстремистской программы Паунда. В первом имажистском манифесте последователям школы не разрешалось использовать ни одного слова, которое не способствовало бы созданию зрительного образа; в манифесте Р. Олдингтона (1915) остаются только общие требования трудной ясности, точности и сжатости. В раннем И. образ понимался как “вихрь или пучок смешанных идей”; в последний период образ приравнивается к объекту. Место экзотических образцов и влияний с 1915 занимают привычные Сафо, Катулл, Вийон и французские символисты (список Олдингтона, 1915). Искания и эксперименты “имажистов” после ухода Паунда продолжались не столько в области образности, сколько в области

ритма. Лидер школы Э. Лоуэлл посвятила себя главным образом пропаганде верлибра (для его обозначения она предпочитала использовать термин Ф.С. Флинта – “нерифмованная каденция”); Дж. Г. Флетчер и Д.Г. Лоуренс были привлечены ею к участию в антологии прежде всего как энтузиасты и мастера свободного стиха. Сама же она пыталась способствовать дальнейшему “освобождению” стиха, введя форму “полифонической прозы”.

История И. продолжалась недолго (“Мы имели имажизм, {...}, который быстро исчез”, – заключил У.К. Уильямс в автобиографии). Однако влияние его на англо-американскую поэзию, в особенности поэзию модернизма*, более чем существенно. Опыты имажистов открыли эпоху английского свободного стиха, которая во 2-й пол. 20 в. стала доминирующей. “Доктрина образа” и идея деперсонализации автора, сформулированные Хьюмом и Паундом, непосредственно воздействовали на мэтров модернизма, принимавших участие в деятельности школы, – Т.С. Элиота и Г. Рида* (в большей степени), Джойса и Лоуренса (в меньшей). Вслед за ними уже ни одна поэтическая или критическая школа не могла не оглядываться на теорию и практику имажистов (Ст. Спендер*: “Цели имажистского движения в поэзии формируют архетип современной творческой деятельности”). На каждом из переломов в английской поэзии 20 в. вновь становился актуальным главный урок И. – “быть точным в назывании вещей и не торопиться пояснять свои чувства” (В. Малавин).

Соч.: Антология имажизма / Предисл. и послесл. А. Кудрявицкого. М., 2001.

Лит.: Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века. 1917–1945. М., 1980; Малавин В.В. Китайские импровизации Паунда // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982; Hughes G. Imagism and the Imagists: A Study in Modern Poetry. N.Y., 1960; Coffman S.K. Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry. N.Y., 1972.

М. Свердлов

“ИНГЛИШ РЕВЬЮ” (“THE ENGLISH REVIEW”) – “Английское обозрение”, 1908–1937), литературный журнал, основанный Ф.М. Фордом* в сотрудничестве с другими писателями, в числе которых были Дж. Конрад* и Г. Уэллс*. Одной из причин возникновения нового издания было возрас-

тающее недовольство Форда состоянием литературной периодики, а непосредственным поводом послужил тот факт, что ни один из журналов не принял к публикации стихотворение Т. Харди* “Трагедия воскресного утра”. Оно появилось в 1-м номере “И. р.” рядом с произведениями Уэллса, Конрада, Г. Джеймса, У. Льюиса*, Голсуорси* и др.

К 1908 Форд, внимательно следивший за культурным подъёмом в Европе, признаёт, что и в Великобритании появилось новое поколение писателей, предвещавшее расцвет национальной литературы. В 1921, оглядываясь назад, он писал: “Если примерно четверть века назад вам безнадежно приходилось напрягать свои бедные мозги, чтобы найти в Англо-Саксонии хоть какие-нибудь следы развития искусства, – с каким удивлением обнаруживали вы теперь, что эти юные создания не только развивают теорию литературы и искусства, но к тому же получают некоторую долю того, что называется поддержкой публики”.

По мнению Форда, английской культуре не хватало в тот период “критического отношения” к происходящим изменениям, и именно этой задаче он посвятил свой журнал. “И.р.” задумывался как самое передовое литературное издание эпохи, которое объединило бы лучшие силы современности и предоставило слово молодым. Среди первых были А. Беннетт*, Г. Джеймс, Дж. Мередит, Т. Харди, У.Б. Йейтс*. Молодыми авторами журнала стали Э. Паунд, Д.Г. Лоуренс*, Норман Дуглас [Douglas (George) Norman, 1868–1952], Р. Олдингтон*, Т.С. Элиот*, Э.М. Форстер*, многих из которых “открыл” Форд. Их программой была “нерепрезентативность в искусстве, верлибр в поэзии, символизм в прозе, шум в жизни и смерть импрессионизма”.

Неудачная финансовая политика Форда привела к смене владельца. В 1910 журнал переходит в руки богатого политика А. Монда и становится рупором идей либеральных реформистов. Тем не менее “авангардный” дух вдохновителя сохраняется и при новом главном редакторе, Остине Харрисоне, печатавшем произведения О. Хаксли*, Г. Гессе, К. Мэнсфилд*, Б. Расселла* и др. В 1923 с приходом Э. Ремнанта издание приобрело консервативную направленность, и в 1937 журнал слился с “Нэшнл ревью”.

Просуществовав почти 30 лет, “И.р.” пережил свой расцвет при Ф.М. Форде. Имен-

но в этот период он стал лидером довоенного авангарда; Э. Паунд назвал его “СОБЫТИЕМ 1909–1910 гг.”. Журнал послужил катализатором значительных изменений в литературе, ознаменовав собой начало движения, которое впоследствии получило название “модернизм”*, и привлёк к нему внимание критики.

К. Бузылева

“ИНКАУНТЕР” (“ENCOUNTER”) – политико-литературный журнал, издававшийся с 1953 под эгидой антикоммунистического движения “Конгресс за свободу культуры”. “И.” задумывался как трибуна англо-американской идеологии в её противостоянии советской пропаганде (encounter – “столкновение”). Первыми редакторами “И.” были ведущий политического раздела Ирвинг Кристоул (Kristol Irving) и Стивен Спендер*, отвечавший за литературную часть журнала, оба в прошлом марксисты. В 50-е гг. в “И.” печатались Альбер Камю, А. Кёстлер*, К. Ишервуд*, Ч.П. Сноу*, поэты У.Х. Оден*, Э. Ситуэлл*, Т. Хьюз*, Кристофер Миддлтон (Middleton Christopher, р. 1926) и американец Роберт Лоуэлл (Lowell Robert Traill Spence, 1917–1977). В 1958 на место Кристола пришёл Мелвин Ласки (Lasky Melvin J.), который оставался главным редактором “И.” до его закрытия. Спендер покинул свой пост в 1967, после того как стало известно, что издание получало финансовую поддержку от ЦРУ. По той же причине ушёл из журнала Ф. Кермоуд*, которого вскоре сменил Дж. Энрайт*. Серьёзные политические дискуссии по международным и внутренним вопросам, высокий уровень публикаций критического и литературного разделов, участие ведущих писателей из Великобритании, США и Европы в течение четырёх десятилетий поддерживали авторитет “И.”. Журнал закрылся в 1990 из-за проблем с финансированием.

К. Бузылева

ИСИГУРО Кадзуо (ISHIGURO Kazuo, р. 08.11.1954, Нагасаки, Япония), романист японского происхождения. В 1960 переехал вместе с семьёй в Великобританию. Получил степень бакалавра истории в Университете Кента (1978), степень магистра – в Университете Восточной Англии (1980). Первой публикацией И. были три рассказа в сб.

“Знакомство: рассказы новых писателей” (“Introduction 7: Stories by New Writers”, 1981). Одной из главных тем творчества И. является взаимодействие памяти индивида и истории нации, реконструкция прошлого (эта тема не менее характерна для английской литературы), которое, определяя судьбы героев, нуждается в расшифровке. Другие важные для писателя темы – отношения отцов и детей, учителя и ученика, роль художника и искусства в обществе.

Два первых романа И., посвящённых Японии после 2-й мир. войны, М. Брэдбери* назвал “воссозданием японского романа как потенциальной формы английской литературы”. В творчестве И. прослеживается влияние японских писателей 20 в., напр. Кэндзабуро Оэ, а также японского кинематографа. Наряду с этим стиль его романов, их ироничность напоминают произведения Джейн Остен. В основе “Вида холмов в тумане” (“A Pale View of Hills”, 1982) лежат воспоминания японки, живущей в английской деревне нач. 80-х гг. 20 в., о послевоенном Нагасаки, раскрывающие её чувство вины по отношению к дочери, которая не прижилась в Великобритании и покончила с собой. Несбывшиеся надежды героини контрастируют с её воспоминаниями о стремлении послевоенного японского общества забыть о прошлом и жить будущим, воплощённым в детях.

Для И. характерна недоговорённость (understatement), невозможность открытого обсуждения многих тем между персонажами. Их прошлое и настоящее восстанавливается небольшими фрагментами, по как бы случайно обронённым репликам. Это заставляет внимательно вчитываться в текст, в котором каждая фраза становится многозначной. Герои раскрываются в диалогах, преобладающих над описаниями, что соответствует японской культуре со строго регламентированными правилами поведения, предписывающими скрывать свои чувства, и стремлением любой ценой сохранить лицо.

Второй роман И. “Художник зыбкого мира” (“An Artist of the Floating World”, 1986; Уитбредская премия) воспроизводит жизнь в послевоенной Японии. Рассказчик, в прошлом известный художник, вспоминает, как отказывался от традиционной эстетики гравюры укиёэ (букв. “искусство преходящего мира”), предполагающей изображение гейш

и актёров “Весёлых кварталов”, считая её далёкой от современности, и принял активное участие в милитаристской пропаганде 30–40-х гг. В романе утверждается мысль о том, что признать прошлые ошибки и начать всё сначала – достойный выход как для всего общества, так и для героя.

И. использует приём “ненадёжного повествователя” (*unreliable narrator*). Рассказчик, путешествуя в лабиринтах памяти, то и дело сталкивается с искажениями, противоречиями, иллюзиями и самообманом. Ирония используется и как стилистический приём, и как принцип построения сюжета – читатель подмечает противоречия, несоответствия в утверждениях рассказчика, видит его неосознанные внутренние побуждения; рассказчик, казавшийся в начале повествования уверенным в себе, по ходу сюжета всё больше запутывается, а его действия приводят к результатам, прямо противоположным цели. На небольшом пространстве романа, действие которого обычно занимает короткий отрезок времени, от нескольких лет до нескольких дней, одни и те же ситуации постоянно повторяются, главный герой отражается в других персонажах: рассказывая о других, он говорит только о себе.

Всему тому, что в первых двух книгах И. воспринималось как отличительные черты японской культуры и характера, он нашёл точный английский эквивалент в лице дворецкого, героя романа “На закате дня” (*The Remains of the Day*), 1989; Буковская премия; экран. 1993, реж. Джеймс Айвори; рус. пер. 1992). Путешествие по Восточной Англии, составляющее сюжет романа с описанием местных достопримечательностей и рассуждениями об английской природе, одновременно становится для рассказчика путешествием во времени и подведением итога его жизни. Герою удалось достичь профессиональных высот, стать образцовым дворецким, в любой ситуации сохраняющим достоинство и не поддающимся эмоциям. В силу этого он всю жизнь был только сторонним наблюдателем и упустил случай хоть как-то проявить свои взгляды и чувства. Автор относится к нему иронично и безжалостно: смыслом жизни героя было служение человечеству посредством услужения “великому человеку”, оказавшемуся всего лишь пешкой в руках нацистов. И. меняет представление о традиционной для английской литературы фигуры дворецкого, превращая

его из пикареского комического персонажа, каким он был, напр., у П.Г. Вудхауса* и Генри Грина*, в сложный, почти трагический образ.

Герой трагикомического романа “Безутешные” (*The Unconsoled*), 1995; рус. пер. 2001) – пианист, приехавший с концертом в безымянный европейский город, – оказывается вовлечённым в жизнь почти всех его жителей, на первый взгляд посторонних ему людей; его попытки узнать своё расписание и следовать ему напоминают усилия Землемера Ф. Кафки. Окружающая реальность в романе кажется лишь порождением сознания главного героя, его убеждение в собственной исключительной важности для окружающих постоянно опровергается, а выступлению не суждено состояться.

Тема поиска родителей как попытки понять собственное прошлое становится главной в романе “Когда мы были сиротами” (*When We Were Orphans*), 2000; рус. пер. 2002), действие которого разворачивается в 30-е гг. в оккупированном Японией Шанхае. Рассказчик, лондонский частный детектив, возвращается в город своего детства для расследования таинственного исчезновения родителей, произошедшего много лет назад. Это первый роман И., в котором война присутствует непосредственно. Мотив крушения цивилизации, характерный для ранних романов, сочетается с сюрреализмом “Безутешных” в описании иностранцев, с невозможным видом наблюдающих разрушение города в театральные бинокли. Как и в “Художнике зыбкого мира”, желание служить правому делу делает героя соучастником сил разрушения. И снова ему суждено утратить иллюзии об окружающих людях, которые участвуют в “жалком заговоре отрицания” правды, и о собственной значимости. Под маской сыщика-профессионала скрывается испуганный осиротевший ребёнок.

В романах И. рисует мир отчуждения, населённый героями, которые испытывают страх и неуверенность в себе. Заблуждения, присущие как отдельным персонажам, так и обществу в целом, приводят к трагическим последствиям – в произведениях И. всегда слышно эхо войны. Лаконичный, сдержанный язык усиливает чувство клаустрофобии. Сам И. не питает иллюзий относительно гармоничного сосуществования культур и народов, считая, что национальная идентичность определяется языком, а положение

человека, оказавшегося между двух культур, не приносит особых преимуществ.

Лит.: *Yoshioka F. Beyond the Division of East and West: Kazuo Ishiguro's "A Pale View of Hills": Studies in English Literature. Tokyo, 1988; Wain P. The Historical-Political Aspect of the Novels of Kazuo Ishiguro: Language and Culture. Hokkaido, 1992.*

А. Литвина

ИШЕРВУД Кристофер (Уильям Брэдшоу) [ISHERWOOD Christopher (William Bradshaw), 26.08.1904, Хай Лейн, Чешир – 04.01.1986, Санта Моника, Калифорния], прозаик. Получил образование в Кембриджском университете. В 1929–1933 жил в Берлине, зарабатывая на жизнь уроками английского языка и наблюдая приближение катастрофы, завершившейся приходом нацистов к власти. В начале 2-й мир. войны вместе с У.Х. Оденом*, своим другом со школьных лет и до конца жизни, уехал в США; после окончания войны получил американское гражданство.

В кон. 20-х и в 30-е гг. творчество И. вместе с творчеством Одена и Ст. Спендера* воспринималось в контексте “левого” движения и связывалось с художественной деятельностью “оксфордцев”*. В соавторстве с Оденом И. написал три пьесы, а также книгу зарисовок и репортажей “Путешествие на войну” (“Journey to a War”, 1938) – результат их совместной поездки в Китай, подвергшийся японской агрессии.

И. начинал свою литературную деятельность романами с явственно выраженной сатирической антибуржуазной тенденцией. Характерно название первого романа И. “Все в заговоре” (“All the Conspirators”, 1928): все его персонажи так или иначе находятся в “заговоре” против обыденной жизни. Следующий роман, “Памятник” (“The Memorial”, 1932), посвящён жертвам 1-й мир. войны – и тем, кто погиб на её фронтах, и тем, кто выжил, но не сумел приспособиться к послевоенной действительности. По признанию И., он учился мастерству у Э.М. Форстера*, в частности следовал его манере строить диалоги “в духе застольных разговоров”, особо акцентировал самые незначительные эпизоды. Уже в этих первых романах намечался характерный для прозы И. принцип монтажа.

Настоящее признание И. принесли произведения, материалом для которых послужили впечатления от жизни в Берлине.

В романе “Мистер Норрис делает пересадку” (“Mr Norris Changes Trains”, 1935; опубл. в изд-ве “Хорарт-пресс”, принадлежавшем В. Вулф* и её мужу) резко усиливаются антимещанские настроения И.; так, он изображает самонадеянность, нетерпимость и политическую слепоту заглавного персонажа как характерные черты времени, когда откровенно своекорыстные интересы и побуждения оказываются чреватые опустошительными последствиями для общества. Внешне разрозненные эпизоды романа объединены полуавтобиографической фигурой повествователя – Уильяма Брэдшоу, названного именами И. Фрагментарность повествования усиливается в романе “Прощай, Берлин” (“Goodbye to Berlin”, 1939; рус. пер. 1996). Она подчёркнута позицией рассказчика, также наделённого автобиографическими чертами: “Я – фотокамера с открытым затвором, совершенно пассивная, регистрирующая, не размышляющая”. Коллаж, составленный из автобиографических эпизодов, зарисовок берлинской богемной среды в канун 1933, беллетристических фрагментов, размышлений о природе авангарда и документальной хроники последних месяцев Веймарской республики, представляет собой яркое художественное свидетельство об одном из драматических переломов в новейшей европейской истории.

Откровенно любясь свободой нравов в артистическом мире, не скрывая присущей ему жажды сиюминутных жизненных радостей и вместе с тем презрения к скудоумной морали бюргеров, И. признаёт, что и этот круг несёт ответственность за ход событий, которые с неизбежностью должны завершиться новой мировой войной. Преобладающая в книге И. ностальгическая нота и выразительность картин нескончаемого праздника на краю бездны привлекли к ней драматургов и сценаристов: это и пьеса Дж. Ван Друтена “Я – фотокамера” (1951) по мотивам романов И., и фильм Р. Фосса “Кабаре” (1972), основанный на мюзикле Д. Кендера и Ф. Эбба, также использовавших сюжет книги (глава “Салли Бауэлс”).

После переезда в США и неудачных попыток стать постоянным сценаристом Голливуда И. нашёл себя в переводах великих произведений, созданных на санскрите (“Бхагавадгита”, 1944), и сочинении популярных книг на эти же темы (“Рамакришна и

его ученики” – “Ramakrishna and His Disciples”, 1965; рус. пер. 1997).

Романы И. 50–60-х гг. не имели успеха. Отказавшись от объективистской манеры своих “берлинских” книг, писатель, начиная с “Мира вечером” (“The World in the Evening”, 1954), сосредоточивается только на внутреннем мире своего героя, гомосексуалиста, и злоупотребляет философскими рассуждениями (прежде всего о ведантизме, ведущем к духовному возрождению). Новая манера И. особенно заметна в романе “С визитом в аду” (“Down There on a Visit”, 1962), тематически примыкающем к “Прощанию с Берлином”. В четырёх повестях с четырьмя портретами людей изломанной судьбы рассказчик вспоминает о встречах с ними в 20–40-е гг. В комических сценах романа “Одинокий” (“A Single Man”, 1964), действие которого происходит в американском колледже под Лос-Анджелесом, заметна интонация английских “сердитых молодых людей”*. Трагическая судьба центрального персонажа, английского профессора-гомосексуалиста, раскрывается в серии комических эпизодов, чередующихся с описанием его циничных и бредовых фантазий. Он переживает “адские” мучения после гибели своего друга и с фаталистическим смирением, почти радостно ожидает собственной смерти. В последнем романе И. “Встреча у реки” (“A Meeting by the River”, 1967) в образах центральных персонажей сталкивается сексуальная и религиозная одержимость, характерная для творчества И. после 2-й мир. войны.

Соч.: Lions and Shadows. L., 1938; Christopher and His Kind: 1929–1939. L., 1977; My Guru and His Disciple. L., 1980.

Лит.: Heilbrun C.G. Christopher Isherwood. L., 1970; Christopher Isherwood Issue // Twentieth Century Literature. 1976. Vol. 22, N 3; Fryer J. Isherwood: A Biography. L., 1977; Finney B. Christopher Isherwood: A Critical Biography. N.Y., 1979.

А. Зверев

ЙЕЙТС Уильям Батлер (YEATS William Butler, 13.06.1865, Дублин – 28.01.1939, Рокбрюн, Франция; в 1948 останки перевезены в Драмклифф, Слайго, Ирландия), англо-ирландский поэт, драматург, прозаик. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1923).

Й. родился в семье известного ирландского художника-портретиста. В 1867–1881

вместе с семьей жил в Лондоне, но летние месяцы проводил на западе Ирландии, в Слайго и его окрестностях, откуда были родом родители (этому периоду посвящена первая автобиографическая книга Й. “Грёзы о детстве и юности” – “Reveries Over Childhood and Youth”, 1915; рус. пер. 1999). Учился в лондонской школе, затем в дублинской (окончил в 1883). В 1884–1886 посещал художественное училище в Дублине, но после первых поэтических публикаций (журн. “Дублин юниверсити ревью”, 1885) и выхода первой книги, поэтической драмы “Мосада” (“Mosada”, 1886), вернулся в Лондон, решив посвятить себя литературе.

В 1890-е гг. Й. был в центре движения эстетизма, который нередко рассматривают как английский вариант символизма. Он участвовал в создании “Клуба стихотворцев” (1891) (среди его членов были О. Уайльд, А. Саймонс, Э. Дауден, Л. Джонсон, О. Бердсли, которых Й. во второй автобиографической книге “Дрожание завесы” (“The Trembling of the Veil”, 1922) назвал “трагическим поколением”). Вместе с ними он печатался в журн. “Жёлтая книга” и “Савой”. К этому времени относится увлечение Й. эзотерическими учениями. Он был в числе организаторов Герметического общества в Дублине (1885), членом Теософского общества Е.П. Блаватской в Лондоне (1887), вступил в розенкрейцеровский орден “Золотой Зари” (1890), участвовал в спиритических сеансах, развивал в себе медиумические способности (“Мистическая жизнь – в центре всего, что я делаю, всего, о чём думаю, о чём пишу”). Главными философскими и литературными источниками символистской поэзии Й. были Я. Бёме, Э. Сведенборг и У. Блейк. Идеи символизма Й. впервые сформулировал в статье “Символическая система”, включённой в 3-томное издание Блейка (1893, подгот. совместно с Э. Эллисом). Из изучения наследия Блейка Й. вынес идею Единства Бытия, неразрывности материального и спиритуального миров.

В 1890-е гг. в статьях о символизме Й. обращал внимание на ирландскую мифологию, которая “может дать начинающему веку самые незабываемые символы”. Его сборник крестьянских поверий “Кельтские сумерки” (“The Celtic Twilight”, 1893; рус. пер. 1998) определил тональность Ирландского литературного возрождения. В решении культурных задач этого движения Й. прини-

мал самое деятельное участие (был одним из основателей Ирландского национального театрального общества и возникшего в 1904 на его основе Эбби-театра, его директором, режиссером и драматургом). Ключевое слово раннего Й. – “сумерки”. Сумеречной атмосфере соответствует слово “печаль” (“sorrow”), также с мифологическим значением (ирландская сага “Дейдрэ – дочь печалей”). Оба слова – постоянные компоненты его символистского “пейзажа души” (стихотворение “Печаль любви”).

Мифологические и фольклорные сюжеты лежат в основе первых поэтических сборников Й.: “Странствия Ойсина и другие стихотворения” (“The Wanderings of Oisín and Other Poems”, 1889), “Графиня Кэтлин, разные легенды и лирика” (“The Countess Cathleen and Various Legends and Lyrics”, 1892), “Ветер в камышах” (“The Wind Among the Reeds”, 1899). Колоритом мифов и легенд окрашена и любовная лирика Й. в этих книгах. Её главной вдохновительницей была Мод Гонн, женщина царственной красоты, видевшая своё призвание в борьбе за свободу Ирландии. Со знакомства с ней (1889) “начались все волнения моей жизни”, – вспоминал Й. Он много раз делал ей предложение, но получал неизменный отказ. Любовь Й. была служением и страданием. И хотя страдание было неподдельным, само состояние безнадежной любви отвечало поэтическому настроению. Поэт выступает в роли несчастного влюбленного, у которого есть только мечты, и он готов бросить их под ноги любимой: “Ступай легко – ведь ты ступаешь по моим мечтам” (“Он мечтает о небесном плаще”).

В центре ранней лирики Й. идея Вечной Красоты, восходящая к гностическому мифу о Мировой Душе; основной символ этого периода – “Роза”. В нём соединились разные мифологические значения: “Тайная Роза” (название одного из стихотворений) розенкрейцеров, богиня-эпоним и восходящая к ней фольклорная традиция отождествления родины и возлюбленной. Вслед за Данте Й. связывает этот символ с Девой Марией, но и с Исидой, розы которой вернули человеческий облик герою Апулея. Лирического героя Й. зовет вечность и не отпускает тоска по земной жизни. Оппозиция земного и небесного выражена в двусмысленной мольбе приблизиться, но и остаться в отдалении, обращенной “К Розе на Распятии времени”.

Её приближение обещает открыть вечное в преходящем, но и вызывает опасение лишиться способности чувствовать запах земного цветка.

С первых десятилетий 20 в. начинается новый этап в творчестве Й. В поэтических книгах “В семи лесах” (“In Seven Woods”, 1904), “Зелёный шлем и другие стихотворения” (“The Green Helmet and Other Poems”, 1910), “Ответственность” (“Responsibilities”, 1914), “Дикие лебеди в Куле” (“The Wild Swans at Cool”, 1919), “Майкл Робартс и плясунья” (“Michael Robartes and the Dancer”, 1921) Й. расстаётся с символикой “Розы”: она превратилась в простой цветок с романтическими грёзами – “от них засохли ветви в лесу”; освобождает свою песню от расшито-го древними мифами одеяния, предпочитая, чтобы она “ходила нагая”. Речь лирического героя, вечного возлюбленного (“Он”), Й. заменяет выражением душевного страдания (стих. “Холодное небо”), вводит новых персонажей – нищих и дураков (“Нищий нищему кричал”) и даже отталкивается на общественные события: по случаю скандала, вызванного постановкой пьесы Дж. Синга, забастовки (“Сентябрь 1913”), гибели летчика и т.д. Но всё локальное и конкретное Й. переводит в вечное и общечеловеческое. В стих. “Пасха 1916” о дублинском восстании прежняя идея Красоты, преображённая оксюморонным эпитетом “страшная”, освещает его участников трагическим светом. Мировая война, революция в России рождают апокалиптический образ будущего в стих. “Второе пришествие”. Его хрестоматийные строки: “Всё распадается; центр не держит”, как и многие другие, напр. “Человек (...) потерялся в лабиринте, им самим созданным”, “Человек влюблён, он любит то, что исчезает” (“Тысяча девятьсот девятнадцатый”), взывали к восстановлению связей, целостности мира, чтобы “из беспорядка собственных мыслей получился порядок” (так Й. определял творческий процесс).

Намерение отказаться от “высокого слова”, “вырабатывать в поэзии стиль, подобный обычной речи, простой, как самая простая проза”, созвучно требованию имажизма*: “точная презентация и никакой высокопарности”. Й. разделял с Э. Паундом, хотя и считал себя его противоположностью, желание придать энергию, вихревое движение поэтическому образу. От Паунда (зимы 1913 и 1914 они провели вместе в Суссексе,

Паунд – в роли секретаря и советчика), от движения “вортицизм”* Й. взял один из своих основных поэтических рядов – “вихрь” (“gyre”), “конус” (“cone”) и “воронка” (“vortex”). На нём держится созданная Й. в трактате “Видение” (“A Vision”, 1925; окончательный вариант 1937; рус. пер. 2000) космогоническая конструкция, объединяющая внутреннюю и внешнюю сферы жизни, объясняющая конфликтность мироздания и человеческого сознания. Источник двойного конуса Й. нашёл у Сведенборга, одиночного – у поэта 17 в. Г. Мора и у У. Блейка. В “Упанишадах” он искал “рациональное” объяснение тайных законов, определяющих противоречивую сущность человека, зависящую от сочетания двух начал: объективного, “первичного”, ассоциирующегося с телом, и субъективного, “антитетического”, соотносимого с душой, что должно было открыть путь к самопознанию и идее Единства Бытия.

В поэзии Й. кон. 20-х – нач. 30-х гг. (сб. “Башня” – “The Tower”, 1928; “Винтовая лестница и другие стихотворения” – “The Winding Stairs and Other Poems”, 1933) переосмысливается символистское двоемирие: вместо противопоставления небесного и земного, вечного и преходящего – противопоставление духа и плоти как метафизических состояний человека. Освобождение от смертного мира, ограниченного “зачатием, рождением и смертью”, обещает вечность душе и искусству (стих. “Плавание в Византию”). Но “я” поэта предпочитает покою вечности земные страсти и муки (стих. «Диалог “я” и Души»). Состояние сомнения передаётся антиномиями дня и ночи, смерча и факела, греховности и святости (стих. “Сомнение”). Лирический герой характеризуется одностипно: “ободранное пальто на палке” (“Плавание в Византию”), “старое пугало” (“Среди школьников”), “пальто на вешалке” (“Привидения”). Но, хоть и “конченный человек” (“Звери покидают арену”), хоть и старик, он хочет казаться “глупым, страстным человеком” (“Молитва о старости”). “Страстью и яростью” он “пришпоривает” себя, чтобы придать стихам энергию (“Шпоры”).

Отношение поэта к жизни передается оксюморонами “трагическая радость”. В стих. “Ляпис-лазурь” это чувство парадоксально связывается с пониманием истории как истории гибели цивилизаций. Но вечная гибель – это и вечное возрождение, в котором героиче-

ская роль принадлежит творцу: “Всё рушится и создаётся заново, / И те, кто заново создаёт, веселы”. “Поэты всегда веселы”, это помогает им одержать победу над ужасом. Антитетичность мышления – и как следствие приверженность к оксюморону – определяет всю поэзию Й., смысл которой он видел не в примирении противоположностей, а в изображении их реальной непреодолимости; это сообщает внутреннюю энергию его произведениям.

Й. разделял с другими представителями модернизма* доктрину имперсональности в противоположность “доктрине искренности и самовыражения, которая сделала нас слабыми и пассивными”. Образец имперсональности он находил у старых византийских мастеров и в древнеиндийской философии, которая представляет, согласно интерпретации Й., “ментальные и физические объекты одинаково материальными (...), а человека – пловцом или скорее самими волнами”. С ней Й. связывал “новую европейскую философию”, представленную такими “типичными книгами”, как “Улисс” Дж. Джойса*, “Волны” В. Вулфа*, “Кантос” Э. Паунда.

Диалогичность как выражение антитетического мышления Й. объединяет его лирическую поэзию и драматургию. Свою задачу он видел в создании поэтического театра, предмет которого – “жизнь сердца”, внутреннее бытие в противоположность “внешнему правдоподобию”, “поверхности жизни”. Конфликт его ранних пьес строится на противопоставлении мира житейского и идеального (“Графиня Кэтлин” – “The Countess Cathleen”, 1892; “Страна сердечного желания” – “The Land of Heart’s Desire”, 1894; “Туманные воды” – “The Shadowy Waters”, 1894; “Кэтлин, дочь Улиэна” – “Cathleen Ni Houlihan”, 1902; рус. пер. 1995). Поиски всеобъемлющего воплощения человеческих чувств приводят Й. в сер. 10-х гг. к созданию “театра масок” с использованием некоторых приёмов японского театра Но (“У Ястребиного источника” – “At the Hawk’s Well”, 1917; рус. пер. 1999; “Единственная ревность Эмер” – “The Only Jealousy of Emer”, 1919; рус. пер. 1999; “Призраки прошлого” – “The Dreaming of the Bones”, 1919; “Голгофа” – “Calvary”, 1920). Маска, закрывающая лицо героя, должна была, по мысли Й., заменить случайные черты неизменной сущностью; эмоциональность подчёркивалась пластикой движения, а в момент кульминации –

экстатическим танцем. Эти средства использованы и в последнем произведении Й. “Смерть Кухулина” (“The Death of Cuchulain”, 1939; рус. пер. 1999), заключающем цикл из пяти пьес, посвящённых герою ирландского эпоса, гибель которого окрашена трагической иронией. Как театральный драматург и режиссер Й. придавал большое значение музыке, танцу, декорациям. Но все средства театральной выразительности он подчинял поэтически звучащему слову. Образцом для своей драмы он считал греческую драму (переводил Софокла).

В ходе творческой эволюции Й. переделывал, порой весьма радикально, то, что было написано им ранее (новые редакции отдельных произведений, перераспределение их по разделам, включение одних и исключение других). “Переделывая себя” (стих. “Клочок Лужайки”: “себя я должен переделывать”), Й. менял свой стиль (“Мой стиль – это я сам”). На смену гипнотическому ритму ранних стихов приходит “содрагающийся” ритм поздних. Словесный поток уступает место диалогическому строю стихотворения, подчёркнутому ритмическими перебивками, контрастными рефренами. Й. участвовал в обновлении поэтической системы, особенно бурной в 10–20-е гг., но свободного стиха избегал, сохраняя ритмические контуры традиционного стихосложения (хотел, чтобы его новации “выглядели традиционными”). Характерная для его поэтической речи драматичность достигается прежде всего с помощью “страстного и выразительного синтаксиса”.

Прозаические произведения Й. (прежде всего автобиографического, мемуарного характера) – лучший комментарий к его поэзии и драматургии. Последние выступления Й. (предисловие к составленной им “Оксфордской книге современной английской поэзии 1892–1935”, 1936, и к неосуществлён-

ному изданию собрания сочинений, написано в 1937) – итог размышлений о собственном творчестве и поэзии современников. В его пристрастных характеристиках сказывается неприятие того пути, по которому она развивалась и на котором, как ему казалось, его собственной поэзии нет места. Но его очевидные разногласия с младшими современниками говорили и о творческом взаимодействии разных поколений. Стихи Джойса свидетельствуют о влиянии Й. Его стих. “Кто вслед за Фергусом?” Джойс считал лучшим в мировой лирике (положил на музыку, цитировал в “Улиссе”). С другой стороны, многие исследователи видят в позднем Й. следы влияния Джойса. Элиот увидел в Й. предтечу мифологического метода Джойса и оценил как родоначальника поэтической драмы. Воздействие Й. на англоязычную поэзию оставалось ощутимым на протяжении 20 в.

Соч.: The Collected Poems. L., 1950; The Collected Plays. L., 1952; Autobiographies. L., 1956; Essays and Introductions. L., 1961; Explorations. L., 1962; в рус. пер.: Избранные стихотворения. Лирические и повествовательные / Сост. и статья А.П. Саруханян. М., 1995; Кельтские сумерки. М., 1998; Роза и Башня / Предисл. и сост. Г.М. Кружкова. СПб., 1999.

Лит.: Саруханян А.П. Современная ирландская литература. М., 1973; Ряполова В.А. У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура. М., 1985; Тишунина Н.В. Театр У.Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма. СПб., 1994; Саруханян А.П. Новое мифотворчество: У.Б. Йейтс и Дж. Джойс // Художественные ориентиры в художественной зарубежной литературе XX века. М., 2002; Hone J. W.B. Yeats. 1865–1939. L., 1943; Ellmann R. The Man and the Masks. N.Y., 1948; Idem. The Identity of Yeats. L., 1954; Ure P. Yeats the Playwright. L., 1963; Bloom H. Yeats. L., 1970; Donoghue D. Yeats. L., 1971; Jeffares A.N. W.B. Yeats: A New Biography. L., 1988.

А. Саруханян

К

КАРТЕР Анджела [Carter Angela, 07.05.1940, Истборн, графство Суссекс – 17.02.1992, Лондон], прозаик, эссеистка, представительница неоготической* традиции и “магического” (или “фантастического”) реализма в прозе постмодернизма*.

Отец К., Хью Стокер, гордившийся своими шотландскими корнями, журналист, и мать, уроженка Йоркшира, приехали в Лондон с Севера Англии. К. начала свою карьеру как журналистка (репортер), в 1960 вышла замуж, в 1962 поступила в Бристольский уни-

верситет, где изучала литературу средневековья, много внимания уделяя антропологии, социологии, психологии; она хорошо знала работы В. Проппа и М.М. Бахтина. После краха своего брака в 1970–1971 жила в Японии. Возможно, отсюда столь характерный для её творчества взгляд на европейскую культуру со стороны. Этому содействовало и изучение ею работ К. Леви-Стросса, Р. Барта, М. Фуко. В 1972 она вернулась в Англию, писала для газеты “Гардиан” и других изданий, сблизилась с феминистками, преподавала писательское мастерство в университетах Великобритании (Шеффилд, Норидж) и США. С кон. 1970-х вновь жила в Лондоне, вышла замуж за Марка Пирса, в 42 года родила сына. В 1984 – писатель-стипендиат в университете Аделаиды (Южная Австралия).

Для К. характерно понимание “ролевой” природы социального мира: люди живут в мире, где они, вольно или невольно выстраивая свои “образы”, “играют” роли, в конце концов становясь идентичными им. Её творчество – последовательная, страстная, остроумная, разносторонняя, порой шокирующая атака на “общепринятую реальность”, т.е. “традиционный консенсус”, включающий в себя иллюзионизм массмедиа, феномен массовой культуры, а также “реализм”.

В первом же, “готическом”, романе К. “Волшебный магазин игрушек” (“The Magic Toyshop”, 1967; премия Сомерсета Моэма), основанном на использовании сказочных мотивов и фольклорных персонажей как альтернативы реализму, проявился её “букинистический шарм”; особый стиль возник в результате переработки “старых стилей”, цитирования и пародирования. Её первый роман, воспринятый в своё время как крайне “странный”, ныне включён в школьные программы и экранизирован, т.е. вошёл в современный литературный канон.

“Герои и злодеи” (“Heroes and Villains”, 1969), где К. использовала ставшую для неё характерной форму пикарески, – образец “готического пастиша” “Эммы” Дж. Остен. У К. особый дар к изображению повседневной реальности с её кошмарами на грани реально-ирреального в сочетании с фантастикой. “Мы живём в готическое время”, – писала она в предисловии к сборнику рассказов “Фейерверк” (“Fireworks”, 1974), реагируя на него пародированием ужаса и страха (в частности, пародиями на мотивы волшеб-

ных сказок, “Ребекки” Дю Морье*, “Дракулы” Б. Стокера, книг де Сада).

Особенности прозы К. – фантастика, эротизм, готическая тематика и темы насилия. Она разрушает устоявшиеся условности беллетристической прозы, взрывает эстетическую реальность (“Призрачный танец” – “Shadow Dance”, 1965; “Несколько откровений” – “Several Perceptions”, 1968; премия Сомерсета Моэма; “Кровавая комната и другие рассказы” – “The Bloody Chamber and Other Stories”, 1979; литературная премия на Челтенхэмском фестивале; сборник рассказов “Чёрная Венера” – “Black Venus”, 1985).

Подобно Дж. Фаулзу*, но на свой лад, она собирает “новые средства передвижения” из “старых деталей”. Литература для К. – живое творение национального сознания, компонент повседневного бытия людей, материал, на основе которого естественно создаётся новая проза, магический источник, освящающий реальность. К. использует литературные произведения как своеобразный “фольклор образованных людей”, литературную аллюзию – как ссылку на общий фонд знания.

Романы К., часто притчи (нередко о власти, силе), карнавалы, эротичны, насыщены аллегориями (Миньон в романе “Ночи в цирке” – “Nights at the Circus”, 1984 – аллегория Европы после войны), “живыми метафорами” (героиня того же романа – акробатка, летающая на трапеции, – окрылённый дух, Ника; сама К. назвала это произведение “тяжёлым романом XIX в.”; в нём, по её мнению, “мало воздуха”, в то время как ей хотелось писать прозрачную прозу).

Излюбленная метафора К. – лес (средневековую литературу она рассматривала как один большой аллегорический лес, где можно побыть в одиночестве). В романе “Мудрые дети” (“Wise Children”, 1991) она обыгрывает в связи с Голливудом метафору “леса”, заимствованную из её любимой “красивой, забавной, блестящей и циничной” шекспировской комедии “Сон в летнюю ночь”, где персонажи сходят с ума, а потом приходят в себя. (Шекспир, магический, живой, обладающий протеевской природой, – её кумир.) Её Hollywood – это и лес, и идея “сумасшествия” времён расцвета этого киноцарства, изображённого как своего рода магический лес. Однако этот, её наиболее явно шекспировский, роман (с песнями, танцами, скачками по ветвям семейного де-

рева, фальстафовскими персонажами), включающий в себя и постановку вопросов о гендере, поколении, о жанре романа, М. Брэдбери* назвал “шекспировской мыльной оперой” о шоу-бизнесе и британской династии актеров, в которой мужчины играют в “законном”, традиционном театре, а женщины – в водевиле.

Все стороны культуры К. рассматривает как явления одного ряда (“Женщина по маркизу де Саду: опыт истории культуры” – “The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History”, 1979; сборник эссе “Ничто не свято” – “Nothing is Sacred”, 1982). В книге о де Саде очевидна феминистская ориентация К. Она заимствует самые яркие, смелые фрагменты и образы из книг де Сада “Жюстина”, “Жюльета” и преобразует их в современные образы матерей/дочерей (раскрывая перед читателем священные пределы брачного секса) и голливудских секс-богинь. В героинях де Сада она видит ранних феминисток. Как хирург, К. препарирует сферу современной искажённой сексуальности и любви, не признающей ни победителя, ни побеждённого.

Отношение К. к онтологической взаимосвязи мужчины и женщины амбивалентно. В романе “Любовь” (“Love”, 1971) она воспроизводит эмоциональную войну между молодой женщиной, её мужем и его братом по мере их движения по лабиринту предательства и отчуждения (в 1984 роман был переработан и переиздан с новым послесловием, описывающим жизнь героев в среднем возрасте). Анализ К. несовпадений между разумом, управляющим поведением героя, и чувством – основа её психологических романов. Бессознательное и иррациональное как равнодействующая противоположно направленных побуждений для К. – основные принципы, детерминирующие характер.

Характерный для К. роман “Адские машины желаний доктора Хоффмана” (“The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman”, 1972; в США вышел под назв. “Война грез”; рус. пер. 2000) – своеобразная пикареска на фантастической основе, история познания человеком “третьего измерения” – неопределённого времени, в котором призраки и умершие обитают в том же измерении, что и живые. Это фантазмагория об “адских машинах”, движимых эротознергией и с помощью вируса делающих человеческое сознание бесконтрольным. Это и антиутопия о полу-

сумасшедшем гениальном докторе, обещавшем освободить человека, создав новый мир, а на самом деле жаждавшем только власти. В этом романе К. использует характерный для готической прозы* образ изобретателя, врача-психиатра, адаптируя его к современным воззрениям и страхам, пародируя, в частности, эссе З. Фрейда “О сверхъестественном”. Таинственный учёный-маг протягивает над миром невидимую сеть, и все желания и чувства людей словно мутируют, не функционируют даже физические законы. “Проза ужасов” сочетается здесь с сентиментально-романтической историей.

Фантастические мотивы, эпизоды, сюжеты в произведениях К. органично переплетаются с пикареской, детективом*, авантюрным началом, антиутопией*, индейскими и другими мифами, элементами романов ужасов, жестокости, сатирическим гротеском. Среди предшественников К. – Дефо, Свифт, Кэрролл, Б. Стокер, маркиз де Сад, А. Жарри. Её персонажи – голливудские сирены, племя секс-кентавров, рейховский учёный – изображены с парадоксальной серьёзностью и почти антропологическим любопытством, в то же время все вместе они как бы “взрывают” обычную реальность. Странные, лишённые корней персонажи благодаря “франкенштейновскому мастерству” К. меняют роли и даже пол, как в романе “Страсть новой Евы” (The Passion of New Eve, 1977).

Прозу К. называют необарочной, хотя сама она предпочитала термин “маньеризм”. Творчество К., возможно наиболее талантливого прозаика поколения, шире рамок эстетики собственно постмодернизма*. В её зыбком, фантастичном мире в конечном итоге сохраняется “неподвижная точка вращающегося мира” – слабый, грешный человек, способный, однако, своей волей преодолеть, казалось бы, непреодолимое; в итоге сквозь кошмар бытия проступают как единственно возможная надежная реальность жизни простые человеческие чувства. Для К. характерны поиск нового, экстраординарного, выявление ограниченности пределов бытия, его нестабильности, таинственных, беспредельных, как светлых, так и тёмных сил, тающихся в человеке. Она – антипопулист, её интересует выход человека за рамки причинно-следственной связи линейного времени. К. передаёт разнородность, многоликость форм современного бытия,

кроющиеся в нём опасности для человека. Ей, как и латиноамериканским романистам, свойствен необычный синтез реального и таинственного.

“Реальность чудесного” возникает у К. из неожиданного преображения действительности, из доведения до предела того, что в реальности лишь намечилось. Её романы правдоподобны и одновременно фантастичны, у неё нет оппозиции между фантазией и реальностью, человек сохраняет вполне реальный вид. Однако на правдоподобные детали, реплики, поступки наслаивается нечто странное, чужеродное, происходит смещение планов из правдоподобного в фантастическое во вроде бы обычной жизни. Она точно воспроизводит историю и топографию фантазий человека; в её прозе сосуществуют люди и их “образы”, факты и их тени.

Своеобразие прозы К. – в восприятии реальности в фантастическом ключе, в выражении сути, квинтэссенции человеческого бытия. В этом её отличие от научной фантастики*, искусственно разрывающей повседневный образ действительности; в этом и специфика “фантастического” или “магического” реализма в целом, к которому К., как и другие английские романисты (С. Рушди*, Э. Теннант*) пришла независимо от латиноамериканских коллег.

К. оказала влияние на писателей своего поколения, способствовала их движению к барочному восприятию современного мира; недаром предисловие к посмертно изданному сборнику её рассказов “Сжигая свои корабли” (“Burning Your Boats: Collected Short Stories”, 1995) написал С. Рушди.

Лит.: Красавченко Т. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман: Опыт исследования. М., 1990; *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. L., 1994.

Т. Красавченко

КАУАРД Ноэл (Пирс) [COWARD Noel (Pierce), 16.12.1899, Теддингтон, графство Мидлсекс – 26.03.1973, Порт-Мария, Ямайка], драматург, поэт-песенник, прозаик. Действительный член Королевского литературного общества (1970). Награждён американской премией “Тони” за выдающиеся достижения в театральном искусстве (1972).

К. с детских лет готовил себя к театральной карьере (впервые вышел на сцену в

12 лет; первые пьесы написал, ещё будучи подростком). Овладел профессиями актера, режиссёра, продюсера, поэта, композитора. Драматический дебют К. относится к кон. 10-х – нач. 20-х гг. В течение десятилетий он был одной из ведущих фигур в коммерческом театре Великобритании и США.

Кроме полусотни пьес К. написал также немало рассказов, песенных текстов, роман, несколько автобиографических книг, но в историю английской литературы 20 в. вошёл прежде всего как комедиограф, автор блестящих развлекательных, “хорошо сделанных пьес”. По его глубокому убеждению, “первая и главная функция театра – развлекать людей, а не исправлять или поучать их”, а известный театральный критик К. Тайнен писал: “(...) хотя в Кауарде заключены социальный историк и философ (...), им редко удается вырваться в сферу его творчества”.

Расцвет популярности К. приходится на межвоенный период. Самые яркие и характерные его произведения – те, в которых выразился дух “весёлых двадцатых”, или “века джаза”: стремительный темп жизни, гедонизм, любовь к игре и театральным эффектам. Большинство героев драматурга принадлежит к светскому обществу или к артистической, богемной среде; современники нередко угадывали в сценических созданиях К. их реальные прототипы. Изменения духа времени и стиля жизни мало влияли на эстетические принципы К.: в целом он оставался верен типу легкой комедии, выработанному им в 20-е гг. (Подобный же феномен наблюдается в творчестве знаменитого юмориста П.Г. Вудхауса*, который, как и К., на протяжении нескольких десятков лет успешно работал для коммерческого театра и эстрады.)

Мастер “комедии положений”, К. проявил не только большую изобретательность, но также умение сделать точный, созвучный характеру собственного дарования выбор среди обширного арсенала традиционных комедийных средств. Так, он практически не пользовался приёмом *qui pro quo*, зато широко разрабатывал мотив театрализации. Классический образец в этом отношении – “Сенная лихорадка” (“Hay Fever”, 1925; рус. пер. 1995), где эксцентричная семья разыгрывает перед гостями, собравшимися провести тихий уик-энд, целое браваурное представление; в результате ошара-

шенные и запуганные визитёры буквально спасаются бегством, хозяева – в восторге от успеха своего “спектакля”, а глава семьи, бывшая актриса, решает снова поступить на сцену. В “Интимной жизни” (“Private Lives”, 1930; рус. пер. 1991) бывшие супруги, неожиданно встретившись, возобновляют бурный роман и при этом как истые представители “весёлых двадцатых” не могут не играть, выступая в качестве персонажей то романтической комедии, то фарса, или, стремясь уязвить друг друга, демонстрируют образцы злого светского остроумия. Сюжет одной из самых экстравагантных комедий К., “Блаженный дух” (“Blithe Spirit”, 1941; экран. 1945; премия театральных критиков Нью-Йорка, 1942), строится на отношениях внутри любовного треугольника: муж, его вторая жена и призрак первой жены, а режиссёром этого “неправдоподобного фарса” (авторское определение) выступает дама-медиум, претендующая также и на роль “звезды”.

Легкий, стремительный, лапидарный диалог, обмен ироническими репликами – такое же неотъемлемое свойство этих произведений, как мастерски построенный сюжет и театральность поведения персонажей. К. опирался на богатую традицию английской драмы – от комедии Реставрации до О. Уайльда, но не подражал своим знаменитым предшественникам. Остроумные реплики в пьесах К. чаще всего не афористичны: их комизм тесно связан с конкретной сценической ситуацией. Материалом для диалога К. послужил разговорный стиль богемы 20-х гг.; как выразился известный ирландский режиссёр М. Мак-Лиэмор, “Нозл Кауард изобрёл 20-е годы, так же как Оскар Уайльд – 90-е”.

Помимо комедий К. создал несколько пьес в других жанрах. “Водоворот” (“The Vortex”, 1924), пьеса сделавшая ему имя, – мелодрама, действие которой разворачивается в традиционной для него среде – в светском обществе. После премьеры пьеса получила шумную известность благодаря смелому для того времени обращению к проблемам внебрачных связей, алкоголизма и наркомании. Но в этом произведении, при всех издержках мелодраматизма, присутствует тема “потерянного поколения” (знаменитые произведения Р. Олдингтона*, Э. Хемингуэя и др. появились позже), а такой проницательный и тонкий критик, как Тайнен, увидел в герое “Водоворота” отдалённого пред-

шественника Джимми Портера из “Оглянись во гневе” Дж. Осборна*.

Судьбе поколения, пережившего мировую войну и утратившего веру в лучшее будущее, посвящена пьеса “Вскрытие” (“Postmortem”, 1931), созданная в тот же период, что и жизнерадостная “Интимная жизнь”, и другие произведения лёгкого жанра. (Эта совершенно не характерная для К. критическая, открыто тенденциозная и мрачная по тону пьеса так и не была поставлена на сцене; в 1968 её показало телевидение Би-би-си.)

К числу “идейных” драм К. относятся также две пьесы, в которых автор, используя форму семейной хроники, обозревает события недавней английской истории: “Кавалькада” (“Cavalcade”, 1931; экран. 1933; время действия – 1899–1929) и “Это счастливое племя” (“This Happy Breed”, 1943; экран. 1944; время действия – 1914–1939). Обе пьесы в своё время пользовались в Великобритании большой популярностью как произведения, прославляющие традиционные ценности и силу национального духа перед лицом испытаний, через которые тогда проходила страна: в первом случае – это мировой финансовый кризис 1929 и забастовки, во втором – 2-я мир. война. Однако эти драмы, в которых патриотизм граничит с национализмом, относятся к числу самых слабых в творческом наследии К.

Особняком стоит одноактная пьеса К. “Натюрморт” (“Still Life”, 1936), преобразованная в киносценарий (в соавторстве), по которому был поставлен один из лучших английских фильмов – “Короткая встреча” (“Brief Encounter”, 1945). В нём К. рассказал о недолгом счастье двух скромных немолдых людей, полюбовавшихся друг друга и расстававшихся навсегда под давлением житейских обстоятельств и условностей. Своим художественным успехом этот фильм, отмеченный жизненной достоверностью, психологической тонкостью и напряжённым скрытым драматизмом, обязан прежде всего режиссёру Дэвиду Лину, но несомненно и заслуга К. как автора пьесы и сценариста (это была четвёртая совместная киноработа К. и Лина, начиная с фильма “На котором мы служим” – “In Which We Serve”, 1942).

После 2-й мир. войны К. продолжал писать пьесы в основном в жанре лёгкой комедии (“Туз трэф” – “Ace of Clubs”, 1950; “Обнажённая со скрипкой” – “Nude with

Violin", 1956; рус. пер. 1959; "Выйди в сад, Мод" – "Come into the Garden, Maud", 1966, и др.), а также мелодрамы («Ожидание в "Уингз"», – "Waiting in the Wings", 1960; "Вечерние тени" – "Shadows of the Evening", 1966). К. оставался мастером своего дела; в его пьесах по-прежнему играли знаменитые актеры (в том числе Джон Гилгуд и Вивьен Ли), но золотой век "хорошо сделанной пьесы" прошел, и испытанные комедийные приемы К. в его новых пьесах не давали прежнего эффекта. К тому же в поздних произведениях писателя появилась сентиментальность, явно не пошедшая на пользу его драматургии, как, напр., в "Сумеречной песне" ("Song at Twilight", 1966) с отчасти автобиографическим портретом пожилого писателя-гомосексуалиста.

Отношения К., мэтра развлекательной драмы, и поколения "сердитых молодых людей"*, вернувших на английскую сцену жизненные проблемы и социально-критическое начало, были конфликтными. Социальный и эстетический консерватизм К. вызывал резко негативное отношение к нему и со стороны театральной критики. Однако еще при жизни К. его драматургическое творчество получило более объективную оценку и в своих лучших образцах заняло подобающее место в английской литературе и театре. Многие песни, созданные К., чаще всего, для постановок его пьес, стали классикой жанра. С сер. 80-х гг. комедии К. вошли в репертуар русского театра и пользуются всё большей популярностью.

Соч.: *Play Parade: In 6 vols. L., 1933–1962; The Collected Short Stories. L., 1962; The Lyrics of Noel Coward. L., 1965; The Noel Coward Diaries. L., 1982.*

Лит.: *Гозенпуд А. Коуард и Реттиген // Гозенпуд А. Пути и перепутья. Л., 1967; Гринберг М. Безобидная дробь насмешек // Театр. 1968. № 2; Lesley C. The Life of Noel Coward. L., 1976; Lahr J. Coward the Playwright. L., 1982.*

В. Ряполова

КЕЛМАН Джеймс (KELMAN James, р. 1946, Глазго), шотландский прозаик. Вырос в многодетной семье багетчика и реставратора картин. Бросил школу в 15 лет, в течение двух лет был учеником наборщика. Вместе с семьей эмигрировал в США, вернулся в Глазго в 1970. Зарабатывал на жизнь физическим трудом, нередко был безработным. Изучал философию в университете Глазго (1974–1976). Писать начал рано, но

не имел успеха у английских издателей. Его первый небольшой сборник рассказов «Старая пивная близ "Ангела"» ("An Old Pub Near the Angel", 1970) был опубликован в маленьком американском издательстве.

К. входит в группу писателей Глазго, которые, в противоположность элитарному литературному истеблишменту Лондона, видят себя вне утверждаемого там "мейнстрима". К. – наиболее радикальный участник этой группы (или движения, как он её называет), к которой принадлежит также А. Грей*, У. Макилванни*, Том Леонард (Leonard Tom, р. 1944), Дженис Гэллоуэй (Galloway Janice, р. 1956). Своё отношение к лондонскому истеблишменту он выразил, не явившись в 1989 на церемонию присуждения Букеровской премии, несмотря на номинацию его романа "Недовольство". Отношение к нему ознаменовалось скандалом в связи с присуждением ему этой премии в 1994, когда один из членов Комитета подал в отставку, возмущённый ненормативной лексикой награждённого романа.

Писатель откровенно политизированный, К. называет себя "вольным социалистом". Он дистанцируется от Национальной партии Шотландии и не связывает своё творчество с шотландской традицией, ориентируясь главным образом на Ф. Кафку, А. Камю и Ж.П. Сартра, а также на теории американского лингвиста Н. Хомского. Свою задачу К. видит в создании "экзистенциальных произведений", написанных "изнутри" той культуры, к которой принадлежит его персонажи. (Критики называют К. "самым сердитым экзистенциалистом Глазго".) В спонтанной речи рабочего люда Глазго он, вслед за Хомским, стремится различить соответствующие ей глубины сознания. Язык рабочих, смесь шотландского диалекта и городского арготизма, К. противопоставляет правильному английскому как "языку подавления". Проявлением "социально ответственного отношения к литературе" он считает предоставление голоса безгласным, тем, кого игнорируют в обществе и в литературе: "Вы редко видели или слышали их. Вы никогда не проникали в их сознание. Вы видели их снаружи, в повествовании, редко – изнутри". Поставленную цель К. реализует в форме монологического дискурса, в котором голос автора сливается с голосами его персонажей.

Местом действия рассказов первого большого сборника К. "Нет, нет, не до посо-

бия" ("Not Not While the Giro", 1983) служат пивная, биржа труда, бильярдная, собачьи бега и т.д., где чаще всего проводят время безработные Глазго. Но о действии, как таковом, можно говорить лишь условно: по большей части в рассказах ничего не происходит. Повествование обычно ведётся в форме отрывочного, разделённого на абзацы внутреннего монолога протагониста, из которого можно узнать лишь о некоторых деталях его быта и привычках. Следующие сборники рассказов К. ("Борзая на завтрак" – "Greyhound for Breakfast", 1987; "Ожог" – "The Burn", 1991) и романы (начиная с первого, "Кондуктор Хайнс" – "The Busconductor Hines", 1984) демонстрируют изощрённое мастерство писателя в передаче работы сознания. В них сочувственно изображается повседневная жизнь протагониста, постепенно прорисовываются его характер, интересы, переживания. Молодой житель Глазго в "Игроке" ("A Chancer", 1985) зарабатывает на жизнь азартными играми (карты, рулетка, скачки, собачьи бега). И хотя он проигрывает столь же часто, как и выигрывает, постоянная работа на фабрике его не устраивает ("не любит закрытого помещения"). Представление о его жизни создаётся через отношения с друзьями, с замужней сестрой, у которой он живёт. Название романа "Недовольство" ("Disaffection", 1989) выражает состояние молодого школьного учителя в момент жизненного кризиса. Он недоволен правительством, плутократией, основанной на монархии иерархической системой, переживает своё одиночество, как если бы он был "единственным в мире человеком, который думал о важных вещах, и они его беспокоили". В нём просыпается романтик, готовый начать жизнь заново, вопреки абсурдной ситуации, в которой он оказался. Он "создаст гармонию" игрой на самодельном духовом инструменте.

В произведениях К. 90-х гг. внутренний монолог заполняет всё пространство повествования, не оставляя места автору. Герой романа "Как поздно это было, как поздно" ("How Late It Was, How Late", 1994; Букеровская премия; рус. пер. 2003), избитый, ослепший, потерявший память, ошупью бредёт по улицам Глазго, подавляя в себе крик о помощи, чтобы "сохранить её в будущем". На протяжении всего романа читатель остаётся внутри его сознания. Его слепота придает особое значение звукам невидимого города,

голосам невидимых людей. В отсутствие логических или метафорических связей читателю предлагается быть непосредственным участником действий героя. В романе создаётся кафкианская ситуация: герою везде чуждыся согладатаи, полицейские, которые хотят что-то у него узнать – то, чего он не знает или скрывает. Он не может вспомнить, как потерял зрение: во время уличной драки или допроса в полицейском участке, временно или навсегда. Он обменивается с большим персоналом короткими, ничего не значащими вопросами и ответами. Подобно героям С. Беккета, он находится в состоянии надежды как вечного ожидания.

Тот же принцип монологического повествования, включающего в себя речь других персонажей, лежит в основе сборника рассказов "Хорошие времена" ("Good Times", 1998). Он состоит из 20 монологов разных людей, жителей Глазго. Как бы вырванные из середины, без начала и конца, они не несут в себе сообщения о жизни или намерениях протагониста. Случайна сама ситуация: человек идёт за молоком, сидит на кровати, ждёт автобуса или – чаще – прислушивается к болтовне в пивной. В разговоре проскальзывают интригующие, но никуда не ведущие намёки на некую угрозу. Диалог, "втянутый" в монологическое повествование, не нарушает его монотонности. Повествователь не столько говорит, сколько слушает ("Что они сейчас пережевывали? Рассуждали о цене выпивки. О чем же ещё. Их единственная любимая тема... Я всё это уже слышал"). В заглавном рассказе, заключающем сборник, повествователь завершает описание своей болезни словами: "Но это хорошие времена" – в смысле "ведь ещё не умер".

От К., выходяца из рабочей среды, пишущего о рабочих, ждали произведений подобных тем, что создавали "рабочие романисты"* в кон. 50-х–60-е гг. Но он оспаривает как идеализацию рабочего класса, так и реалистическую описательность рабочей литературы. В своих теоретических заявлениях он призывает к реализму, но понимает его как противоположность традиционному реалистическому стилю, не передающему языка рабочего человека.

Проза К. строится на парадоксе: монолог почти ничего не сообщает о субъекте, грозя превратить его в абстракцию, тогда как особый язык, искусное транскрибирование ме-

нящегося внутреннего голоса персонажей придаёт им личностную выразительность. Та же парадоксальность – в сочетании бытовых подробностей (“грязный реализм”) с бытийной неопределённостью. Парадокс творческих усилий К. – в ощущении внутренней близости к тем, о ком он пишет, и недоступной им “герметичности” письма.

Соч.: *Some Recent Attacks: Essays Cultural and Political*. Stirling, 1993.

Лит.: *McGlinn M.* “Middle-Class Wankers” and Working-Class Texts: The Critics and James Kelman // *Contemporary Literature*. Spring. 2002. Vol. 43, N 1.

А. Саруханян

КЕРМОУД (Джон) Фрэнк [KERMODE (John) Frank, р. 29.10.1919, Дуглас, о. Мэн], литературовед. На фоне традиционного английского литературоведения выделяется использованием методологии и отдельных приёмов современных теорий (герменевтика, деконструктивизм, рецептивная эстетика). Придерживаясь “собственной линии”, нашёл “компромиссный вариант” между крайностями – “традицией” и “теорией”.

К. окончил Ливерпульский университет (1940). Во время 2-й мир. войны служил в английском флоте (1940–1946). Хорошо изучил английские и американские литературоведческие школы, будучи преподавателем Даремского (Ньюкасл-апон-Тайн, 1947–1949), Редингского (1948–1958) университетов, профессором Манчестерского (1958–1965), Бристольского (1965–1967), Лондонского (Университетский колледж) (1967–1974), Колумбийского (Нью-Йорк, 1982, 1984) Гарвардского (1977–1978) университетов; член Королевского литературного общества, Британской академии наук, Американской академии искусств и литературы.

Как историк и теоретик литературы К. начал в 1950-е гг. с того, что в кн. “Романтический образ” (“*Romantic Image*”, 1957), обосновывая мысль о непрерывности английской литературной традиции, выступил против распространённого взгляда на модернизм* как явление, чуждое романтизму. По его убеждению, различия между ними поверхностны, сходство же принципиально: для тех и других художник – изолированная, оstraннённая личность, а произведение искусства – “символ”, “эстетическая монада”, воплощение истины, изъятые из потока жизни, но причастные к существованию “высшего порядка”.

Центральная проблема для К. – “секуляризация” литературы: “скорлупа христианства треснула”, нужен новый “возвышенный вымысел”, дающий человеку смысл жизни. В кн. “Ощущение конца: Очерки по теории прозы” (“*The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*”, 1967) он исследует разновидности апокалипсисов как формы литературного вымысла. Теорию литературных вымыслов соотносит с теорией вымыслов вообще. Ему близки Сантьяна и линия философии, идущая от Канта. В этой, как и в следующей книге “Преемственность” (“*Continuities*”, 1968), К. стремится к совмещению внеисторического взгляда на литературу, свойственного разным направлениям формального литературоведения, с идеей истории и историзма, представленной в герменевтике, рецептивной эстетике, социологическом литературоведении. Путь к нему он видит в исследовании смысла произведения, его значения для автора и его современников, а также для читателей более поздних времён. В этой связи он считает необходимым создание “Истории чтения” (“*Искусство повествования: Статьи о художественной литературе*” – “*The Art of Telling: Essays on Fiction*”, 1983). Доказательство жизнеспособности классики К. видит в возможности её “вечной аккомодации”, т.е. множественной интерпретации. Он следует Р. Барту, полагавшему, что традиционная критика – жертва “асимволизма” и потому неспособна справиться с текстом, не поддающимся “узкому рационализму” истолкования и требующим его “символического” прочтения (символ обозначает здесь множественность смыслов).

В “Формах внимания” (“*Forms of Attention*”, 1985) К. излагает своё представление о произведениях искусства и литературы, имеющих статус классики, как о “каноне”, т.е. источнике, который способствует стабилизации культуры Запада, создаёт чувство традиции, устанавливает взаимозависимость всех явлений культуры. Для укрепления идеи традиции он присоединяется к попыткам сделать историческое сознание “современным”. К. воспринимает критику в духе деконструктивизма: она – игра, разрушающая, отбрасывающая истины, унаследованные от предшествующих исторических этапов. Критики знают, что сочиняют “мифы”, и их аргументы столь же преходящи, как и аргументы участников “бесед” в про-

шлом. Порой “игра” ведет к “эпистемологической анархии”. Избежать её можно созданием “систем” истории культуры, аналогичных гипотезам в точных науках; особенность гипотез о культуре, изложенных в его книге, – связь их с религией и архетипной психологией. Одним из образцов удачной системы К. считает теорию немецкого учёного Аби Варбурга, проследившего историческую эволюцию архаического состояния страха перед бытием и его проявлений в виде символов и образов в искусстве на более высоких фазах цивилизации.

Проблему формирования канона К. толкует как в основе своей социальное явление. Высокое общественное мнение о художнике, как правило, предшествует исследованиям, обосновывающим их эстетическую ценность. Возрождение репутации Боттичелли в 19 в. – результат “работы мнения” художников, поэтов, писателей (в Англии – Дж. Рескин, А.Ч. Суинберн, У. Пейтер), позднее учёные (Г. Хорн, А. Варбург) подкрепили “мнение знанием”. К. находит в истории достаточно аналогичных примеров: Караваджо в живописи, Монтеверди в музыке, Донн в литературе. Художник каноничен, если способен выдержать различные критические подходы, меняющиеся от поколения к поколению, и не исчерпать себя после этого.

В своих работах К. типично, по-английски, совершая “акт деконструкции”, всё, т.е. канон, оставляет на своих местах, что отвечает органичной для него склонности к традиции как духовной опоре бытия.

Соч.: *History and Value*. Oxford, 1988; *The Literary Guide to the Bible* (with R. Alter). L., 1989; *An Appetate for Poetry*. L., 1989; *Poetry, Narrative, History*. L., 1989; *The Uses of Error*. L., 1991.

Т. Красавченко

КЁСТЛЕР Артур (KOESTLER Arthur, 05.09.1905, Будапешт – 03.03.1983, Лондон), романист, публицист. Член Королевского литературного общества. Награждён орденом Британской империи (1972). Сын будапештского коммерсанта. После 1-й мир. войны семья поселилась в Вене, где К. поступил в Высшую техническую школу. Не доучившись, под влиянием идеологии сионизма поехал в Палестину (1926), где попытался работать в одном из еврейских поселений, а с 1927 стал ближневосточным корреспондентом газетного концерна; так нача-

лась его карьера профессионального журналиста. Резкий поворот в идейном развитии К. произошёл по возвращении в Европу (1930): уже на следующий год он вступил в Коммунистическую партию Германии. Как редактор иностранного отдела берлинской газеты “Б.Ц. ам Миттаг” совершил длительную поездку в СССР (1932–1933), затем приехал в Париж; после прихода к власти Гитлера стал политическим эмигрантом. Во время гражданской войны в Испании не без участия Коминтерна был направлен на занятую франкистами территорию (1936), чтобы убедиться в военной помощи Германии и Италии. В 1937 при отступлении республиканцев из Малаги попал в плен к франкистам и был приговорён к смертной казни, от которой его спасло решение об обмене военнопленными. Потрясённый бессудными расправами и бесчинствами, происходившими в республиканском лагере под непосредственным наблюдением и по инициативе московских агентов, К. в 1938 вышел из Коммунистической партии Германии. В Париже, как большинство добровольцев, возвращавшихся из Испании, был интернирован. После освобождения ему удалось окольными путями, через Лиссабон, добраться в 1940 до Лондона, где он несколько недель провёл в тюрьме за незаконный въезд в страну. В 1948 К. получил британское подданство.

До переезда в Великобританию К. писал по-немецки, хотя выходили его произведения, как правило, в английском переводе. Первой опубликованной книгой К. был основанный на репортажах “Испанский завет” (“Spanish Testament”, 1937), одно из лучших свидетельств о вакханалии насилия, которой ознаменовался франкистский путч. Дж. Оруэлл*, только что возвратившийся из Испании, высоко оценил точность документальных подробностей в этой книге, отметив, однако, что на их фоне особенно видна пропагандистская установка автора замечать бесчинства, творимые лишь по одну сторону фронта. Впоследствии К. переработал книгу и напечатал её под заглавием “Диалог со смертью”.

Первые три романа К. – “Гладиаторы” (“The Gladiators”, 1939) о восстании Спартака, “Слепящая тьма” (“Darkness at Noon”, 1940; рус. пер. 1988) о московских процессах 1937, “Прибытие и отъезд” (“Arrival and Departure”, 1943; рус. пер. 2002) о начале 2-й

мир. войны в Лиссабоне, переполненном беженцами, – составили цикл, главной темой которого, по определению самого К., явилась “этика революции”. Разные по материалу, они обращены к проблеме цели и средств революционных действий, к поискам в морали “обходных путей”; в них анализируется определённый тип революционного мышления, ориентированного на насильственное насаждение идеала. К. стремился вывить в революции её нравственное и философское содержание. В центр повествования его романов каждый раз выдвигается категория свободы, осмысленная глубоко пессимистически – как идеал, никогда не достижимый.

Неразрешимые противоречия революционного сознания с наибольшей полнотой раскрыты в самом известном романе К. “Слепящая тьма”, материалом для которого послужила не только советская действительность, но и, по собственному признанию писателя, его личные переживания в ожидании казни во франкистской тюрьме. Психологическую убедительность роману придаёт ощущаемая писателем внутренняя связь со своим героем. Как и он, К. “пришёл к коммунистическим взглядам, потому что жил в распадающемся обществе, которое жаждало веры”. Но в отличие от него автор в итоге убедился в иллюзорности социализма, даже очищенного от сталинских деформаций. В основе сюжета романа, действие которого приурочено к московским процессам над “ленинской гвардией”, – освещение характера этих деформаций, а также причин, побуждающих защищать обанкротившуюся идею и даже бесчеловечную практику её осуществления. Герой романа Рубашов, последовательный революционер-ленинец, убеждён в неизбежности многих жертв на пути к торжеству всеобщей социальной справедливости и коммунистическому перевоспитанию человека. Бывший командарм в ожидании расстрела по обвинению в измене и шпионаже избрывает “закон относительной зрелости масс”, согласно которому самосознание масс формируют вожди, наделённые в интересах Движения правом высказывать истины окончательные и необсуждаемые: “То, что объявлено на сегодня правильным, должно сиять ослепительной белизной, то, что признано сегодня неправильным, должно быть тускло-чёрным, как сажа”. Если цели Движения требуют от Ру-

башова чудовищного самоговора, он подчиняется партийной дисциплине. И хотя его не оставляют сомнения относительно безусловной правоты дела, которому он отдал жизнь, он до последней минуты убеждён, что лидер (“Первый”) не знает ошибок, несмотря на ужасную очевидность ошибки относительно него самого.

К. первым в литературе описал воплотившийся в Рубашове человеческий тип, характерный для тоталитарных режимов 20 в. (по определению писателя, тип “комиссара”). Для “комиссара” характерна фанатическая преданность идеологии вопреки любым свидетельствам её безжизненности; человек в его глазах обладает значением только как действующее лицо истории. Но история, по К., вечно обманывает восторженные ожидания своих преобразователей. Всю вину за это “комиссары” возлагают на несовершенство “человеческого материала” и неотвратимо приходят к оправданию террора, жертвами которого рано или поздно становятся сами.

Противоположный человеческий тип назван К. “йогом”: это личность, решительно отвергающая прагматизм и признающая социальные изменения только при условии, что они становятся следствием нового самосознания, к которому человечество приходит в результате долгой ненасильственной эволюции. Кредо “йога” – стоицизм, аполитичность, моральная незапятнанность – с годами всё полнее выражало идеал К., подробно изложенный им в сборнике публицистики “Йог и комиссар” (“The Yogy and the Commissar”, 1945).

Политический роман, затрагивающий проблематику, во многом родственную современной антиутопии*, был наиболее органичным для К. С некоторыми поправками на менявшуюся ситуацию в мире этот жанр получил в его творчестве дальнейшее развитие в романе “Век вожеления” (“The Age of Longing”, 1951; рус. пер. 2000), действие которого происходит в недалёком будущем, когда человечеству угрожает ядерная катастрофа.

После 2-й мир. войны К. принимал деятельное участие в обсуждении палестинской проблемы, считая раздел Палестины наиболее приемлемым её решением. В 1945, находясь в Иерусалиме в качестве корреспондента газеты “Таймс”, он начал писать политический роман “Воры в ночи” (“Thieves in the

Night', 1946; рус. пер. 1981, Иерусалим), центральной проблемой которого становится "этика выживания" в противоположность "этике революции" (рассмотренной в "Слепящей тьме"): "Если сила развращает, то и противоположное также верно: преследование развращает жертву, хотя и менее явно. В обоих случаях неизбежна проблема благородных целей, порождающих низкие средства". К. продолжил эту тему в исторических очерках "Обетование и претворение: Палестина 1917–1949" ("Promise and Fulfilment: Palestine 1917–1949", 1949) и в истории происхождения евреев "Тринадцатое колено: Хазарская империя и её наследие" ("The Thirteen Tribe: the Khazar Empire and its Heritage", 1976; рус. пер. 2001). Эти книги вызвали упреки приверженцев сионизма в том, что идеи еврейского мессианства так и остались глубоко чуждыми автору, а хроника становления Израиля привлекала его едва ли не исключительно обилием тающихся в ней драматических сюжетов.

В 50-е гг. К. был одним из организаторов Конгресса за свободу культуры, постоянным автором журн. "Инкаунтер"*, но уже к концу десятилетия отошел от политики, увлекся историей науки и психологией творческого процесса ("Сомнамбулы" – "The Sleepwalkers", 1959; "Творческий акт" – "The Act of Creation", 1964, и др.). После выхода последнего романа "Девушки по вызову" ("The Call-Girls", 1972; рус. пер. 2003), сатиры на облечённых властью интеллектуалов, К. окончательно оставил художественное творчество и вернулся к исследованиям, которыми занимался в Национальном институте психиатрии в Мериленде. Член Общества за право достойно умереть, неизлечимо больной К. решил на самоубийство.

Творчество К. противостояло тоталитарной идеологии. Но он глубже многих писателей Запада понял притягательность философии, объявляющей человека не более чем инструментом для осуществления исторической необходимости, и обосновал неизбежность трагического финала, к которому приводит подобная вера.

Соч.: Arrow in the Blue: An Autobiography. N.Y., 1952; The Invisible Writing: An Autobiography. L., 1954; The Heel of Achilles: Essays 1968–1973. L., 1976.

Лит.: Зверев А. Кестлер и тьма – прикосновение к истокам // Иностр. лит. 1989. № 10; Он же.

Артур Кестлер: движение во времени // Современная художественная литература за рубежом. 1990. № 4; Улановская М. Свобода и догма: Жизнь и творчество Артура Кестлера. Иерусалим, 1996; Sidney A., Pearson J. Arthur Koestler. Boston, 1978; Hamilton I. Koestler: A Biography. L., 1982.

А. Зверев

КИНГ Фрэнсис (KING Francis, р. 04.03.1923, Адельбоден, Швейцария), прозаик, эссеист. Ранние годы К. прошли в Швейцарии и Индии. Образование получил в Оксфордском университете по специальности "Классическая филология". В 1949–1963 работал в Греции, Египте, Японии, Финляндии в качестве сотрудника Британского совета. После возвращения в Великобританию возглавлял английское отделение Пен-клуба, затем до 1989 был главой этого международного объединения писателей.

В центре внимания К., начиная с первого романа "В тёмную башню" ("To the Dark Tower", 1946), – болезненные страсти человека, запрятанные глубоко в его душе. ("Критики нередко находят моё творчество угнетающим, а читатели спрашивают, почему я не пишу о чём-нибудь светлом. Мой взгляд на мир глубоко пессимистичен".) В романе "Последний сад удовольствий" ("The Last of Pleasure Gardens", 1965) отец убивает своего неполноценного ребенка, не выдержав психологического напряжения. Темой произведений К. нередко становится гомосексуальная ("Домашний зверь" – "Domestic Animal", 1970) или инцестуальная ("Игла" – "Needle", 1977) любовь. При натурализме описаний многие коллизии романов К. метафоричны. Так, роман "Акт тёмной злобы" ("Act of Darkness", 1983), в котором рассказывается о зверском убийстве 5-летнего ребёнка его сводной сестрой, отцом и воспитательницей, может быть прочитан как метафора тьмы и злобы, живущих в больной душе.

Трудности человеческих отношений в произведениях К., как правило, разрешаются разрывом, смертью, самоубийством. В романе "Голоса в пустой комнате" ("Voices in an Empty Room", 1984) представлены три варианта таких отношений: любовь трёх женщин к мужу, брату, сыну. После смерти всех трёх мужчин героини, вспоминая прошлое, приходят к выводу об иллюзорности своих чувств. Тёмные силы за внешней английской респектабельностью обнаруживаются в ро-

мане "Один и единственный" ("The One and Only", 1994).

Опыт длительной жизни за границей сказался не только на экзотическом фоне действия многих произведений К., но и на исследовании английского характера в столкновении с другими культурами. Это особенно заметно в его ранних романах, как, напр., в "Разделяющем потоке" ("Dividing Stream", 1951; премия Сомерсета Мэзма), где в полусвоенной Флоренции собрались англичане и американцы. В 90-е гг. эта же тема воспроизводится с юмористической интонацией. В "Визитных карточках" ("Visiting Cards", 1990) изображена хорошо знакомая К. обстановка международных тусовок, весьма подходящая для злоключений писателя Эмса Кингсли, принимаемого всюду за Кингсли Эмиса*. В "Муравейнике" ("The Ant Colony", 1991), действие которого возвращается в полусвоенную Флоренцию, изображён невинный англичанин, поражённый разнообразием сексуального и культурного опыта. Рассказы К. (среди них сб. "Японский зонтик" – "The Japanese Umbrella", 1964; премия Кэтрин Мэнсфилд; "Трудные чувства и другие рассказы" – "Hard Feelings and Other Stories", 1980; "Косвенный метод и другие рассказы" – "Indirect Method and Other Stories", 1980; "Странник и другие рассказы" – "One Is a Wanderer and Other Stories", 1985) отмечены психологизмом, умением создавать атмосферу, несколькими фразами очертить характер, передать оттенки настроения. Как и романы, рассказы К. нередко мрачны, однако их пессимистичность теснее связана с изображаемыми жизненными обстоятельствами.

Психологическое исследование английского характера в сопоставлении с другими национальными типами поведения, проводимое К. как в романах, так и в рассказах, сближает его с традицией Э.М. Форстера*.

Соч.: Florence: A Literary Companion. L., 1991; Yesterday Came Suddenly. L., 1993; в рус. пер.: Дом: Сб. рассказов / Предисл. Г. Анджапаридзе. М., 1985.

Лит.: Mellors J. Waves and Echoes: The Novels of Francis King // London Magazine. December 1975 – January 1976.

И. Васильева

КИПЛИНГ Редьярд (KIPLING Redyard, 30.12.1865, Бомбей, Индия – 18.01.1936, Лондон), прозаик, поэт, журналист. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1907).

К.-писатель вышел из колониальной журналистики. 7-летняя работа в англо-индийской прессе (1882–1889) дала ему жизненный материал, сформировала "магистральный сюжет" и поэтику его произведений, наконец, определила его писательскую судьбу.

Литературный дебют К. состоялся необычайно рано – как продолжение стремительной карьеры журналиста: в 17 лет он помощник редактора в лахорской "Гражданской и военной газете", в 19 – начинает публиковать в разных изданиях рассказы и стихотворения (с 1884 – по случаю, с 1886 – регулярно, с 1887 – еженедельно) наряду с репортажами, обозрениями и очерками. По горячим следам из этих газетных публикаций составляются сборники: "Департаментские песенки" ("Departmental Ditties", 1886), "Простые рассказы с гор" ("Plain Tales from the Hills", 1888) и еще 6 маленьких сборников рассказов. Прорыв в большую литературу завершается уже вне Индии: за три года путешествий (1889–1892 – Гонконг, Сингапур, Япония, США, Южная Корея, Италия, Англия) Киплинг успевает "рассчитаться" с журналистикой путевыми очерками (1889–1890), издать первый роман – "Свет погас" ("Light that Failed", 1891; рус. пер. 1937) и новые сборники: прозаический – "Жизнь даёт фору" ("Life's Handicap", 1891) и поэтический – "Казарменные баллады и другие стихи" ("Barrack-Room Ballads, and Other Verses", 1892).

Уже названия первых сборников К. – полемический жест "газетчика", порвавшего с викторианской "религией красоты", пришедшего с "новым словом": принципиальный отказ от тематической и стилистической иерархии, ставка на язык быта и факта. Едва ли случайно и сходство названий "Казарменных баллад" с "Лирическими балладами" У. Вордсворта и С.Т. Колриджа: Киплингом как бы вновь подхвачен революционный лозунг рубежа 18–19 вв. (поэзия равна "обыденной речи") и в расчете на поэтическую сенсацию доведён до предела (поэзия равна сленгу). Тот же расчёт – и в "Простых рассказах", вызывающе приравнивающих новеллу к репортажу.

Сенсация состоялась, отмеченная эпитетами восторга и удивления: "Наконец-то литература!"; "Эврика! Гений!" (Э. Лэнг); "комета, вспыхнувшая в небе" (Э. Госс). Новизна К. была признана всеми: защитниками –

оттенком страха перед его журналистским экстремизмом, обвинителями – с оттенком восхищения перед его талантом (Г. Джеймс: “дитя-чудовище”; Р.Л. Стивенсон: “всё в нём – ловкая журналистика”; О. Уайльд: он – “репортер, знакомый со всем вульгарным лучше, чем кто-либо другой до него”). Позднее Дж. Джойс* назовёт “Простые рассказы с гор” наиболее многообещающим произведением современной эпохи, а их автора, к 24 годам завоевавшего всемирную славу, – одним из самых одарённых от природы писателей.

В ранних сборниках (1886–1890) К. писал с установкой на ограничение (ударная англо-индийская тема в пределах газетной полосы); в 90-е гг. его наступательная тактика требует новой установки – на расширение, жанровое и сюжетно-тематическое. С отъездом из Индии в 1889 расширяется его кругозор: осваиваются новые географические и социальные “миры”. Отныне географический охват – это Британская империя, англоязычный мир, в пределе – “весь мир”. Так, в стихотворном сборнике “Семь морей” (“Seven Seas”, 1896) – та же армейская тема, что и в “Казарменных балладах”, но взятая в другом масштабе. Изменяется и авторская задача: от “Казарменных баллад” требовалось связать старую балладную традицию и англо-индийский мюзик-холл, от “Семи морей” – вообще высокую традицию (её знак – Делос, древнее святилище Аполлона) и простонародный быт (его знак – Лимерик с его комическими народными песенками) во времени и пространстве (“Цепью Делос – Лимерик, звено к звену, // Цепью песен будет мир объединён”, пер. В. Бетаки).

Меняется и социальный охват: теперь это помимо армейцев, колониального чиновничества и индийцев различных каст, обитатели лондонского дна, рыбаки, матросы, механики, инженеры, бизнесмены, шпионы, журналисты, писатели и т.д. “К. был первым, кто открыл для литературы эту огромную территорию” (Р.Дж. Коллингвуд) – область профессионального труда. Сами названия прозаических сборников 90 гг. – “Многие помыслы” (“Many Inventions”, 1893), “Труды дня” (“Day’s Work”, 1898) – свидетельствуют: тема эта постепенно становится основной в его творчестве.

В 1890-е гг. К. ведёт жанровые поиски, прежде всего в двух направлениях. Первое направление – эксперименты с новеллой,

сближающейся то с сатирой и фарсом, то с фантастикой, то с аллегорической притчей, то с модернизированным апологом и басней. При этом герои разнообразных по форме рассказов выстроены в единую “цепь существ”, увиденную Г. Джеймсом как нисхождение “от простого к ещё более простому”: “От англо-индийского к туземцам, от туземцев к бравым английским солдатам, от бравых английских Томми – к четвероногим, от четвероногих к рыбам, от рыб к паровым машинам и болтам”. Аллегорическая образность “Многих помыслов” и “Трудов дня” позволяет Кипплингу установить пределы своей “цепи существ”: в притчах действуют боги, в прозаических баснях – животные (что традиционно) и машины (что неожиданно), а закон для всех один.

Второе направление – эксперименты с большой формой: роман – цикл новелл – повесть – роман. После успеха “Простых рассказов” от К., первоначально воспринятого в качестве умного бытописателя (Р.Л. Стивенсон: “слишком умён, чтобы жить”), ждут романа, продолжающего традицию по прямой (“второй Диккенс”, “английский Бальзак”). Прямой линии, однако, не получилось: попытки написать традиционный психологический роман (“Свет погас”) и популярный приключенческий роман (“Наулака” – “Naulahka”, 1892, совместно с У. Балестьером) оказались неудачными. Тогда Кипплинг “пошёл вкось” – по линии упрощения, как раз и отмеченной Г. Джеймсом. Выразилось это прежде всего в смене адресата: юношей писатель обращался к зрелому и опытному “члену общества”, созрев, с сер. 1890-х гг., обращается к подросткам и юношеству.

Следствия этого хода: сначала преобразование цикла новелл в большую форму – успешное в сказочных “Книгах Джунглей” (“The Jungle Book”, 1894; рус. пер. 1908; “The Second Jungle Book”, 1895; рус. пер. 1908), спорное в школьно-дидактическом “Ловкач и Компания” (“Stalky and Co.”, 1899), затем удачный опыт в жанре приключенческой повести – “Отважные мореплаватели” (“Captains Courageous”, 1897), наконец, открытие новой формы романа – в “Киме” (“Kim”, 1900–1901; рус. пер. 1908). Наиболее впечатляющими стали первое и последнее произведения этого периода – “Книга Джунглей” и “Ким”, поразившие современников причудливым соединением мифа и факта. В “Книгах Джунглей” на первом плане – миф,

творящий целостный, довлеющий себе мир из разнородного материала аллегорической сказки, басни и животного эпоса, а на втором плане – фактографический приём, дающий ощущение предельной достоверности этого мира. В “Киме” же на первом плане – факты индийской жизни, материал очерка, развёрнутый в панораму романа, а на втором плане – проступающий в калейдоскопе фактов миф. В обоих случаях миф – об одном и том же: об интеграции индивида в социальную группу, об обретении социальной функции как смысла (будь то место в стае или агентурный номер в списках английской разведки), о социальном законе, приравненном к закону природы.

Тенденция к жанровому расширению в творчестве К. 1890-х гг. означает не отход от журналистики, а, напротив, её экспансию. Журнализм превращается в принцип поэтики; им и определяются особенности киплинговского таланта, отмеченные при вручении писателю Нобелевской премии “за силу наблюдения, оригинальность концепции и мужественность стиля”. “Сила наблюдения” – это сила “доказательности” вымысла, заключающаяся в целенаправленном использовании журналистских средств, чтобы навязать читателю иллюзию вымысла как факта, факта – как “момента истины”. В основе этих средств – безличная фиксирующая описательность; её признаки: во-первых, предметность, каталогизация специальных деталей; во-вторых, опора на сказ, “чужое слово” профессионального жаргона и низкого диалекта; в-третьих, репортерская эллиптичность повествовательной манеры. “Мужественность стиля”, вдохновлённого газетной риторикой, призвана “убеждать” читателя, а для этого – “типнотизировать” его чеканным ритмом стиха, “дифирамбической” интонацией, суггестивной афористикой и стилистическими перепадами (от брани до библеизмов).

“Доказывающими” и “убеждающими” средствами внушается “концепция” – набор доступных идей, взятых из подтекста прессы, “философия пара и сленга” (Г.К. Честертон*). Простота “концепции” компенсируется парадоксальностью её репрезентации (так, тема профессиональной рутины должна быть воспринята в ореоле эпической героики, тема делового расчёта – в ореоле романтической экзотики, тема номенклатуры – в ореоле мифа); отсюда впечатление

“оригинальности”. Немногочисленность идей компенсируется их тотальностью: они развёрнуты во всех книгах К., которые образуют большой педагогический трактат для всех возрастов.

Исток этого своеобразного педагогического проекта – в мифологизации К. собственной биографии: индийское детство (до 5 лет) – рай; пуританское воспитание в пансионе у английских родственников (с 5 до 11 лет) – изгнание из рая, познание “горькой чаши Злобы, Подозрительности, Отчаянья”; муштра в закрытой школе (с 12 до 16 лет) – первая инициация, познание закона и адаптация к группе; газетная работа на износ – вторая инициация, познание тайны профессии и включение в цех. Обобщая личный опыт, К. осмысляет жизнь как дискретную последовательность или циклическое чередование экстремальных ситуаций. Его задача – научить не “как жить”, а “как выжить”.

“Педагогическая” логика К. такова: первая посылка – обречённость человека на постоянную борьбу за существование, а в конечном счёте на “Отчаянье” и “Ничто”; вторая – в каждый “данный момент” всё же есть шанс спастись, и он – в сознательном подчинении человека социальной необходимости, богам “Азбучных Истин” и “Вещей Как Они Есть” (счастье – это “знание, что нужно делать”). Отсюда вывод: лучший человеческий выбор в борьбе с хаосом и небытием – это добровольно стать дисциплинированной “спицей в колесе”, эффективным винтиком в машине общества (“рабы весла, но господа моря”). За верность этому выбору человеку положена награда – обретение корпоративного смысла, посвящение в члены закрытой и сплочённой группы наподобие масонской ложи (сам К. – масон с 1886). В итоге читатель поставлен перед патетическим императивом: стань “функцией”, “деталью”, служи системе. К вопросу, какой системе служить, можно подойти двояко: “от системы” – тогда ответ будет релятивистским (всё равно какой, каждая в своём праве), “от человека” – тогда ответ будет детерминистским (только той, в которой он родился и воспитан, без права выбора). Впрочем, К. не настолько последователен, чтобы не сослаться третьим вариантом ответа – шовинистическим, в пользу Британской империи.

Начиная с рубежа 19–20 вв. в поэтической педагогике К. обозначаются две тенден-

ции: с одной стороны, к расширению её сферы до размеров всей Британской империи; с другой стороны, к сужению до размеров детской. Имперская тенденция представлена в стихотворных сборниках "Пять наций" ("Five Nations", 1903) и "Промежуток" ("The Years Between", 1919), в которых поэт берёт на себя смелость обращаться к нации или от имени нации (Т.С. Элиот*: "Есть эхо величия в наивном обращении к столь обширной аудитории"). Идея империи в понимании К. – частный случай идеи порядка: сделав ставку на порядок, устремлённый в будущее, он поселился в штате Вермонт, США (1892–1896); сделав ставку на порядок, связанный с традицией, он поселился в графстве Суссекс, Великобритания (с 1897 до конца жизни). Так и в поэзии: сознательно приняв роль наставника нации и бремя имперской темы, он служит наиболее, по его мнению, упорядоченной системе. Как и в любой другой роли, К. здесь – новатор: старые традиции оды и панегирика отвергнуты им столь же решительно, сколь и официальные почести. В поисках торжественного слова он идёт на политизацию молитвы, псалма и медитации, но не столько для того, чтобы выразить веру и надежду, сколько для того, чтобы выразить тревогу и печаль. Его призыв – с обещанием худшего, пророчества – о грядущих поражениях, славословие – в честь безнадежной верности долгу.

После Англо-бурской войны начинается постепенное отступление от имперской темы с параллельным осваиванием патриотической идиллии "Англия – сад", предупреждающей о необходимости круговой обороны; пафос цивилизаторского расширения границ ("Несите бремя белых") сменяется пафосом охраны и возделывания "родного острова" и "родного уголка" ("Из глины созданную плоть / К родимой глине тянет", пер. В. Потаповой).

Противоположная тенденция к уходу в частный мир детской литературы тесно связана с воспитанием К. собственных детей. Когда его дочери и сыну по 6 и 5 лет, публикуются "Просто сказки" ("Just So Stories", 1902), когда им по 10 и 9 – сб. "Пак с Пукова холма" ("Puck of Pook's Hill", 1906); когда им по 14 и 13 – его продолжение "Награды и чудеса" ("Rewards and Fairies", 1910); когда им по 15 и 14 – школьная "История Англии" ("History of England", совместно с Ч. Флетчером, 1911).

Цель К. – внушить свои излюбленные идеи: маленькому ребёнку – о первоосновах мира, взрослому – о первоосновах истории. В "Просто сказках" цель достигается через игру: урок субординации дан в форме весёлого абсурда ("приятной дарвинистской пародии" – Э. Уилсон) и завораживающего архаического мифа ("великой хроники первобытных басен" – Г.К. Честертон). В книгах о Паке игра строится по принципу "от простого к сложному": от узнаваемой повседневности к сказке, от сказки к хитросплетениям истории. Уроки этих книг намеренно даны с опережением возможностей детского восприятия ("Вам будет трудно это понять" – их рефрен): говоря с читателем-ребёнком, как со взрослым, автор подталкивает его к пониманию суровых законов общества.

"Педагогический" проект К., обращённый в 20 в., завершился крахом: идея империи, за которую погиб его сын (в 1-й мир. войне, 1915), потеряла прежнюю силу; интеллигентная публика перестала сначала понимать, а потом и вовсе принимать во внимание его книги, оставив их массовому читателю. Наставления К. были восприняты в первые десятилетия 20 в. как политическая пропаганда. В этом была своя закономерность. Зависимая от журналистской "злобы дня", репутация К. менялась в строгом соответствии с историческими датами: период расцвета британского империализма ("век субалтернов, 1890-е гг.) – её взлёт, после Англо-бурской войны – кризис, после 1-й мир. войны – падение.

В 1900-е гг. он был излюбленной мишенью памфлетистов и карикатуристов; в 1910-е гг. его начали забывать (Т.С. Элиот, 1919: "К. – это лауреат без лавров. Он – забытая знаменитость"); в 1920-е от его имени осталось только газетное клише: "певец империализма" (Х.Л. Борхес: "его уравнивали с Британской империей"). Сам К. отнёсся к этому стоически. Под ударами судьбы его позиция осталась неизменной: "Я должен делать работу, которую мне следует делать" (его слова после потери сына).

"Работа" для К. – литературный эксперимент. Недаром первый в 20 в. киплингский сборник назывался "Пути и открытия" ("Traffics and Discoveries", 1904): установка на "открытия" требовала смены "путей". Вытесненный на обочину литературного процесса, К. ко второму десятилетию

20 в. переходит от экстенсивного подхода к интенсивному, от роли пророка и учителя к роли мастера, шлифующего писательскую технику “под микроскопом”. Поздний К. концентрируется на своём излюбленном жанре короткого рассказа и совершенствует его ценной потерей творческой активности: за 27 лет – 4 сборника (“Действия и противодействия” – “Actions and Reactions”, 1909; “Разнообразие тварей” – “Diversity of Creatures”, 1917; “Приходы и расходы” – “Debits and Credits”, 1926; “Границы и обновления” – “Limits and Renewals”, 1932). В последних сочинениях ощущается сдвиг привычных элементов поэтики К.: это эллиптичность, ставшая доминантой стиля – “трудного и тёмного”, по определению Т.С. Элиота; отрывочность, превратившаяся в загадочность и многозначительность; принцип экономии, направленный вглубь – в подтекст, принцип точности, работающий на полутонах. В сюжетно-тематическом плане – тот же переход от простого к сложному: от аллегорической фантастики к мистике, от исследования социальной типологии к исследованию психологических глубин, от темы социального долга к теме долга метафизического.

Искусство К. “современно в своей широте и классично в своей строгости”. Он “последний поэт-классик морской Англии” (М.Л. Гаспаров) и один из первооткрывателей, с которых начинается отсчёт 20 в. в английской литературе. Так, в своей повествовательной безличности он смотрит и назад, и вперёд: назад – в риторическую культуру, вперёд – в эпоху новых технологий. В последовательном отстаивании нескольких неподвижных идей он – традиционалист, в неутомимом экспериментировании – новатор: идеологическое “послание”, укоренённое в английской прагматической этике 18–19 вв., разворачивается в “тридцати пяти ни в чем не повторяющихся томах” (Х.Л. Борхес), мощной лаборатории по выработке форм и тем культуры 20 в. Прямое влияние К. на английскую литературу 20 в. невелико, гораздо больше – на американскую (Ш. Андерсон, Э. Хемингуэй и др.), русскую (Н. Гумилёв и советские поэты 1920-х) и даже немецкую (Б. Брехт); косвенное влияние на культуру 20 в. в целом – весьма существенно, на массовую культуру – огромно. Но чем сильнее это влияние, тем в большей степени оно анонимно: открытия К. восприняты без оглядки на имя открывателя.

Соч.: Works of R. Kipling. Sussex Edition: In 35 vols. L., 1937–1939; A Choice of Kipling's Verse. L., 1941 (preface by T.S. Eliot); в рус. пер.: Избранные рассказы. М., 1909; Киплинг Р. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1991; Соч.: В 3 т. М., 2000.

Лит.: Долинин А. Загадки Редьярда Киплинга // Kipling R. Poems. Short Stories. M., 1983; Дымшиц В. Редьярд Киплинг // Киплинг Р. Стихотворения. СПб., 1994; Carrington C. Redyard Kipling. L., 1955; Tompkins J.M.S. The Art of Redyard Kipling. L., 1959; Annan N. Kipling's Place in the History of Ideas // Kipling's Mind & Art: Essays. L., 1965.

М. Свердлов

КИФФ Барри (KEEFFE Barrie, р. 31.10.1945, Лондон), драматург. Родился в рабочей семье. Сразу же после окончания школы начал работать. До прихода в театр в качестве драматурга был актёром и журналистом. Вслед за достаточно поздним по английским меркам дебютом (“Только игра” – “Only a Game”, 1973) в течение 70–80-х гг. К. писал много и регулярно, иногда больше одной пьесы в год, а также был штатным драматургом и состоял в совете директоров ряда театров. В 1995 – посол ООН.

К. является одним из ярких представителей английской политической драмы*. Большая часть его пьес посвящена злободневным проблемам современной Великобритании. Его можно назвать хроникером “хмурых семидесятых” (одно из определений этого десятилетия), хотя политические события не изображаются им непосредственно: представлены их следствия, влияние на жизнь конкретных людей. Чаще всего его герои – это люди из низов, которые в наибольшей степени ощущают на себе происходящие в стране перемены к худшему.

Как и драматурги предыдущего поколения, названные “сердитыми молодыми людьми”*, К. в своих произведениях выводит на сцену молодых героев. Однако его пьесы, посвящённые молодежи, составляют разительный контраст с драмами предшественников. Многие из тех, о ком пишет К., – тоже бунтари, но они не ощущают той внутренней свободы, которая составляла силу и опору героев Дж. Осборна*, Ш. Дилени*, А. Уэскера*. Герои К. неприкаянны вдвойне: окружающий мир равнодушен к ним, и сами они, едва вступая в жизнь, осознают, что у них нет будущего; ими почти утеряна способность не только надеяться, но хотя бы мечтать.

Таким предстаёт коллективный портрет молодого поколения 70-х в трилогии “Дайте

мне пристанище" ("Gimme Shelter", 1975–1977; премия французских критиков "Открытие", 1978). Особенно выразительна и драматична вторая из составляющих её коротких пьес – "Попались!" ("Gotcha", 1976; в рус. пер. "Пришучил", 1987). Автор создаёт в ней ситуацию "скверного анекдота" (что типично для его поэтики), одновременно угрожающую и смехотворную. Вполне заурядный подросток-ученик захватывает в качестве заложников двоих учителей, угрожая взорвать их и себя. Его спонтанный поступок – ответ на оскорбление со стороны учителя, которое переполнило чашу терпения. Его месть, хотя она сопровождается нешуточными угрозами, достаточно безобидна и по-детски наивна: главное, чего хочет подросток, который не встречал от своих наставников ничего, кроме равнодушия, – чтобы его наконец заметили и подали надежду на будущее. Эпизод оканчивается, как и следовало ожидать: парень поверил взрослым, а они воспользовались этим, чтобы схватить его и передать полиции.

Короткая пьеса "Пребуди со мной" ("Abide With Me", 1976) тематически примыкает к трилогии. Её персонажи – тоже простые парни и показаны также в драматический для них момент: страстные футбольные болельщики, они всеми силами пытаются попасть на матч, но так и остаются у глухой стены, ограждающей стадион. Подросток из пьесы "Попались!" желал хотя бы в фантазиях представить себя учёным, значительным, знаменитым; ребятам-болельщикам достаточно было бы и маленького счастья, но и в этом им отказано.

К кон. 70-х гг. в творчестве К. появляются откровенно политические и публицистические мотивы. Он по-прежнему пишет в основном короткие пьесы – моментальные снимки современной жизни. В атмосфере накала политических страстей пьесы на злободневные темы, создававшиеся в это время, получали широкий резонанс. Среди них и пьеса К. "Sus" (1979, сокращение от suspicion – "подозрение"), которую английские критики называли "полицейской драмой". Она была непосредственным откликом на новый закон, разрешающий задерживать и допрашивать подозреваемых без соблюдения дотоле необходимых формальностей. К. изобразил очередной "скверный анекдот" из современной жизни, но, хотя в нём достаточно комических моментов, анекдот пере-

растает в кошмар. Отправляясь от правдоподобной ситуации (арест и допрос подозреваемого, безработного чернокожего), автор переводит её в условный, почти символический план: когда драматический накал доходит до кульминации, перед зрителем уже не конкретные люди, а живое олицетворение раскола и вражды внутри страны.

К. принадлежит осовремененная обработка пьесы драматурга-классика Т. Миддлтона "Безумный мир, господа!", сделанная в 1977: его привлекла едкая социальная сатира оригинала, которую К. усилил введением злободневного материала, известных фигур английской общественной жизни. Он снова обратился к пьесе Миддлтона, написав в 1984 её новый вариант, поскольку, по мнению автора, атмосфера и реалии тэтчеровской Великобритании сделали это произведение ещё более актуальным.

Кроме сценических произведений К. написал немало сценариев для телевидения и кино. Самым популярным из фильмов, созданных с его участием, стал к/ф "Долгая страстная пятница" ("The Long Good Friday", 1979) о лондонских гангстерах; его успеху в большой мере способствовало умение К.-сценариста точно передать атмосферу и выстроить динамичный и напряжённый сюжет. Помимо пьес и сценариев К. также принадлежат два романа: "Бродяга" ("Gadabout", 1969) и "Никаких отговорок" ("No Excuses", 1983).

Соч.: Barrie Keeffe's Plays. L., 2001.

Лит.: Hay M. An Assessment of Barrie Keeffe's Plays // Drama. 1984. N 154.

В. Ряполова

КЛАРК Артур Ч(арлз) [CLARKE Arthur C(harles), р. 16.12.1917, Майнхед, Сомерсетшир], писатель-фантаст, лауреат премии Ш.А. Линдберга (1986) "За труд всей жизни во имя поддержания баланса между техническим прогрессом и охраной окружающей среды". Награждён орденом Британской империи (1989).

В 1936, по окончании школы, переехал в Лондон, где вступил в Британское космическое общество (был его председателем в 1946–1947 и 1950–1953). Изучал физику и математику в Лондонском университете (1946–1948), окончил его со степенью бакалавра. События этого периода жизни К. отразил в кн. "Поразительные дни: научно-фантастическая автобиография"

("Astounding Days: A Science Fictional Autobiography", 1990).

Во время 2-й мир. войны в составе BBC Великобритании К. участвовал в испытаниях первой радарной установки. Впечатления этого времени отразились в единственном "реалистическом" романе "Линия прохождения" ("Glide Path", 1963). В 1945 первым в мире высказал идею использования спутников на геостационарной орбите для обеспечения связи; заслуги в этой области принесли ему ряд почётных званий и наград, в частности золотую медаль Института Франклина (1963); его именем была названа одна из геостационарных орбит. Является членом многочисленных научных обществ и общественных организаций. Заслуги К. в области популяризации науки были отмечены рядом премий, в том числе премией Калинги (ЮНЕСКО, 1961).

Первой художественной публикацией К. стал рассказ "Спасательная операция", (1947), в котором прибывших спасать Землю пришельцев поражает изобретательность людей и их уверенность в себе. Так был заявлен один из сквозных мотивов творчества К.: убежденность в силе человеческого духа.

Вера в технический прогресс связывает творчество К. с концепцией научной фантастики*, предложенной Ж. Верном. Она проявилась уже в первом романе "Прелюдия к космосу" ("Prelude to Space", 1951) и в многочисленных научно-популярных книгах и статьях (в том числе в "Исследовании космоса" – "Exploration of Space", 1951; международная премия фэнтези за 1952).

Беспредельность эволюционных перспектив человечества раскрывается в приёсшем К. славу романе "Конец детства" ("Childhood's End", 1953; рус. пер. 1991). Согласно сюжету романа, древние обитатели Вселенной уготовили людям особую роль, исполнение которой требует перехода в более совершенную, чисто духовную форму существования. В философской постановке проблемы, масштабности создаваемой картины и оптимизме этого раннего произведения заметно влияние О. Стейнпдона*, чей роман "Последние и первые люди" (1930), по словам К., изменил его жизнь.

На протяжении длительного времени К. вслед за Г. Уэллсом* изображал будущее в категориях социальных конфликтов. Но эти конфликты видятся ему переходящими, свя-

занными с теми или иными этапами в общественном или даже эволюционном развитии человечества. Они разрешаются при переходе на новый, более высокий уровень развития, как, напр., непреодолимый на первый взгляд раскол между общественными группами, избравшими разные цивилизационные модели в романе "Не дай наступить ночи" ("Against the Fall of Night", 1953; рус. пер. 1991), переработанном впоследствии в один из самых известных романов К. – "Город и звёзды" ("The City and the Stars", 1956; рус. пер. 1989). В более позднем произведении "Комаррский лев" ("The Lion of Comarre", 1968; в рус. пер. "Ушедшие в Комарру", 1992) К. окрасил сходный сюжет в сказочные тона, создав своё единственное произведение, близкое к жанру фэнтези*. Впоследствии, напр. в романе "Имперская Земля" ("Imperial Earth", 1975), особенно дорогим К. и отличающемся редким для него психологизмом, социальные проблемы становятся лишь поводом для проявления лучших качеств героев.

В 1954 К. увлёкся исследованием подводной части Большого Барьерного рифа и побережья Шри-Ланки, где он поселился в 1956. С этого времени заметное место в его творчестве занимает океаническая тематика. В романе "Большая глубина" ("Deep Range", 1957; рус. пер. 1966) картины будущего прогресса человечества разворачиваются на фоне китовой фермы. По словам К., по океану его привёл интерес к космосу – после создания акавангов появился простой и дешёвый способ испытать невесомость в земных условиях.

В публицистической книге "Черты будущего" ("Profiles of the Future", 1962; рус. пер. 1966) сформулированы "три закона К.", утверждающие безграничность человеческих возможностей и перспектив научного познания мира. Однако в художественных произведениях К. достижения научно-технического прогресса практически никогда не выступают как самодостаточные; они призваны демонстрировать мощь человеческого разума и служить фоном для проявления твердости духа и мужества. Так происходит в приключенческом романе "Лунная пыль" ("A Fall of Moondust", 1961) и в философском – "Фонтаны рая" ("Fountains of Paradise", 1979; рус. пер. 1980), повествующем о создании грандиозного космического лифта.

Ядро зрелого периода творчества К. составляют две тетралогии. В “Космической Одиссее 2001 года” (“2001: A Space Odyssey”, 1968; в рус. пер. “Одиссея один”, 1991), переработанном в романную форму сценарии, созданном К. вместе с реж. фильма С. Кубриком, вселенский масштаб действия гармонично дополнен рассказом о борьбе отдельного человека за выживание и о его личном мужестве. Следующие части тетралогии – “2010: Одиссея два” (“2010: Odyssey Two”, экран. 1984, реж. П. Хайэмс; рус. пер. 1991), “2061: Одиссея три” (“2061: Odyssey Three”, 1987; рус. пер. 1991) и “3001: последняя Одиссея” (“3001: The Final Odyssey”, 1997) – продолжают рассказ об отведённой человечеству особой роли в эволюции Вселенной и о судьбах героев первой книги.

“Двухфокусное” построение характерно и для второй тетралогии К. “Свидание с Рамой” (“Rendezvous with Rama”, 1973; рус. пер. 1976) – единственного в истории научной фантастики романа, собравшего все самые престижные в этой области премии (Хьюго, Небула, Кэмпбелла и Джупитер). Философский план повествования, связанный с беспредельностью космоса, не сливается с личностным, но определённая гармонизация достигается за счёт того, что читатель прикасается к загадкам Вселенной через восприятие героев. В остальных книгах тетралогии, написанных в соавторстве с Дж. Ли (экранизированы в 1996), приключенческий элемент усиливается (“Рама II” – “Rama II”, 1991; рус. пер. 1994; “Сад Рамы” – “The Garden of Rama”, 1992; рус. пер. 1995; “Явление Рамы” – “Rama Revealed”, 1995; рус. пер. 1996).

Хотя в 1990-е гг. К. всё чаще пишет в соавторстве, он не изменяет излюбленным темам. В “Колыбели” (“Cradle”, 1991, в соавт. с Дж. Ли) К. вновь обращается к тайне происхождения людей. “Молот Господень” (“Hammer of God”, 1993; рус. пер. 1995) и “10 баллов по шкале Рихтера” (“Richter 10”, 1996, в соавт. с М. МакКэйем) повествуют о блестящих технических решениях и человеческом факторе, заявляющем о себе в экстремальной ситуации; в “Привидении с Большой Банки” (“The Ghost from the Grand Banks”, 1992) предлагаются фантастические методы подъёма “Титаника”. Тематической новизной отличается лишь роман “Курок” (“Trigger”, 1999, в соавт. с М. Кьюбом-Мак-

Дауэлом), посвящённый открытию, делающему безобидным всякое оружие. В непривычно жёстком триллере сочетаются характерная для К. масштабность видения и свойственное его соавтору стремление к созданию объёмных характеров.

И в нач. 21 в. К. продолжает заниматься популяризацией научных открытий и по-прежнему смотрит на будущее человечества с оптимизмом: новые средства коммуникации, в частности Интернет, приблизили, с его точки зрения, мир к превращению его во “Всемирную деревню”, а в перспективе и во “Всемирную семью”.

Соч.: The Collected Stories. N.Y., 2002; в рус. пер.: Одиссея длиною в жизнь: Сб. научно-фантастических произведений / Предисл. А. Балабуха. М., 1991.

Лит.: Аникин Г.В. Артур Кларк и английская научная фантастика // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1983; McAleer N. Odyssey: The Authorised Biography of Arthur C. Clarke. N.Y., 1992; Reid R.A. Arthur C. Clarke: A Critical Companion. L., 1997.

А. Можеева

КЛАРК (Виктор) Линдсей [CLARKE (Victor) Lindsay, р. 1939, Галифакс], романист. Закончил Кингз-колледж в Кембридже. С 1962 занимается преподавательской деятельностью (работал, в частности, в Гане).

В эссе “Верить в чудеса” К. указывает в качестве источника своего вдохновения личный психологический опыт: нервный срыв, погружение в глубины собственной психики открыли ему новые жизненные горизонты. Жанр своих произведений он обозначает как “ромэнс” и образцы его ищет в средневековье, богатом историями об испытаниях души. Показательно, что он выпустил две книги с переложениями сюжетов той эпохи (“Базовая кельтская мифология” – “Essential Celtic Mythology”, 1997; “Парцифаль и Небесный камень: великий роман, пересказанный в духе нашего времени” – “Parzival and the Stone from Heaven: A Great Romance Retold for Our Time”, 2001). Герои К. – люди, переживающие внутренний кризис из-за невозможности понять окружающий мир и самых близких людей. Во всех своих романах автор варьирует одну и ту же мысль: чтобы достигнуть взаимопонимания с окружающими, надо познать себя. В попытках выразить сложность и смысловое богатство духовного мира, в который вступают его герои, К. об-

ращается к различным мифологическим моделям.

В первом романе К. "Белый Воскресенье" ("Sunday Whiteman", 1987) использованы архаические верования Африки, а его название как бы символизирует взгляд с другой стороны; "воскресенье" или "белый воскресенье" – прозвище, данное европейцам местными туземцами ещё во времена первых миссионеров. Его герой, обретая внутренний покой, уходит из мира белых людей, т.е. в некотором смысле отказывается от себя. Во втором романе "Алхимическая свадьба" ("Chymical Wedding", 1989; Уитбредская премия), принёсшем ему успех, структурообразующая роль возложена на алхимическую мифологию и магию карт таро. Действие в нём развивается параллельно в 19 в. и в современности, душевные и духовные усилия современных героев приводят их не только к абсолютному взаимопониманию, но и к глубинному постижению мира, которое оборачивается примирением и слиянием таких противоположных традиций, как христианство и связанная с учением гностиков алхимия. Одновременно получает завершение и "разрешение" линия сюжета, отнесённая к 19 в., внутренне более драматичная, повествующая о непонимании и отказе от себя.

Третий роман К. "Маска Элис" ("Alice's Masque", 1994) своим названием отсылает к возрожденческому театральному жанру. Сюжет романа опирается на рассказ батской ткачихи Дж. Чосера, а выход из духовного кризиса герой обретает, погрузившись в мир куртуазной мифологии любви.

Дж. Фаулз* отметил, что К. "верит в опеределённые вещи, которые большая часть нашего большого мира ныне, похоже, игнорирует и презирает". Романы писателя отличаются филигранная проработка характеров, классическая чистота реалистического по видимости стиля и виртуозная балансировка всех элементов композиции. К. пишет также радиопьесы.

А. Можаява

КОМПТОН-БЕРНЕТТ Айви (COMPTON-BURNETT Ivy, 05.06.1884, Пиннер, графство Мидлсекс – 27.08.1969, Лондон), романистка. Награждена орденом Британской империи (1967). Дочь известного врач-гомеопата, К.-Б. получила классическое образование в колледже Роял Холлоуэй.

Именно там она написала первый роман "Долорес" ("Dolores", 1911), в целом нехарактерный для её более зрелой манеры. Обстановка, окружавшая автора в детстве и юности, послужила впоследствии декорацией для её книг. Место действия (усадебный кон. 19 в.) "списано" с дома в Хоув на юге Англии, где К.-Б. прожила с раннего детства до 27 лет; большие викторианские семьи, которые остаются в центре всего творчества писательницы, – с собственной семьёй (у её отца было 12 детей), а её мать, суровая и властная женщина, послужила прообразом многих героев и героинь – семейных тиранов.

К.-Б. словно законсервировала этот мир, чтобы творить в нём. Привычный для поколения писательницы "солнечный" образ викторианской семьи предстаёт у неё в неожиданном свете – как уродливое пространство проявления власти. Причиной этого преломления послужили трагические события её молодости, полной потери и отчуждения. Смерть родителей, братьев (один умер от воспаления лёгких, другой погиб на фронте), самоубийство двух сестер, собственная тяжёлая болезнь вызвали продолжительную депрессию и 14-летний перерыв в творчестве. Дальнейшая жизнь писательницы была относительно спокойной. Она почти безвыездно жила в Лондоне и писала книги одну за другой. Второй роман К.-Б., "Пасторы и наставники" ("Pastors and Masters", 1925) определил манеру последующих 18 романов: "Братья и сёстры" ("Brothers and Sisters", 1929), "Мужья и Жёны" ("Men and Wives", 1931), "Женщин больше, чем мужчин" ("More women than men", 1933), "Дочери и сыновья" ("Daughters and Sons", 1937), "Семья и состояние" ("A Family and a Fortune" 1939), "Родители и дети" ("Parents and Children", 1941), "Слуга и служанка" ("Manservant and Maidservant", 1947), "Два мира и их пути" ("Two Worlds and Their Ways", 1949), "Мать и сын" ("Mother and Son", 1955; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка), "Всемогущие и их падение" ("The Mighty and Their Fall", 1961), "Господь и его дары" ("A God and His Gifts", 1963) и др. Эти книги с однотипными названиями, сюжетами и героями воспринимаются как единое произведение, оставшая в памяти устойчивый образ романного мира К.-Б.

Её герои разыгрывают перед читателями «стилизованную версию вечной драмы чело-

веческого опыта, помещённого в избранную фазу исторической эволюции; (...) причём “прошлое” представляется таким образом, как если бы оно было “настоящим”, “история” – “современностью», одна литература перекрывает другую. Но эти романы подчеркнута современны по форме и проникнуты опытом современности» (М. Брэдли*). Стиль прозы К.-Б., принадлежащей к традиции модернизма*, глубоко оригинален и отмечен тенденцией к минимализму. Отличительная черта её поэтики – диалогическая повествовательная структура: до 90% объёма романов составляет диалог героев, в то время как важнейшие повороты сюжета – внезапная смерть, убийство, инцест, кража, предложение руки и сердца – часто подаются в виде ремарок. Это вызывает эффект отстранённости автора: его голос почти не вторгается в повествование. “Искусственность её техники обнаруживает неистощимый фонд новых возможностей” (В. Изер): изначально отбрасывая возможность проникновения в сознание героя, К.-Б. предоставляет читателю свободу интерпретации.

Подобно произведениям Р. Фербенка* и Генри Грина*, романы-диалоги К.-Б. восходят к традиции “разговорного романа” Т.Л. Пикока. Неторопливое течение беседы, в которой герои, подобно греческому Хору, комментируют происходящее, контрастирует с бурными событиями сюжета. Его модель продиктована центральной идеей романов об извечности хаоса жизни и неизменности человеческой природы (отзвук идей Ф. Ницше о несостоятельности веры человечества в исторический прогресс). В романах К.-Б. викторианские семейные нормы приобретают онтологический масштаб. “Я думаю, что изображаемый мною мир, который многие считают ушедшим, будет существовать всегда, претерпевая, конечно, некоторые изменения, – говорила писательница. – Опыт и эмоции человека почти не меняются, и в той жизни, которую я описываю, они проявляются более свободно, чем в современной. Новые миры восходят и исчезают, а мир моих книг остаётся”.

В центре внимания автора – проблема власти, подавление слабых сильными. В романах всегда есть тираны и жертвы: господа и слуги, родители и дети, старшие и младшие, наставники и ученики. Писательница считала, что в основе человеческой природы лежит естественный эгоизм, желание во

всех жизненных ситуациях действовать в собственных интересах. Именно он является отправной точкой жажды власти, стремлением к которой определяются действия героев.

Если героиня первого романа К.-Б., Долорес, не упустила ни одного шанса пожертвовать собой ради других, то герои зрелых книг не пытаются преодолеть искушение пожертвовать другими в своих интересах и считают самопожертвование весьма сомнительной добродетелью: “– Я чувствую, что моя жизнь не прошла впустую. – Прошла, если ты отдал её другим. Людям не нужна жизнь других. Она слишком мало для них значит по сравнению с их собственной”, – утверждает герой романа “Тьма и день” (“The Darkness and the Day”, 1951). Психологическая свобода одних обретается путём разрушения личности других. Лишённые индивидуальности, герои К.-Б. в сущности являются разноликими воплощениями авторского представления о человеческой природе и не знают развития. Их эгоизм тяготеет к преступлению, которое совершается, порой не один раз, в каждом из романов, но сюжетный конфликт – поединок родителей и детей, братьев и сестёр, мужей и жен – не имеет разрешения в герметичном, застывшем мире викторианских усадеб. Человеческая природа также неизменна, поэтому обилие событий в романах воспринимается как бессмысленный механический цикл с неизбежным возобновлением.

У истоков романов К.-Б. – стоическое мировосприятие автора, осознание суровости мира и беззащитности в нём человека. Её персонажи не чувствуют себя героями: «Конечно, человек – это только человек. Но, право же, это не бог весть какое достижение... Человеческие недостатки, человеческая суетность, человеческие слабости. Это слово неприменимо ни к чему стоящему. Даже “человеческая природа” звучит как-то унижительно». Путь человека лежит не через преодоление своей природы, а через попытку трезво осмыслить её и соизмерить свои потребности с интересами других. Это часто приводит героев К.-Б. к одиночеству, которое было близко самой писательнице. Открывшееся ей противоречие между социальной природой личности и стремлением к подавлению не разрешается на страницах её романов. Инструмент общения – слово – одновременно является в её семьях орудием тирании.

Сосредоточенность на тёмных сторонах человеческой природы созвучна философии К.-Б., не пробуждающей в читателе надежд на изменение существующего порядка вещей. Подобное миропонимание не редкость в литературе 20 в., экзистенциальное настроение которой определил духовно-исторический контекст. "В век концентрационных лагерей, с 1935 по 1947 год, когда К.-Б. создавала свои лучшие романы, ни один писатель не сделал больше, чтобы разъяснить мотивы человеческой жестокости, страданий и мужества" (Э. Уилсон*).

Лит.: Бузылева К. Романы-диалоги Айви Комптон-Бернетт в контексте английского модернизма // *Вопр. лит.* 2004. Май-июнь; Burkhart C. I. Compton-Burnett. L., 1965; The Art of I. Compton-Burnett. L., 1972; Spurling H. Ivy: the Life of I. Compton-Burnett. L., 1984.

К. Бузылева

КОНКВЕСТ (Джордж) Роберт (Экворт) [CONQUEST (George) Robert (Acworth), р. 15.07.1917, Грейт Малверн, графство Вустер], поэт, историк. Окончил Оксфордский университет. После 2-й мир. войны, в которой К. принимал участие, был на дипломатической работе. Составитель поэтических антологий "Движения"*; автор нескольких сборников – от первого "Poems" (1955) до итогового "Собрания новых и старых стихотворений" ("New and Collected Poems", 1988).

Позиция К. – в верности "основным традициям английского стиха". Национальную поэзию, по его мнению, прежде всего отличают "общественный голос", тесная связь поэта и читателя. К. постоянно предупреждает об угрозе модернизма* разрушить эту связь в "абсурдной погоне за новизной". Эта позиция многое объясняет в поэтике К. и топике его стихотворений. Сам он определил свою "магистральную тему" следующим образом: "Связь поэта с миром явлений – прежде всего с ландшафтом, женщинами, искусством и войной". Отсюда его любовь к малым формам, к жанрам интимной, описательной, медитативной, а также гражданской лирики.

В одном из стихотворений К. предельно чётко выразил своё кредо: поэт должен относиться к своему объекту, как Пигмалион к Галатее – "со страстью и сдержанностью". Этому принципу К. и пытается следовать. Его стихам присущи чёткая композиция, легко прослеживаемые культурно-истори-

ческие ассоциации, ирония, нередко приближающаяся к сарказму, преобладание описательного начала, равнение на классические образцы.

Однако известен К. в первую очередь как историк, видный "советолог", создатель многих работ, в которых рассмотрены чёрные страницы истории большевистского государства, а также переводчик А. Солженицына. Его книги о политических процессах в СССР "Большой террор" ("The Great Terror", 1968; перераб. изд. 1973; рус. пер. 1989–1990) и "Горестные плоды" ("The Harvest of Sorrow", 1986), а также политическая биография В.И. Ленина (1972) считаются каноническими.

Соч.: *Courage of Genius: The Pasternak Affair*. L., 1961.

В. Скороденко

КОНРАД Джозеф [CONRAD Joseph, наст. имя Юзеф Теодор Конрад Кожёневский (Korzeniowski), 03.12.1857, Бердичев – 03.08.1924, Бишопсборн, графство Кент], романист, новеллист, эссеист. Родился в польской дворянской семье. Отец К., поэт и переводчик, за участие в подготовке восстания за независимость Польши в 1862 был выслан с семьей в Вологду, затем переведён в Чернигов, где от чахотки умерла мать будущего писателя. Вскоре после возвращения в Краков, в 1869, от чахотки умер отец, и К. стал жить у дяди. Он на всю жизнь сохранил враждебное отношение к Российской империи и в одном из своих поздних рассказов ("Князь Роман" – "Prince Roman", 1917) нарисовал идеализированный образ польского дворянина, участника восстания 1830, прошедшего 25 лет в Сибири. Вместе с тем он никогда не принимал революционной борьбы и с подозрительностью относился к революционерам, которых считал неоправданно оптимистичными, нетерпимыми и нечистоплотными. В автобиографии "Кое-какие воспоминания" ("Some Reminiscences", 1912) он писал, что убеждённости революционеров в собственной исключительной правоте вызывает у него презрение и гнев.

После окончания учебы в краковской гимназии (1868–1873) К. уехал в Марсель, чтобы стать моряком французского торгового флота. Проиграв большую сумму дядиных денег в Монте-Карло, пытался покончить с собой – тема самоубийства стала за-

тем одним из лейтмотивов его творчества. В 1878 поступил на службу в британский торговый флот, где прослужил почти 20 лет; опыт, приобретённый за эти годы, дал ему богатый материал для будущих произведений. В 1886 получил британское подданство и в том же году сдал экзамен на звание капитана. Однако тема изгнаничества, отчуждённости от окружающих, относящихся к чужаку с предубеждением, стала одной из центральных в его творчестве. В рассказе “Эми Фостер” (“Amy Foster”, 1901) герой – выходец из Карпат, случайно оказавшийся в английской деревне, – в конечном счёте умирает из-за своей полной изоляции, из-за равнодушия и непонимания местных жителей.

В 1895 К. опубликовал первый роман “Каприз Олмейера” (“Almayer’s Folly”; рус. пер. 1923 с предисл. К. Чуковского). Вместе с “Изгнаником” (“An Outcast of the Islands”, 1897; экран. 1951, реж. К. Рид; рус. пер. 1925) и начатым в 1896 романом “На отмелях” (“The Rescue”, 1920; рус. пер. 1924) он составил трилогию, действие которой разворачивается в Малайзии. В них заявлена одна из основных тем творчества К. – тема колониализма. В отличие от Р. Киплинга*, который поразил европейцев самобытной культурой Востока, К. срывает романтический флёр с приключений в экзотических странах и развенчивает миф о “миссии белого человека”: моряки, торговые агенты, авантюристы всех сортов, готовые на любые мерзости и преступления ради власти и богатства, отправляются в глубь девственных тропических лесов, но там их ждут крушение всех планов и гибель.

Творческие задачи К. не сводятся к обличению империализма. В предисловии к “Негрю с “Нарцисса”» (“Nigger of the “Narcissus”», 1897; рус. пер. 1925), своеобразном эстетическом манифесте, он сформулировал их таким образом: “Вывалить из безжалостного движения времени отрезок жизни (...), показать его трепет, его цвет, его форму и через его движение, очертания и цвет обнажить его истинную суть – открыть его воодушевляющую тайну: напряжение и страсть”; “заставить” читателей “слышать (...), чувствовать, но прежде всего – заставить видеть”. В этом романе в полной мере проявляется характерный для К. амбивалентный взгляд на человека. Команда корабля является столь же стойкой и долготерпимой, сколь она груба и невежественна.

Ей помогает выжить и победить в схватке с бурей мифологизированная фигура умирающего негра. При этом он сам уже не знает, действительно ли он умирает, или только притворяется больным. Идея верности, воплощённая в этом персонаже, принадлежит, как неоднократно заявляет К. в своих произведениях, к немногим простым идеям, на которых держится мир. В данном случае именно она обеспечивает жизнеспособность корабля, несмотря на царящие на нём несправедливость и эксплуатацию. Большого человеку в жизни не дано, роптать бессмысленно, а жалость, по мнению К., опасна для общества.

Вселенная К. иррациональна и непостижима, она существует в волнообразном чередовании состояний покоя и “непокоя”, подчиняющих себе и человека. Овладевая людьми, состояние “непокоя” толкает их на поиски приключений, заставляет нарушать устоявшийся природный порядок. Об этом повествует первый сборник морских рассказов К. “Рассказы о непокое” (“Tales of Unrest”, 1898; рус. пер. 1924). Герои К. – “пассионарии”, сильные личности, балансирующие на грани преступления и не нуждающиеся в покровительстве высшего разума: “Боги над нами слепы, немые и неподвижны, а человек всё ясно чувствует, понимает и активно действует”.

В 1899, опираясь на собственный недолгий опыт работы в качестве капитана речного парохода на реке Конго, однажды уже использованный в сатирическом рассказе “Аванпост прогресса” (“The Outpost of Progress”, 1897; рус. пер. 1927), К. пишет повесть “Сердце тьмы” (“Heart of Darkness”, легла в основу фильма “Апокалипсис сегодня” Ф. Коппола, 1977; рус. пер. 1926). “Ненадёжный рассказчик”, капитан Марлоу (впервые появился в повести “Юность” – “Youth”, 1898; рус. пер. 1959), позволяет автору максимально дистанцироваться от предмета повествования. Этот приём стал одним из излюбленных приёмов К., с его помощью писатель усиливает ощущение непостижимости мира и человеческой психики. В повести явственно заявляет о себе глобальный характер скептицизма К.: преступления, совершаемые человеком во имя наживы, приобретают черты всеенского зла, одинаково проявляющегося и в колониях, и в метрополии. Единственной альтернативой ему в бессмысленном мире, где властвуют

природные стихии, становится тщательное и эффективное исполнение своей работы, даже в том случае, когда это не имеет смысла. Название повести отражает её основную идею – путешествие, которое предпринимает рассказчик в глубь Чёрного континента, символически преобразуется в проникновение в глубины человеческой психики, в центр непроницаемой тьмы.

Самые опасные враги подстерегают рефлектирующего человека в глубинах его собственной психики: расщепление сознания лишает его смелости и целеустремленности. Именно этим и ещё романтичностью объясняет главный герой романа “Лорд Джим” (“Lord Jim”, 1900; экран. 1964, реж. Р. Брукс; в рус. пер. “Прыжок за борт”, 1926) своё бегство с корабля, потерпевшего крушение. К. одновременно создаёт один из самых ярких в своём творчестве образов романтического героя и развенчивает романтический идеализм. Чтобы передать всю сложность психических процессов человека, автор использовал новаторские приемы повествования. Целостный образ расслоился благодаря смене повествователей и точек зрения. Вновь вступающий в роли рассказчика Марлоу, иронический рационалист и моралист в духе 19 в., не в силах постичь сотканный из контрастов внутренний мир героя: “Он [Джим] уходит в тени облака, загадочный, забытый, непрощённый”. Лорд Джим, как и другие герои-имморалисты, стоит на границе познаваемого и непознаваемого, социального и природного, дозволенного и недозволенного; он способен на поступки не только алогичные, но и противоречащие его собственному романтическому кодексу чести, что в конечном счёте и приводит его к гибели. Ироничность и скептицизм не спасли Джима от крайнего неверия, охватившего его, когда он остался один на один с безразличной природой, в ней он и растворился, покончив с собой. При этом Марлоу утверждает, что большинство людей находит жизнь сносной и даже привлекательной.

Роман “Тайфун” (“Typhoon”, 1903; рус. пер. 1924) подтверждает эту мысль: капитан корабля именно из-за своей ограниченности, полного отсутствия воображения и глубинного понимания жизни не знает страха, идёт навстречу буре и в конечном итоге выдерживает схватку со слепой яростью океана. Ограниченность также побуждает его к дословному выполнению приказов, что обес-

печивает редкую порядочность и справедливость во взаимоотношениях с людьми.

Однако деятельная натура и отсутствие склонности к размышлениям не спасают главного героя романа “Ностромо” (“Nostromo”, 1904; рус. пер. 1928), самого масштабного произведения К. В финале романа он погибает, как ранее погиб его рефлектирующий антипод. Действие “Ностромо” разворачивается в вымышленной латиноамериканской стране, фокус повествования постоянно смещается, создавая широкую панораму общественной жизни 19 в., в центре которой оказываются проблемы революции и колониализма. Грандиозность замысла поддержана мифологическими аллюзиями: вагнеровский сюжет похищения золота Рейна “просвечивает” сквозь социальную интригу и нравственную проблематику этого политического романа: герой отнимает сокровище (слитки серебра) у природной стихии (горы) и тем самым отторгается от матери-природы, но, погибая, возвращается в её лоно.

Всю жизнь К. стремился к коммерческому успеху и написал немало проходных приключенческих произведений, в том числе в соавт. с Ф.М. Фордом*. Но что бы К. ни писал, он всегда стремится удивить читателя. Он смело обращается к импрессионистически яркой цветовой лексике, усиливая её воздействие повторами. В романе “Тайный агент” (“The Secret Agent”, 1907; экран. под назв. “Саботаж” – “Sabotage”, 1936, реж. А. Хичкок; рус. пер. 1908), чтобы запечатлеть смерть главного героя в сознании читателя и передать шоковое состояние убийцы, автор монтирует несколько сцен, чередуя крупный и общий план, и останавливает внимание на шляпе-“котелке”, которая упала с головы жертвы и покачивается в полной беззвучности. К. использует модель шпионского романа* для разоблачения бессмысленной активности террористов, беспомощности полиции, несостоятельности буржуазной семьи. При этом он иронически “переворачивает” свои любимые идеи: основные персонажи не слишком склонны к рефлексии, они привержены простым идеям, а некоторые из них способны на верность, и всё это не только не спасает их от гибели, но и прямо подводит к катастрофическому концу.

Студент Разумов из “русского” романа “На взгляд Запада” (“Under the Western eyes”,

1911; рус. пер. 1912), волевой человек с ясным умом и сильными страстями, становится жертвой столкновения социальных стихий – царского деспотизма и революционно-го анархизма. Современники сразу почувствовали близость проблематики и поэтики этого произведения творчеству Ф.М. Достоевского. Многие образы и мотивы романа, передающие разорванность сознания человека начала века, которая несколько ранее в рассказе “Тайный сообщник” (“The Secret Sharer”, 1910; экран. под назв. “Лицом к лицу” – “Face to Face”, 1952, реж. Дж. Брэм, США; рус. пер. 1924) воплотилась в теме двойничества, перекликаются с соответствующими мотивами и образами из “Преступления и наказания” и “Бесов”. И хотя К. категорически отрицал свое сходство с Достоевским, воплощавшим для него все странности русской души, генетическая связь определённо имеется.

Романтической формой случая К. считал женское очарование. Лучшие женские образы, среди которых наиболее известным стал образ героини из рассказа “Фрейя Семи Островов” (“Freya of the Seven Isles”, 1912; рус. пер. 1924), выдержаны в строгих тонах и напоминают русскому читателю тургеневских девушек своей чистотой, верностью и сдержанной страстностью. Цельность, завершенность таких натур вступает в трагический поединок с разладом, незавершенностью, характерными для героев К.

Мотив нравственной победы над обстоятельствами стал ведущим в произведениях К. жанра “ромэнс” (“Победа” – “The Victory”, 1917; экран. 1940, реж. Дж. Кромвелл, США; рус. пер. 1925; “Золотая стрела” – “The Arrow Gold”, 1919; “Скиталец” – “The Rover”, 1923), который он пытался возродить. К. нашёл в этом жанре наиболее подходящую форму для изучения природы Случая, механизма, выявляющего истинную суть человека в те моменты, когда он сталкивается с самой Судьбой в том или ином облики. В романе, который так и называется “Случай” (“Chance”, 1915; рус. пер. 1925), эта “могучая сила, не равная простой случайности”, призвана раскрыть тайну самой жизни, её “миража” – “той кучки пепла, которая остаётся после всех удач и злоключений”.

“Дайте мне точное слово и верное ударение, и я переверну мир!” – восклицал К., избравший для своего творчества не родной польский и даже не французский, который

знал с детства, а английский язык, который начал изучать в 21 год. Писать на французском языке, отшлифованном веками, означало, с его точки зрения, оставаться вечным учеником. Недоброжелательные критики укоряли его за галлицизмы, ошибки, корявость фраз. Сам К., выступавший и с литературно-критическими статьями (об А. Доде – 1898, Г. де Мопассане и А. Франсе – 1904, Дж. Голсуорси* – 1906, И.С. Тургеневе – 1917), причислял себя к тому кругу писателей, которые уже в 10–20-е гг. воспринимались как традиционалисты. Возможно, поэтому Э.М. Форстер* не видел в К. ничего интересного. Среди модернистов* 20-х гг. исключение составляла В. Вулф*, одна из первых почувствовавшая силу и необычность дарования К. Интерес к К. возродился в 1950-х, когда критик Ф.Р. Ливис* включил его наряду с Дж. Остен, Дж. Элиот, Г. Джеймсом и Д.Г. Лоуренсом* в “великую традицию” английского романа. Его влияние испытывали на себе Дж. Оруэлл* и Г. Грин*, Э. Хемингуэй и У. Фолкнер, Л.Ф. Селин и Ж.П. Сартр. Т.С. Элиот* взял эпиграф к “Полым людям” из “Сердца тьмы”. Подчёркивая семантические сдвиги, К. зафиксировал несоответствие между возможностями литературного языка и новой реальностью; он показал тщетность попыток осознания (и структурирования) действительности и тем самым открыл перспективу “Четырём квартетам” Т.С. Элиота и “Поминкам по Финнегану” Дж. Джойса*.

Соч.: *The Works: In 18 vols.* L., 1921; *Last Essays*. L., 1926; *Three Plays*. L., 1934; *Collected Letters*. Cambridge, 1982; в рус. пер.: *Собр. соч.: В 5 т. / Сост., вступ. ст. Е. Ланна. М.: Л., 1925; Избр. соч.: В 2 т. М., 1955; Зеркало морей. М., 1958; Дж. Конрад о литературе // Вопр. лит. 1978. № 7.*

Лит.: Урнов Д.М. Джозеф Конрад. М., 1977; Анастасьев Н.А. Джозеф Конрад: “Дух любви к человечеству” // Анастасьев Н.А. Обновление традиций. М., 1984; Иностр. лит. 2000. № 7 (посвящен Дж. Конраду, отрывки из его произведений и статьи о нём); Cox Ch.B. J. Conrad: the Modern Imagination. L., 1974; Wats C. Conrad: A Literary Life. Basingstoke, 1989; Spittles B.J. Conrad: Text and Context. L., 1992.

Е. Соловьева

КОППАРД А(льфред) Э(дгар) [COP-PARD A(lfred) E(dgar), 04.01.1878, Фолкстоун, графство Кент – 13.01.1957, Лондон], новеллист, поэт. Родился в семье портного, рано лишился отца и был вынужден бросить

школу, чтобы зарабатывать на жизнь. К. сменил множество профессий, в 1907–1919 служил клерком в Оксфорде. Его первые публикации появились на страницах периодических изданий: стихи в 1917, рассказы в 1918. С 1919, став профессиональным писателем, часто менял место жительства, пока в 1938 не поселился в коттедже Дьютон-Хилл в графстве Эссекс. Недостаток образования К. возместил штудированием классических произведений отечественной и мировой литературы, в том числе русской (Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Чехов), о чём рассказал в 1-м томе неоконченной автобиографии “Это я, Господи!” (“It’s Me, O Lord!”, 1957). По собственному признанию, наибольшее влияние на него как на поэта оказали Дж. Китс, Р. Браунинг, У. Уитмен и Р. Бриджес*, как на прозаика – Т. Харди* и русские авторы. К. был убеждённым демократом и атеистом, его политические взгляды носили отчётливо социалистическую окраску. В творчестве К. нашли отражение размышления о основ викторианской морали и первые ощутимые изменения в английской кастовой системе. Реалист по “корням” и эстетическим взглядам, он смело обращался к гротеску и элементам готической прозы*.

В 1920–1930-е гг. К. выпустил 6 сборников стихотворений, среди них – “Шиповник и боярышник” (“Hips and Haws”, 1922), “Пасха” (“Easter Day”, 1931). Его поэзия – ясная, изысканная, преимущественно описательная; К.-лирик демонстрирует прекрасное владение рифмованным и свободным стихом. Однако в историю английской литературы он вошёл не как лирик, а как прозаик, признанный ещё при жизни классик малого жанра. Свои рассказы (свыше 200) он именовал “историями” (“tales”), чтобы подчеркнуть их сюжетное начало и связь с устной народной традицией. Начиная с первой книжки “Адам и Ева и Ущипни меня” (“Adam and Eve and Pinch Me”, 1922) и кончая последней “Люси в розовой кофточке” (“Lucy in Her Pink Jacket”, 1954), он опубликовал 15 оригинальных сборников. По справедливому наблюдению английской критики, бо́льшая часть его хрестоматийных рассказов появилась в составе сборников 1920-х гг.: “Клоринда в небесах” (“Clorinda Walks in Heaven”, 1922), “Чёрная собака” (“The Black Dog”, 1923), “Скрипка рыботорговца” (“Fishmonger’s Fiddle”, 1925), “Горчиное поле” (“The Field

of Mustard”, 1926), “Серебряный круг” (“Silver Circus”, 1928).

Новеллы “Гладильщик”, “Вишнёвое дерево”, “Пешеходная фантазия”, “Дитя Помоны” и “Сотая история” объединены персонажем по имени Джон Флиин и образуют своего рода автобиографический цикл о детстве, отрочестве и становлении писателя. Герои остальных “историй” не столько простые, сколько “маленькие люди”; действие, за редким исключением, разворачивается в сельской и провинциальной Англии. К. – прекрасный бытописатель с острым чувством комического и великолепным слухом, о чём свидетельствуют его диалоги, в основе которых лежат просторечие и местные диалекты. Его нередкое сравнивают с Г.Э. Бейтсом*, певцом сельской Англии. Однако ведущие в новеллистике К. темы далеко не идиллические. Он пишет о несостоявшихся судьбах, тёмной изнанке жизни, скрытой за фасадом внешне благополучного существования. Жизненный трагизм может восприниматься персонажами как должное или же постигаться внезапно, в миг духовного прозрения (что сродни “эпифании” Дж. Джойса*). Об этом говорится в рассказах “Мышь: Арабеска”, “Сборщица салата” (в рус. пер. “Девочка у реки”), “Горчиное поле”. В стиле К. лиризм сопряжён с гротеском, а события внутренней жизни, становясь стержнем “историй”, часто превалируют над внешней, событийной канвой. В 30-е гг. интонации К. становились всё более суровыми и злыми, но после 2-й мир. войны значительно смягчились.

Социальность прозы К., о которой говорят критики, вырастает из её психологизма, который, в свою очередь, опирается на искусство характерного жеста и фразы, на повышенную концентрацию письма, экономного в описании окружения и среды, на использование тропов и символов. В лучших рассказах К., таких, как “Сборщик”, “Скрипка рыботорговца”, “Старик”, “Смуглая Руфь”, “Чёрная собака”, “Горчиное поле”, “Сборщица салата” и др., сострадание к человеку и проникновение в личностную неповторимость характеров (особенно женских и детских) сопрягаются с изображением того, как человек не понимает других, а то и самого себя. К. всесторонне исследует эту трагикомедию абсурда и, чтобы выявить и подчеркнуть именно абсурдную её сторону, охотно обращается к элементам фанта-

тического, сверхъестественного, широко пользуется приёмами готической прозы: сб. "Жуткие удовольствия" ("Fearful Pleasures", 1946) полностью состоит из историй, построенных на сюжетах о сверхъестественном.

Помимо рассказов, стихов и автобиографии К. написал две книжки для детей, несколько статей и рецензий, подготовил к изданию сборник песен Р. Бернса (1925). В 1920-е гг. критика, поражённая мощным и ярким явлением К., который "с порога" заявил о себе не как о начинающем авторе, но как о зрелом мастере с оригинальным стилем, называла его "надеждой английской литературы" (Ф.М. Форд*). Прозаиком века К. не стал, но его лучшие "истории", несомненно, пополнили золотой фонд классической английской новеллы.

Соч.: Collected Poems. L., 1928; Collected Tales. N.Y., 1948; Selected Tales. L., 1978; в рус. пер.: Вишнёвое дерево. М., 1953; Песнь в мире тишины / Предисл. Э. Урицкой. Л., 1968.

Лит.: *Калазастова Н.В.* Теория жанра в рассказах А.Э. Коппарда // Взаимодействие жанра и метода в зарубежной литературе 18–20 вв. Воронеж, 1982; *Schwartz J.* The Writings of A.E. Coppard: A Bibliography. L., 1931.

В. Скороденко

"КРАЙТЕРИОН" ("THE CRITERION" – "Критерий", 1922–1939) – литературный журнал, бессменно возглавлявшийся Т.С. Элиотом*. Идея его названия принадлежала жене Элиота, Вивьен. В 1-м номере журнала была опубликована его поэма "Бесплодная земля". Представляя произведения большинства ведущих писателей 20-х гг. и поощряя развитие модернизма* – среди его авторов были Э. Паунд, В. Вулф*, У.Б. Йейтс*, Г. Рид*, Э.М. Форстер*, А.А. Ричардс* и др., – "К." быстро приобрёл репутацию ведущего литературного издания Великобритании.

Журнал выходил в период смены литературных поколений и переоценки установок модернистского движения. В сер. 20-х гг. создатели "К." пришли к пониманию того, что "интеллектуальная и художественная продукция предыдущих 7 лет была скорее последней попыткой отображения старого мира, нежели пульсация нового" (Элиот), и в журнале стало ощущаться настроение послевоенного общества.

Комментарий редактора, появлявшийся в каждом номере, отражал возраставший кон-

серватизм позиции Элиота в вопросах политики и культуры. Несмотря на это, "К." оставался открытым для писателей, придерживавшихся противоположной точки зрения. И если раньше Элиот одновременно печатал модернистов и А. Беннетта*, теперь он публиковал в "К." произведения У.Х. Одена*, Ст. Спендера*, Л. Макниси* и других авторов, известных в нач. 30-х гг. своими симпатиями к социализму. Именно здесь появилась пьеса Одена "Чума на оба дома", воспринятая как "первая ласточка" литературы нового десятилетия, а также "Гимн Ленину" Х. Макдиармида*.

В предисловии к сборнику, в который вошли все выпуски "К." (1967), Элиот высоко оценил достижения журнала в сложные для литературы Великобритании 30-е гг.

К. Бузылева

КРИСТИ Агата (CHRISTIE Agatha, 15.09.1890, Торки, графство Девон – 12.01.1976, Уоллингфорд), автор детективов*. Награждена орденом Британской империи (1956). По данным ЮНЕСКО, опубликованным к 100-летию со дня рождения писательницы, К. – самый читаемый и перепечатываемый автор 20 в.

К. выросла в семье с викторианскими устоями, её детство прошло в загородном поместье на юго-западе Великобритании, где бывали Г. Джеймс, Р. Киплинг*. Не получив систематического образования, она некоторое время посещала музыкальные школы во Франции. В годы 1-й мир. войны работала сестрой милосердия в больнице г. Торки, в годы 2-й мир. войны, уже будучи знаменитой писательницей, – в аптеке одной из больниц Лондона. К. довела до совершенства форму классического детектива – "романа-загадки" и обозначила путь к его соединению с комедией нравов.

Дар воображения, а также любовь к тематике, проявившиеся у К. в раннем детстве, сказались на изобретательности её сюжетов и логической выверенности композиций с чередованием ускорения и торможения действия. Во многом на основе произведений К. были разработаны правила "честной игры" с читателем Клуба авторов детективов (пожизненный пост его председателя К. унаследовала от Д. Сейерс* в 1957).

Частный сыщик Эркуль Пуаро, главный герой 33 романов К. (начиная с первого

“Таинственное дело в Стайлсе” – “The Mysterious Affair at Styles”, 1920; рус. пер. 1987), представляет собой модификацию героя К. Дойла*. Как и Шерлок Холмс, он пользуется методом логической дедукции и столь же уверен в своей способности раскрыть любое преступление. Как писала К. в посмертно опубликованной “Автобиографии” (“Autobiography”, 1977; рус. пер. 1997), она чувствовала зависимость от знаменитого Холмса и хотела создать образ сыщика, во всём на него непохожего. В отличие от коренного лондонца, отважного супермена с ястребиным взглядом, высокого и худого Холмса, Пуаро представлен “перемещённым лицом”, иностранцем, к тому же коротышкой с яйцевидной головой и пышными усами.

Спустя почти 10 лет после “рождения” Пуаро, сперва в рассказах, а затем в романе “Убийство в доме викария” (“Murder at Vicarage”, 1930; рус. пер. 1990) в роли ещё одного расследователя К. представила оригинальную фигуру деревенской жительницы – старую деву мисс Марпл, героиню 13 романов. В противоположность бельгийцу Пуаро она, “викторианка до мозга костей”, наблюдательная и подозрительная, руководствуется не теориями, а здравым смыслом и жизненным опытом. Романы с Пуаро, воспринимающим английскую жизнь со стороны, и Марпл, знающей её изнутри, придают объёмность изображённой К. картине нравов. В неё вписываются и образы самих расследователей: Пуаро, припоминающего, “как это у вас, англичан”, и Марпл, знающей цену английской респектабельности.

Сюжетные ходы и персонажи в романах К. строго функциональны, подчинены ответу на вопрос “кто это сделал?”. Убийство в них даёт толчок расследованию, за ним следуют другие убийства (одно или даже два), необходимые для выявления преступника. Само убийство, как в сказке, не настоящее: оно не изображается, его моральный аспект не обсуждается. Мысль о жестокости снимается оговорками типа: “смерть наступила мгновенно”, “жертва не успела ничего почувствовать”.

На протяжении почти 50 лет К. искусно варьировала и модифицировала уже известные в детективной литературе приёмы и ходы. Исходя из игрового характера детектива, она иронизировала над штампами и демонстративно ими пользовалась: «У некото-

рых литературных жанров есть свои клише. “Злой баронет” – в мелодраме, а в детективах – “труп в библиотеке”». В библиотеке находит свою смерть хозяин городского дома (“Лорд Эджуэр скончался” – “Lord Edgware Dies”, 1933; рус. пер. 1991) и старинного поместья (“Убийство под Рождество” – “Murder for Christmas”, 1938; рус. пер. 1990). Но в романе, названном “Труп в библиотеке” (“The Body in the Library”, 1942; рус. пер. 1991), ситуация моделируется как ложный след с иронической отсылкой к литературному шаблону. В ряде романов с очевидной самоиронией выведен образ “детективщицы” Ариадны Оливер, «той самой, которая написала “Труп в библиотеке” и ещё несколько десятков совершенно одинаковых книг, но никто, кроме Пуаро, этого не заметил» (“Карты на стол” – “Cards on the Table”, 1936; рус. пер. 1969). Выбор “самого невероятного персонажа” на роль убийцы имеет у К. свою драматургию: “С самого начала ясно, кто убийца; однако по ходу дела выясняется, что это не так уж очевидно и что, скорее всего, подозреваемый невиновен, хотя, на самом деле, все-таки именно он совершил преступление”.

При всей стандартности ситуации “замкнутого пространства” самые знаменитые в детективной литературе поезд (“Убийство в Восточном экспрессе” – “Murder on the Orient Express”, 1934; рус. пер. 1967), остров (“Десять негритят” – “Ten Little Niggers”, 1939; рус. пер. 1965) и гостиница (пьеса “Мышеловка” – “The Mousetrap”, не сходящая с лондонской сцены со дня премьеры 25 нояб. 1952; рус. пер. 1971) созданы К. Вместо условных фигур жертвы и преступника в фокусе романов оказываются характерные персонажи второго плана, играющие “комедию нравов”. Среди постоянных типажей К. – представители джентри: члены разветвлённого семейства и их гости, регулярно собирающиеся на Рождество или похороны; отставные офицеры колониальной службы и выходцы из колоний (преимущественно Австралии), что напоминает об имперском прошлом; викарии, доктора и нотариусы, а также верные слуги, большие снобы, чем господа.

К числу лучших романов К. принадлежит “Убийство Роджера Акройда” (“The Murder of Roger Ackroyd”, 1926; рус. пер. 1970) – наиболее удачный сплав “романа-загадки” и “комедии нравов”. В нём есть “большой

дом” и “запертая комната” с трупом хозяина поместья. Убийца выступает в роли рассказчика и помощника Пуаро, что надёжно скрывает его тайну до обязательной “последней главы”. При этом увлекательная история расследования вписывается в комически изображённую жизнь деревни, «богатой незамужними дамами и отставными офицерами (...), чьи хобби и развлечения можно определить словом “сплетня”». Персонажи второго плана, типичные “оригиналы”, представляют собой версию комических характеров эпохи Реставрации.

Как и в классической английской нраво-описательной прозе, в детективе К. нет места политическим событиям, даже таким, как пережитые ею самой две мировые войны. Приметами времени служат меняющиеся нравы, подмечаемые её героями с печальным сознанием уходящего в прошлое привычного мира (слуги не те, садовник ленив, вздыхает старая Марпл; лавка зеленщика стала именоваться супермаркетом, с иронией констатирует Пуаро). “Подхваченные приливом” (“Taken at the Flood”, 1948; в рус. пер. “Берег удачи”, 1968) – единственный роман, в котором обстоятельства войны (бомбежка Лондона) определяют сюжетную интригу. Но и в нём, как и в некоторых других, последствия войны в большей степени сказываются на семейной атмосфере взаимной недоброжелательности и злобы.

О происшедших переменах более других говорят романы «В отеле “Бертрам”» (“At Bertram’s Hotel”, 1965; рус. пер. 1989) и “Занавес” (“Curtain”, 1975; рус. пер. 1992). В первом из них тщательно сохраняемая атмосфера старинной респектабельности, фальшивость которой чувствует наблюдательная Марпл, – лишь ширма для аферистов. “Занавес”, роман о последнем деле и смерти Пуаро, наглядно демонстрирует изменившийся уклад жизни очевидной симметрией по отношению к первому роману К. Действие происходит в том же помещицьем доме в Стайлсе, теперь недорогого пансионате с современными удобствами, но без прежнего величия. Более же всего изменилось представление о природе зла и возможности его одолеть. Этот роман уже не похож на “нравоучительную сказку: порок в нём всегда повержен, добро торжествует”, как определяла К. детектив. Это единственный роман, в котором убийство обсуждается как моральная проблема. Вычислив преступни-

ка, но не имея возможности изобличить его, Пуаро сам вершит суд, но это не приносит ему ощущения одержанной победы (“все мы потенциальные убийцы”). Роман был написан в годы 2-й мир. войны, когда бомбежки Лондона создали реальную угрозу жизни. Его рукопись, как и рукопись романа с Марпл “Забытое убийство” (“Sleeping Murder”, 1976; рус. пер. 1992), хранилась в банке, завещанная дочери и мужу: они должны были развеять их после её похорон, как писала К.

В одном из последних романов, “Бесконечная ночь” (“Endless Night”, 1967, название составляют слова из поэмы У. Блейка “Прорицания невинности”), К. вновь обратилась к приёму “убийцы в роли рассказчика”, опробованному двумя десятилетиями ранее в “Убийстве Роджера Акройда”. Отказавшись на этот раз от фигуры сыщика, она строит роман как показания арестованного, перерастающие в исповедь, в ходе которой раскрывается личность преступника.

К. разделяла с К. Дойлом и Д. Сейерс неудовлетворённость своей “работой”, как она называла сочинение детективов. Ощущение писательской нереализованности она пыталась компенсировать в “настоящих”, во многом автобиографических романах. В 6 таких романах, начиная с “Хлеба гиганта” (“Giant’s Bread”, 1930; рус. пер. 2000) и “Неоконченного портрета” (“Unfinished Portrait”, 1934; рус. пер. 1993) и кончая “Бременем” (“The Burden”, 1956), опубликованных под псевдонимом Мэри Уэстмакотт, было всё, что не отвечало канону детективного жанра: любовные истории, герои с сильными чувствами, трудности взаимно- и самопонимания, мелодраматические конфликты. Хотя сама писательница лучшим из всего ею написанного считала “Разлуку весной” (“Absent in the Spring”, 1944; рус. пер. 2000), произведения именно этой категории, “романы Мэри Уэстмакотт”, в силу художественного анахронизма не привлекли сколько-нибудь серьёзного критического или читательского интереса. Детективы же К., викторианский мир которых стал историческим анахронизмом ещё в пору их создания, сохранили притягательность мифологизированного образа ушедшего прошлого. В романах запоминается не “кто-это-сделал”, а их атмосфера и типично английские характеры, особенно в глазах иностранцев. Пуаро и Марпл остаются самыми известными после Шерлока

Холмса образами расследователей. Биографии этих персонажей составляют особый жанр критической литературы, посвящённый К.

Почти все произведения К. экранизированы. Первым был снят фильм по роману "Убийство Роджера Акройда" (1931), как и несколько последующих, с У. Тревором в роли Пуаро. Самый оригинальный его образ создал П. Устинов*, точнее других облик главных героев К. передали Д. Суше и Дж. Хиксон в телевизионных сериалах 1980-х гг. (реж. Т.Р. Боуэн).

Соч.: Christie Classics. N.Y., 1957; Agatha Christie Crime Collection: In 2 vols. L., 1969; The Best of Poirot. L., 1980; Hercule Poirot's Casebook. L. 1984; в рус. пер.: Собрание сочинений: В 20 т. М., 1992–2000.

Лит.: Morgan J. Agatha Christie: A Biography. L., 1984; Wagoner M.S. Agatha Christie. Boston, 1986.

А. Саруханян

КРИТИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ (LITRARY CRITICISM) – термин, охватывающий литературную эссеистику, университетское литературоведение и профессиональную, главным образом рецензионную, критику.

Последовательная традиция изучения английской литературы университетским литературоведением формируется с кон. 19 в., когда появляются кафедры английской литературы. До тех пор в университетских программах господствовала классическая филология; исследования английской литературы расценивались как дилетантизм, "болтовня о Шелли". На первых порах английскую литературу изучали по классико-филологической схеме: текстологический анализ, редакторско-составительская работа, комментарии, что укрепило престиж и основы английских исследований как научной дисциплины.

Потребность в изучении английской литературы значительно возросла после указа 1870 о введении системы обязательного начального образования. В 1878 изд-во "Макмиллан" начало издавать критико-биографическую серию "Английские писатели", ставшую настольной для учителей и студентов. В 1880-е гг. вопрос о назначении профессора-англиста в Оксфорде вызвала иницированную литературоведом Дж.Ч. Коллинзом (Collins J.Ch., 1848–1908) дискуссию национального масштаба. В 1904 кафедру английской литературы в Оксфорде (осно-

вана в 1894) возглавил Уолтер Рэли (Raleigh W., 1861–1922), автор книг "Английский роман" ("The English Novel", 1894), "Мильтон" ("Milton", 1900), "Вордсворт" ("Wordsworth", 1903), знаменитой биографии Шекспира ("Shakespeare", 1907), где Шекспир изображён как представитель нации, правящей одной четвертой мира. Первый профессор английской литературы в Кембридже с 1912 – Артур Квиллер-Куч (Quiller-Couch A., 1863–1944), составитель первой "Оксфордской антологии английской поэзии" ("Oxford Book of English Verse", 1900), автор книг "Об искусстве сочинения" ("On the Art of Writing", 1916), "Об искусстве чтения" ("On the Art of Reading", 1920) и др., а также приключенческих романов в духе Стивенсона.

Джордж Сейнтсбери (Saintsbury G., 1845–1933), профессор риторики и литературы в Эдинбургском университете (1895–1915), историк литературы и первый историк критики ("История литературы XIX века" – "A History of the Nineteenth Century Literature", 1896; "История критики и литературных вкусов в Европе" – "The History of Criticism and Literary Taste in Europe", 1900–1904), развивал традиции Ш. Сент-Бёва. Однако период расцвета культурно-исторической школы (ярко представленной, в частности, в трудах Лесли Стивена – Stephen L., 1832–1904) миновал. Поздневикторианское и эдвардианское литературоведение, эклектичное по своей природе, в основном следовало романтическим постулатам: толковались не произведения, а вызванные ими переживания и впечатления. Для Э.С. Брэдли (Bradley A.C., 1851–1935), в 1901–1906 профессора поэзии в Оксфорде, автора ныне считающейся классикой шекспироведения книги "Шекспировская трагедия" ("Shakespearean Tragedy", 1904), характерны размышления: что было бы, останься Дездемона жива или будь на её месте Корделия?; сколько детей имел Макбет? Вместе с тем он уже признаёт, что поэзия – это "мир в себе, цельный, независимый, автономный", живущий по своим законам ("Оксфордские лекции о поэзии" – "Oxford Lectures on Poetry", 1909), предвзято "новую критику" 20 в.

Эстетику и идеологию прежде всего викторианства и – шире – романтизма первыми подвергли критике члены группы "Блумсберри"* и неоклассицисты (Т.Э. Хьюм*, Т.С. Элиот*, У. Льюис* и др.). Славящаяся

своей “нелюбовью к теории”, Великобритания в 20-е гг. тем не менее стала родиной “новой критики”, т.е. “формального метода” в англоязычном литературоведении. Ведущие позиции заняли “американский пришелец” Т.С. Элиот, а также А. Ричардс* и У. Эмпсон*. При всех различиях их объединило стремление к объективному анализу, отношение к литературе как языковому феномену; они противопоставили неприкосновенности слова, рождённого вдохновением, жёсткую осмысленность в подходе к нему как основе литературного произведения. Вместе с тем именно отношение к языку не только как к инструменту, но и как источнику мысли, к слову как метафизическому началу, заполняющему пропасть, созданную “смертью Бога”, вывело их с уровня позитивистской критики на уровень философский и социокультурный.

1910–1930-е гг. (по другим оценкам, 1914–1964-е) в англоязычном литературоведении часто называют “веком Элиота”, вошедшего в историю литературы и культуры 20 в. как реформатор англоязычной поэзии и критики, как законодатель литературных вкусов. Он пересмотрел литературно-критические концепции, унаследованные от эпохи романтизма, перенёс внимание с субъекта творчества на его объект – художественное произведение, переоценил роль личности в поэзии (“имперсональная теория поэзии”), обосновал необходимость согласования эмоционального начала с объективным изображением конкретной психологической ситуации в произведении (принцип “объективного коррелята”), а также идею о целостности многовекового литературного процесса, баланса традиции и творческой индивидуальности (“теория традиции”), разработал теорию поэтического языка как “транспорта традиции” и источника влияния на мироощущение людей, ибо каждый шаг живого развития языка означает шаг в развитии мироощущения человека. Он содействовал восстановлению литературной репутации английской метафизической поэзии 17 в., выступил против субъективности и психологизма в литературоведении. Положения его литературной теории были развиты в работах Ф.Р. Ливиса*, Д. Лоджа*, Р. Хоггарта* и др.

Метод “новой критики” в приложении к драме развил Дж. Уилсон Найт (Knight G. Wilson, 1897–1985), выпускник Оксфордско-

го университета (1923), профессор университетов Торонто (1931–1940) и Лидса (1952–1962), актёр и постановщик шекспировских спектаклей. Традиционный анализ сюжета и персонажей он заменил толкованием шекспировских пьес как метафор, осознанно выступив не как “критик”, а как “интерпретатор”, не дающий оценок. Выявляя мотивы, образы, символы, соотносящиеся друг с другом в тексте вне зависимости от сюжета, он рассматривал их как выражение “экстрасенсорных” измерений “духовной реальности” (эссе “Миф и чудо” – “Myth and Miracle”, 1929; книги “Огненное колесо: Интерпретация мрачных трагедий Шекспира” – “The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare’s Sombre Tragedies”, 1930; «Шекспировская “Буря”» – «The Shakespearean “Tempest”», 1932; “Венец жизни: Интерпретация последних пьес Шекспира” – “The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare’s Final Plays”, 1947, и др.). Его метод успешно применялся критиками к разным жанрам, напр. к роману, и оказал значительное влияние на шекспироведов. Наиболее видный его последователь – Л.Ч. Найтс (Knights L[ionel] C[harles], 1906–1997), участник кембриджской группы, возглавляемой Ф.Р. Ливисом, один из основателей и соредкторов журн. “Скрутини”*. Его знаменитое эссе “Сколько детей было у леди Макбет?: Теория и практика шекспироведения” (“How Many Children Had Lady Macbeth?: An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism”, 1933) содержало острую критику работ Э.С. Брэдли, превращавшего, по его мнению, шекспировские символические драмы в квазиреалистические портретные галереи или второсортные романы. Видя в Шекспире (как и У. Найт) прежде всего поэта, он анализировал образность, природу стиха, поэтический ритм его пьес (“Некоторые шекспировские темы и подход к Гамлету” – “Some Shakespearean Themes and an Approach to Hamlet”, 1959), «Гамлет» и другие шекспировские эссе» («“Hamlet” and Other Shakespearean Essays», 1979).

Возникновение в английской критике сильного мифологического направления объяснялось влиятельностью теории К. Юнга и антропологических исследований мифов и ритуалов, осуществлённых Джеймсом Фрэзером (Frazer J., 1854–1941) в “Золотой ветви” (“The Golden Bough”, 1890–1915) и продолженных кембриджской группой фи-

ологов-классиков (Г. Мюррей, Дж. Харрисон, Ф. Корнфорд, Дж. Уэстон и др.). Отношение Т.С. Элиота и Дж. Джойса* к “мифу” как призме восприятия современного мира также стимулировало интерес к нему критиков. Последовательница К. Юнга, Мод Бодкин (Bodkin M., 1875–1967) – автор признанных литературоведческой классикой книг “Архетипные образы в поэзии: Психологическое исследование воображения” (“Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination”, 1934) и “Исследования типовых образов в поэзии, религии и философии” (“Studies in Type-Images in Poetry, Religion, and Philosophy”, 1951). Среди её последователей были “оксфордские поэты”*. Работы Сесила Дэй Льюиса* основывались как на юнгианском представлении о коллективном бессознательном, об обширном запасе наследуемых поэтом литературных символов, так и на убеждении в необходимости возвращения к изначальным основам поэзии, песенному началу – истоку “поэтического импульса”, к “мистике экстаза”, вдохновению (“Поэтический образ” – “The Poetic Image”, 1947; “Лирический импульс” – “The Lyric Impulse”, 1965, и др.). У.Х. Оден* – автор одного из лучших образцов “архетипной критики” в англоязычном литературоведении – “Горячий поток, или Романтическая иконография моря” (“The Enchafed Flood, or the Romantic Iconography of the Sea”, 1951).

Не менее знамениты книги поэта и критика Р. Грейвза*: в своё время издателей шокировала “Белая богиня: Историческая грамматика поэтического мифа” (“The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth”, 1948; рус. пер. 1999, 2000) – о золотом веке матриархата, веке “вдохновенного” культа лунной Матери-Богини, сменившемся патриархатом, “рациональным” культом солнечного бога Аполлона, что имело, по версии Грейвза, пагубные последствия для поэзии. Вторая его книга “Маммона и Чёрная богиня” (“Mammon and the Black Goddess”, 1965) посвящена “таинственной сестре” Белой богини – Чёрной богине, чей образ возник, видимо, под влиянием мистического течения в исламе – суфизма, в котором чёрный цвет – цвет мудрости. Эти работы сделали Грейвза кумиром феминистского движения, возникшего в 1960-е гг.

Наметившиеся в английском литературоведении две явные тенденции – “современное прочтение” литературы и её историко-

функциональное исследование – нашли воплощение в работах “прирождённого критика” Ф.Р. Ливиса и “прирождённого историка литературы” Ф.У. Бейтсона (Bateson F.W., 1901–1978), редактора журн. “Эссейз ин критисизм”*. Кредо этого журнала, исключавшего всякие претензии на “спасение общества”, было “полемиическим откликом” на позицию журнала Ливиса “Скрутини”. Позиция Бейтсона близка и Хелен Луиз Харднер (Hardner H.L., 1908–1986), профессору Оксфордского университета, обосновывавшей различие между “смыслом” произведения, как такового, существующего в контексте своего времени, и его “значением”, связанным с ценностями и проблемами толкователя; для неё цель историка литературы – не судить писателя как “нашего современника, а восстанавливать смысл, прояснять прошлое (“Пределы литературной критики”: Размышления об интерпретации поэзии и Священного Писания” – “The Limits of Literary Criticism: Reflections on the Interpretation of Poetry and Scripture”, 1956; “Дело критики” – “The Business of Criticism”, 1959; “В защиту воображения” – “In Defence of the Imagination”, 1982).

В работах У.П. Кепа (Ker W.P., 1855–1923), автора кн. “Эпос и роман” (“Epos and Novel”, 1896), “Тёмные века” (“Dark Ages”, 1904), и Р.У. Чемберса (Chambers R.W., 1874–1942), его ученика и преемника, в процессе подготовки и издания средневековых текстов сложилось теологическое направление. Оно получило развитие в трудах Ч. Уильямса* и К.С. Льюиса*, организовавших Высшую англиканскую школу литераторов с центром в Оксфорде, особенно influential в 1940-е гг.

Ведущее в английской критике 20 в. социокультурное направление восходит к М. Арнолду. Несмотря на различие творческих индивидуальностей, эстетических и социально-политических взглядов, наиболее видным его представителям – философу культуры и теоретику литературы Т.С. Элиоту, литературному и социальному критику Ф.Р. Ливису, писателю, культурологу и критику социалистической ориентации Р. Уильямсу* – присуща типологическая общность. Она заключается в социально-философской ориентированности их критических сочинений, что, в частности, объясняется отсутствием в Англии сильной, сравнимой, напр. с Германией, собственно “философской традиции”.

Стойкость “левой” критики в Великобритании определяется как традициями национальной утопической мысли, английского социализма (У. Моррис и др.), лейборизма, так и влиянием марксизма и ленинизма. Пик политизации литературы и расцвет марксистской литературной критики пришёл на 1930-е гг., период антифашистских настроений. Английские марксисты (А. Уэст – West A., 1895–1972; Дж. Линдсэй* и др.) группировавшиеся вокруг журн. “Лефт ревью”*, применяли ленинскую схему кризиса империализма к истории литературы: по мере разложения буржуазного строя приходит в упадок и его культура; деградирующей (после Бальзака и Диккенса) литературе капиталистических стран противостоят пролетарская культура и социализм.

Наиболее видные критики-марксисты 1930-х гг., явные утописты, – литературовед, публицист, историк Ральф Фокс (Fox R., 1900–1937) и Кристофер Кодуэлл (Caudwell Christopher – псевдоним; наст. имя Кристофер Джон Сприг – Sprigg Christopher St. John, 1907–1937). Фокс, выпускник Оксфорда, член компартии Великобритании (с 1920), принадлежал к кругу просоветски настроенных западных деятелей “левого движения”, работал в Институте марксизма-ленинизма в Москве (1930–1932). Он автор апологетической биографии Ленина (1933), редактор отдела литературы в газете британских коммунистов “Дейли уоркер”, один из основателей журн. “Лефт ревью”. Политкомиссар англо-ирландской роты Интербригады, он погиб в Испании. Фокс, собиратель фольклора монголо-татарских народов, нашёл в Монголии воплощение мечты о свободном демократическом восточном государстве. В посмертно изданной книге “Роман и народ” (“The Novel and the People”, 1937; рус. пер. 1939) он исследовал роман как эпос буржуазного общества; границей “героического периода” английской литературы считал 18 в., а весь 19 в. рассматривал как “период отступления”, закончившийся “паническим бегством” в наши дни.

Кодуэлл, критик, поэт, журналист, романист, автор двух пьес, а также книг по авионавигации, член компартии (с 1935) и Интербригады, как и Фокс, погиб в Испании. Его наиболее известная книга “Иллюзия и действительность: Исследование исторических источников” (“Illusion and Reality: A Study of the Sources of History”, 1937; рус. пер. 1969)

выходит за рамки вульгарной социологии. В поэзии он видит явление “иррациональное”, глубоко символистское, а теорию её возникновения основывает на мифе об изначальном единстве искусств: танца, поэзии, музыки. Книга до сих пор пользуется успехом, прежде всего у критиков “левой ориентации”. “Этому научил нас Кодуэлл”, – заметил, имея в виду анализ социальной природы искусства, Кеннет Тайнен (Tynen K., 1927–1980), представитель поколения “сердитых молодых людей”*, “новый левый”, популярный в своё время среди молодежи “законодатель радикального шика”. Признанный лучшим критиком английской драмы со времен Б. Шоу*, он, однако, “обвиняется” в том, что английская драма последовала не за Шоу, а за Брехтом, которого он энергично пропагандировал в Великобритании.

Не найдя источников обновления литературы и искусства в Великобритании, к Б. Брехту и его другу В. Беньямину (1892–1940) обратился и наиболее крупный во 2-й пол. 20 в. теоретик литературы и культуролог неомарксист Терри Иглтон [Eagleton Terry (Terence Francis), р. 1943], автор книги “Вальтер Беньямин, или К революционной критике” (“Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism”, 1987). Ученик Р. Уильямса, профессор Оксфордского университета, он считает марксистскую методологию (его, как и других “новых левых”, интересуют ранние К. Маркс и Ф. Энгельс) неизбежной и универсальной. Цель критики он видит в анализе произведения как социально-исторического явления с учётом формально-стилистических особенностей, а оригинальность её – в революционном понимании истории (“Шекспир и общество: Исследование шекспировской драмы” – “Shakespeare and Society: Critical Studies in Shakespearean Drama”, 1967; “Марксизм и литературная критика” – “Marxism and Literary Criticism”, 1976; “Функция критики” – “The Function of Criticism”, 1984, и др.). Ему близки точки зрения Л. Альтюссера и П. Машери: искусство и включено в систему идеологии, и дистанцируется от неё, позволяя постичь её природу (“Критика и идеология: Исследование марксистской литературной теории” – “Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory”, 1976; “Идеология и эстетика” – “The Ideology of the Aesthetic”, 1990; “Идеология: введение” – “Ideology: An Introduction”, 1991). Иглтон выразительно

описал постмодернизм* как “мощный срыв политических нервов” после молодёжных волнений 1968 (“Иллюзии постмодернизма” – “The Illusions of Postmodernism”, 1997). В этих событиях он видит истоки глубокого пессимизма постструктурализма (власть все-сила, вездесуща, истина непостижима, возможна лишь маргинальная политическая деятельность), расцениваемого им как плод политической истории и театральные варианты меланхолии западного марксизма. Активными выступлениями (издал ок. 20 книг) он “катализировал” процесс социологизации английского литературоведения.

Исторический подход возродился в традиционном литературоведении после 1945, когда произошло событие ключевой важности – Великобритания перестала быть империей и стала “просто страной”. Критический пересмотр прошлого в этот период объясним стремлением англичан обрести своё “я” в новом, современном мире, понять свою национальную идентичность, что находит отклик в литературоведении, обращённом прежде всего к К. Тиллотсону (Tillotson K.), Э. Уилсону*, В. Гленденнингу (Glendinning V., p. 1937).

В целом в Англии разрабатывались практически все направления литературоведческой мысли 20 в., в их числе герменевтика, историко-функциональный подход к литературе, рецептивная эстетика, структурализм, постструктурализм, бахтиноведение и т.д. Но “процветали”, сохраняя традицию и преемственность, лишь те методы и теории, которые не были чужды культурно-цивилизационной органике английской культуры с её особенностями – эмпиризмом, морализмом, гуманизмом, оцениваемых меньшей частью английских литературоведов как пороки, большей – как достоинства. Радикальные теоретические новшества, появившиеся в Европе, прежде всего во Франции, в сер. 1960-х, проникают в Англию в 1970-е, когда на английский переведены главные теоретические тексты – “Археология познания” М. Фуко, “Грамматология” Ж. Дерриды, ключевые эссе Р. Барта и др. При этом влиятельных структуралистов или постструктуралистов, таких, как во Франции, в Великобритании не было. Возникший как реакция на “безметодность”, конкретность “новой критики”, структурализм не получил в Англии широкого распространения прежде всего из-за свойственной ему конечной поста-

новки вопроса о “поражении человека”, из-за отношения к субъективности, личности, воображению как понятиям второстепенным.

В авангарде английской культуры в целом и литературной критики в частности в нач. 1970-х оказался журн. “Скрин” (“Screen” – “Экран”). Программно синтезировавший альтюссеровский марксизм, психоанализ и семиотику, он активно проповедовал “новую теорию”, содержащую “неанглийские качества”: намеренную замену эмпиризма дискурсами, морализма – политическими суждениями, а привычного для англичан нравственного “индивида” – понятием субъекта в коллективе, исторически сформированного идеологией и подсознанием. Политизированные идеи журнала вместе с неомарксистскими теориями проникли в систему высшего образования, в программы, разработанные главным образом бирмингемским Центром современных исследований культуры, и в сферу литературных исследований.

Расширение территории “теории” было приторможено в 1980. В газетах получило огласку “дело Маккейба”: Колину Маккейбу (MacCabe C., 1945–1999), сочетавшему в своих работах и преподавательской деятельности структурализм с марксизмом, из-за его авангардизма не продлили контракт в Кембридже. Тогда заговорили о кризисе в системе преподавания, но через год полемика затихла, а проблемы остались. В 1980 имела успех совершившая “прорыв” в некоторые университеты и колледжи книга Кэтрин Белси (Belsey C.) “Практическая критика” (“Critical Practice”, 1980), требовавшая освобождения “порабощенных” литературных текстов, продолжения “коперниковской революции” в общественных науках, начатой Ж. Лаканом, Л. Альтюссером и постсюрессовской лингвистикой, т.е. отказа от “гуманистической идеологии”, “здорового смысла” в пользу деконструктивистского, релятивистского “произвола” прочтений. Критики-авангардисты, главным образом культурологи, кинокритики, реже – литературные критики, объясняли маргинальность “литературной теории” в Великобритании не жизненностью традиционной культуры, а её неспособностью переосмыслить реалии постимперской, европеизированной социал-демократической национальной жизни.

Критики-традиционалисты обвинили

“теоретиков” – структуралистов и пост-структуралистов с их “политически прогрессивной тенденцией” – в попытке переосмысления основополагающих начал английской национальной культуры, в создании чуждой художественной практике метакритики с её “птичьим языком”. Метакритика осознаётся как специфическая дисциплина, конкурирующая с другими социальными науками, тогда как одна из важнейших национальных особенностей английской литературной критики и, шире, культуры – отсутствие противостояния между литературой и литературной критикой, борьбы между ними за власть в культуре и обществе. Характерный “английский взгляд” на “теорию” выразил Патрик Парриндер (Parrinder P., p. 1945): “теория” перестала быть служанкой критики и литературы; она присваивает себе их функции; возникает новая литературная система, имеющая новую ценностную иерархию и заменяющая традиционный литературный канон новым пантеоном (Деррида занимает место Т.С. Элиота, Лакан – Д.Г. Лоуренса и т.д.).

По сути это не дискуссия между архаистами и новаторами, а спор об основополагающих началах английской культуры, уходящий корнями в кон. 18 в., когда английские философы Э. Бёрк и др., сформулировав кредо консерватизма, определили матрицы английской культуры: традиционализм и умеренность. В этом контексте примечательны работы Ф. Кермоуда*, не менее характерна, “архетипна” фигура Джона Бейли (Bailey J., p. 1925), профессора Оксфорда, воспитавшего не одно поколение английских русистов, влиятельного критика-неоромантика. Романтизм для него – тип творчества, присутствующий в литературе разных эпох и способный обновлять, остраивать обыденные явления (романтиками 20 в. он считает Йейтса*, Одена, Д. Томаса – “Преемственность романтизма: Исследование поэтической эволюции” – “The Romantic Survival: A Study in Poetic Evolution”, 1957). Необходимое, на его взгляд, условие создания великой литературы – любовь писателя к своим персонажам – он находит в творчестве Шекспира, Диккенса, В. Скотта, в русской классике 19 в., реже – в литературе 20 в. (“Любимые образы: Исследование личности в литературе” – “The Characters of Love: A Study in the Literature of Personality”, 1960; “Пушкин: Сравнительный коммента-

рий” – “Pushkin: A Comparative Commentary”, 1971; “Шекспир и трагедия” – “Shakespeare and Tragedy”, 1981).

В 20 в. Великобритания часто, но, как правило, ненадолго оказывалась “в авангарде”, становилась “источником идей”, которые впоследствии разрабатывались и достигали расцвета в других странах, как это было, скажем, с “новой” и феминистской критикой, кумирами которой стали Р. Грейвз и В. Вулф*, чья книга “Собственная комната” (“A Room of One’s Own”, 1929) – “священный текст” феминисток. Английские феминистки (Эллен Мерс – Moers E., Лин Пикетт – Pickett L., Кристина Брук-Роуз*) внесли вклад в феминистскую критику на разных её этапах, но её современные лидеры и идеологи – американки, и сама она скорее сфера идеологии и политики.

Верность традициям уберегла английское литературоведение от крайностей, свойственных американской и французской критике, от избыточной автономии, склонности к созданию двух- и трехслойной “критики на критику”, к отходу от первоосновы – литературы. Английское литературоведение избежало этой опасности главным образом благодаря своей типологической завершённости, основу которой составляют стойкие, вековые традиции социально-философской критики, идущие от Колриджа, Вордсворта, П.Б. Шелли и более всего от Мэтью Арнолда к Т.С. Элиоту, Ф.Р. Ливису, Р. Уильямсу.

Лит.: Красавченко Т.Н. Традиция против “теории”: Английская литературная критика // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): Сб. статей. М.: ИНИОН РАН, 2001; Watson G. Literary Critics. Harmondsworth, 1962; Thompson E. Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study. The Hague; Paris, 1971; 20th Century Literary Criticism: A Reader / Ed. D. Lodge. L.; N.Y., 1972; Parrinder P. The Failure of Theory: Essays on Criticism and Contemporary Fiction. Totowa; New York, 1987.

Т. Красавченко

“КРИТИКАЛ КУОТЕРЛИ” (“THE CRITICAL QUARTERLY” – “Ежеквартальный критический журнал”) – литературный журнал, основанный С. Коксом (Cox C.D.) и Э. Дайсоном (Dyson A.E.), издаётся с 1959. Создателями “К. к.” руководило желание

предоставить возможность публикации широкому кругу современных поэтов и критиков. Именно поэзия и критика преобладали на страницах издания в первый период его существования. Редакционная политика “К. к.” во многом отражала установки группы “Движение”*, а среди авторов журнала видную роль играли её представители Ф. Ларкин* и Д. Дэйви*. В 60-е гг. здесь также печатались стихи Т. Хьюза*, ирландца Ш. Хини, американки С. Плат, а в разделе критики – статьи Р. Уильямса*, Б. Бергонци (Bergonzi Bernard, p. 1929), Дж. Уэйна* и М. Брэдбери*. Журнал быстро приобрел высокий авторитет у читателей и критиков: к его оценкам прислушивались, и публикация в нём становилась для молодого поэта важным шагом на пути к известности. Приложение “Критикал сервей” (“Critical survey”), выходившее два раза в год с 1960 по 1973, имело значительное влияние в сфере среднего образования.

В 1978 сформировался новый редакционный совет. Среди поэтов – постоянных авторов “К. к.” – Т. Харрисон (Harrison Tony, p. 1937), Т. Роуорт (Raworth Tom, p. 1938), У.Э. Фэнторп (Fanthorp Ursula Askham, p. 1929) и Дж. Фентон (Fenton James, p. 1949). Помимо поэзии и критики “К. к.” начинает публиковать художественную прозу.

К. Бузылева

КРОНИН А(рчибалд) Дж(озеф) [CRONIN A(rchibald) J(oseph), 19.07.1896, Кардосс, Шотландия – 06.01.1981, Монтрё, Швейцария], романист. Родился в семье шотландского католика, мать-ирландка приняла католичество в замужестве. В 1914 поступил на медицинский факультет университета Глазго. В годы 1-й мир. войны служил корабельным врачом (1916–1918), после войны, завершив медицинское образование, работал в больницах Глазго и Лондона, медицинским инспектором шахт Южного Уэльса.

Первый же роман К. “Замок шляпника” (“The Hatter’s Castle”, 1931; в рус. пер. “Замок Броуди”, 1938) принёс К. широкую известность и сразу же определил его место в литературе как продолжателя английской реалистической традиции. От классического романа 19 в. К. унаследовал социально-этическую проблематику и поэтику: его линейное повествование ведётся в объективной манере от лица всезнающего автора, сюжет

выстраивается последовательно от экспозиции и завязки к финальной развязке, конкретность в описании окружения и детальная обстановка действия могли показаться избыточными даже современникам Дж. Голсуорси*. По сравнению с другими писателями 20 в., также формировавшимися в русле реалистической традиции (Дж. Голсуорси, С. Моэм*, Дж.Б. Пристли* и др.), К. был самым “викторианским”. Этический конфликт в его романах контрастно заострён дихотомией добра и зла, альтруизма и эгоизма и имеет ригористический оттенок.

Диккенсовские мотивы с наибольшей определённой проявились в “Замке шляпника” с его атмосферой “холодного дома”, характером хозяина-собственника и семейного деспота, изгоняющего из дома кроткую старшую дочь и доводящего до гибели любимую, младшую. В отличие от Домби одномерный характер Броуди, человека, страдающего манией величия, “жестокостью гордыней”, помноженной на шотландское упорство, напоминает героев классицистической литературы. В последующих романах К. развивает тему эгоистической любви-обладания, усложняет характеры центральных персонажей (о чём свидетельствует трагическая судьба героини романа “Три любви” – “Three Loves”, 1932), открывает для них возможность преодоления эгоизма, путь к спасению в любви (“Канарские острова” – “Grand Canary”, 1933).

С сер. 30-х гг. в произведениях К. усиливается социальная критика. О трудной и опасной жизни шахтёров говорится в романе “Звёзды смотрят вниз” (“The Stars Look Down”, 1935; рус. пер. 1937). Попытки улучшить её в условиях несправедливой социальной системы ни к чему не приводят, и спустя годы “звёзды смотрят на тот же мир нужды”. В “Цитадели” (“The Citadel”, 1937; экр. 1938; рус. пер. 1940) изображена коррумпированная система здравоохранения. Главный герой, молодой доктор-идеалист, пережив разочарования и искушение материальным успехом, возвращается к своей изначальной идее – достичь “цитадели” врачебного профессионализма и неподкупности.

С началом 2-й мир. войны К., прежде скептически относившийся к религии, обратился в католичество. В романе “Ключи Царства” (“The Keys of the Kingdom”, 1941; рус. пер. 1995), бестселлере военного време-

ни, в отличие от религиозно-философской проблематики романов Гр. Грина* К. создал жизнеописание деревенского vicar и миссионера, проповедника терпимости и доброты, выбравшего путь служения людям. Его жизненный подвиг, 30-летняя миссионерская деятельность в Китае, не оценённая католической церковью, противостоит успешной карьере другого священника, не пренебрегающего мирскими благами.

Мученика за веру сменяет мученик за искусство в романе "Памятник крестоносцу" ("Crusader's Tomb", 1956, в США под назв. "Произведение Красоты" – "A Thing of Beauty"; рус. пер. 1960). Его герой, художник, во имя служения искусству сбрасывает с себя "бремя страстей человеческих", которым одержим персонаж так и названного романа Мозма. Герои бескомпромиссной честности, даже если это ведёт к гибели близких людей, действуют и в романе "Северный свет" ("The Northern Light", 1958; рус. пер. 1964), на этот раз в пространстве журналистского мира.

Романы К. охватывают разнообразные сферы жизни. Он писал о шотландской провинции и "угольных долинах" Южного Уэльса, о мире врачей, духовенства, художников и журналистов. В поисках жанра он обратился к "роману воспитания": дилогия "Юные годы" ("The Green Years", 1944; рус. пер. 1957) и "Путь Шеннона" ("Shannon's Way", 1948; рус. пер. 1959), для усиления динамичности действия – к детективной интриге в духе Д. Сейерс* и А. Кристи* ("Вычеркнутый из жизни" – "Beyond This Place", 1953; рус. пер. 1964). Видимость разнообразия достигалась за счёт экстенсивного освоения новых территорий, романы же оставались похожими друг на друга по стилистике, но и по тематике. Испытывая дефицит новых тем, К. видел выход в "новом способе писать о старом". Результатом же стали самоповторение и вариации ранее созданных характеров. Даже в лучшем из романов 60-х гг. "Иудино дерево" ("The Judas Tree", 1961), более динамичном и менее мелодраматичном, ему не удалось достичь фундаментальной основательности первого романа.

К. продолжал писать до конца жизни; его романы, хотя уже и не становились бестселлерами, издавались большими тиражами. Последней книгой К. был сборник рассказов "Доктор Финлей из Тэннокбрэ" ("Doctor Finlay of Tannochbrae", 1978), который вско-

ре после смерти писателя был положен в основу телесериала, имевшего большой успех. Однако К., один из самых читаемых и обсуждаемых романистов 30-х гг., перестал привлекать внимание критики и попал в ряд популярных писателей.

Соч.: *Adventures in Two Worlds*. L., 1952; в рус. пер.: Цитадель. Вычеркнутый из жизни / Послесл. Н.П. Михальской. М., 1991.

Лит.: *Вайсман Н.И.* Опыт идейно-художественного анализа английского реалистического романа XX века: (На примере романов А.Дж. Кронина 30-х гг.). Благовещенск, 1981; *Балашов П.С.* Арчибалд Кронин // Балашов П.С. Писатели-реалисты XX века на Западе. М., 1984; *Salvak D. A.J. Cronin*. Boston, 1985.

А. Саруханян

КУПЕР Уильям [COOPER William, наст. имя Хофф Харри Sommerfield) (04.08.1910, Кру, Чешир – 05.09.2002, Лондон), романист. Получил образование в Кембриджском университете, где изучал физику. После его окончания (1933) был школьным преподавателем физики в Лестере. В годы 2-й мир. войны служил в британских ВВС, после войны работал в Управлении по атомной энергетике.

Первые романы К., написанные под его настоящим именем ("Трина" – "Trina"; "Риа" – "Rhea"; "Лиза" – "Lisa"; составили трилогии "Три девушки" – "Three Girls"; "Три супружества" – "Three Marriages"), не привлекли к себе внимания. Известность ему, уже как Куперу, принёс роман "Сцены провинциальной жизни" ("Scenes from Provincial Life", 1950; рус. пер. 1981). Хотя действие в нём происходит накануне 2-й мир. войны, его тема и интонация передают настроения первых послевоенных лет. В романе появляется новый герой – вышедший из низов провинциал с университетским дипломом, полный презрения к буржуазному обществу, но не упускающий возможности устроиться в нём поудобнее. Повествование ведётся от лица главного героя, занятого личными проблемами; он насмехается над попытками связать "разлад наших частных жизней" и "разлад, происходящий в мире", так как лично его волнует не судьба Европы, а вопрос о том, жениться ему или не жениться. Его желание отгородиться от внешней жизни нередко приводит к комическому эффекту; сам же он, предпочитая "плыть по течению" и строить утопические планы,

прекрасно вписывается в реальную действительность, путём уступок легко переходя от фрондёрства к защите недавно презираемого им общества. Типом героя и ироничностью повествования К. предварил произведение “сердитых молодых людей”*, появившееся в сер. 50-х гг. (“Целое поколение писателей в долгу у Уильяма Купера”, – писал Дж. Брэйн*.)

Заглавия этого и последовавших за ним романов “Сцены столичной жизни” (“*Scenes from Metropolitan Life*”, написан 1951, из-за угрозы обвинения в клевете издание было отложено до 1982), “Сцены супружеской жизни” (“*Scenes from Married Life*”, 1961) и “Сцены из поздней жизни” (“*Scenes from Later Life*”, 1981), с одной стороны, откровенно отсылают к традиции нравоописательной прозы предшествующего века (ср. группировку романов Бальзака в “Сцены провинциальной жизни”, “Сцены парижской жизни” и т.д. или ранний роман Дж. Элиот “Сцены из жизни духовенства”, 1858), с другой стороны, ироническая интонация повествования указывает на полемику с этой традицией.

Критическое отношение К. “сердитым молодым людям” выразилось в косвенном сопоставлении их с молодежью 30-х гг., времени его собственной юности, в романе “Молодые люди” (“*Young People*”, 1958): бунтарские настроения тех и других, считает он, одинаково поверхностны. Бунт героев романа, студентов провинциального университета, направленный против запрета на употребление спиртных напитков в помещении университета, выливается в дебош в местной пивной, когда “они бьют бокалы в знак протеста против капиталистической системы”. Сам К. чувствует себя “новым человеком”, гуманитарием и учёным. Его роман, так и названный “Мемуары нового человека” (“*Memoirs of a New Man*”, 1969), посвящён работе учёных и инженеров-атомщиков, проблеме “двух культур” в университетской среде. В спорах о ней К. поддерживал Ч.П. Сноу*, с которым его связывали дружеские отношения и общие взгляды на развитие литературы, школы “нового реализма”.

Критическое отношение К. к новым бунтарям и неоавангардистскому искусству выражено в комическом романе “Вам нужна правильная система координат” (“*You Want the Right Frame of Reference*”, 1971), в центре которого – английская литературная жизнь

первых десятилетий после 2-й мир. войны. К. высмеивает концепцию “перманентной революции” в искусстве как дань моде. Залог успеха – в “правильной системе координат”: “говори то, что говорят другие, и тогда, когда это говорят все”. В драме абсурда*, вокруг которой в романе ведутся бурные дискуссии, на протяжении трёх действий за столом сидит человек, молча читающий газету; “театр жестокости” изображает на сцене последнюю публичную казнь. Пьесу запрещают; обсуждая с университетской молодежью причины этого запрета, министр культуры взывает к разуму, т.е. говорит совсем не то, что считается правильным. Поэтому в ответ она слышит только лозунг “Долой разум!”, которым и завершается роман. Природа молодёжного радикализма (“левые взгляды, правый образ жизни”) демонстрируется в романе К. “Любовь на побережье” (“*Love on the Coast*”, 1973) на примере американской артистической среды, в которую попадает юный англичанин.

Для поэтики зрелых романов К. характерны поиски фокуса, совмещающего мир внутренний и внешний, связь которых иронически отвергалась в его первом романе. Центральным персонаж романа “Не один ты” (“*You Are Not Alone*”, 1976; рус. пер. 1981), практикующий терапевт, интересующийся психиатрией, записывает в дневнике историю своей поздней любви и с удивлением замечает отсутствие каких-либо точек соприкосновения со своим же деловым дневником и вообще с внешним миром. В оправдание себе он ссылается на Дж. Остен, которая “писала о происшествиях в Бате так, будто никаких наполеоновских войн нет и в помине”, но сам при этом весьма пространно рассуждает по поводу тех событий, о которых у него “нигде нет ни слова”.

Критическое изображение английской литературной жизни К. продолжил в романе “Бессмертие любой ценой” (“*Immortality at Any Price*”, 1991). Повествование ведётся от лица начинающего литератора, автора биографии известной американской писательницы Эдит Уортон “Уортон и её круг”, который получает предложение написать в таком же жанре биографию только что умершего писателя. Но если в окружении Уортон были Г. Джеймс, С. Фицджеральд, Э. Хемингуэй, то “круг” умершего скорее напоминает “цирк” (обыгрывается созвучие английских слов “circle” и “circus”), в кото-

ром каждый, в том числе и усопший, заботится о собственном “бессмертии любой ценой”. В конечном итоге герой решает написать не биографию, а роман, следуя таким образом распространенной в современной литературе повествовательной манере.

Соч.: C.P. Snow. L., 1959 (rev. ed. 1971); *From Early Life*. L., 1990; в рус. пер.: *Сцены провинциальной жизни* / Предисл. Е. Гениевой. М., 1981.

А. Саруханан

КУРИШИ Ханиф (KUREISHI Hanif, р. 05.12.1954, Бромли, графство Кент), драматург, прозаик. Отец К. – пакистанец, мать – англичанка. Получил степень бакалавра филологии в Лондонском университете. После окончания университета зарабатывал на жизнь сочинением порнографических рассказов под псевдонимом Антоний Френч, работал билетёром в театре. С 1976 пьесы К. ставятся в театрах Лондона; в 1980 он получает драматургическую премию “Темз Телевизи”.

С другими “постколониальными писателями” К. сближают темы воспитания личности в рамках чужой культуры и жизни иммигрантов в Великобритании, которую К. называл “авторитарной крысиной норой, полной нетерпимости, расизма и гомофобии”. В его произведениях иммигранты изображаются не жертвами или чужаками, а современными людьми, во многом похожими на своих английских соседей. Как и С. Рушди*, К. считает, что писатель не обязан представлять свою общину исключительно положительными стереотипами. Классовые противоречия и расизм, по его мнению, присущи и английскому обществу в целом, и общине британских мусульман.

В 80-е гг. К. создаёт ряд сценариев, которые приносят ему широкую известность, в том числе “Моя прекрасная прачечная” (“*My Beautiful Laundrette*”, экран. 1985; опубл. 1986), “Сэмми и Розы в постели” (“*Sammy and Rosy Get Laid*”, экран. 1987; опубл. 1988); затем ставит фильм по собственному сценарию “Лондон меня достаёт” (“*London Kills Me*”, 1991).

В своих произведениях писатель высмеивает ставшие шаблонными представления об иммигрантах. Так, вместо традиционного повествования о тяжёлом пути семьи к успеху в фильме “Моя прекрасная прачечная” рассказывается история пакистанца, от-

крывшего прачечную вместе со своим любовником-англичанином на деньги, вырученные от продажи украденных наркотиков, а в первом романе К. “Пригородный Будда” (“*The Buddha of Suburbia*”, 1990; Уитбредская премия; экран. Би-би-си, 1993; рус. пер. 2002) буддийский гуру на поверку оказывается отступником-мусульманином, черпающим тайные знания из английских популярных изданий.

К. постоянно возвращается к маргинальной жизни Лондона: уличным бандам, торговцам наркотиками, ночным клубам; его книги насыщены поп-культурными аллюзиями. Прототипом одного из персонажей “Пригородного Будды” стал бывший соученик К. Билли, Айдол. В одной школе с ним учился и Дэвид Боуи, написавший музыку к поставленному по роману фильму. Сюжет сатирического повествования о Лондоне 70-х гг. составляет театральная карьера главного героя, “почти англичанина по рождению и воспитанию”, образ которого автобиографичен: “с самого начала я пытался отрицать, что я пакистанец... Я хотел быть таким, как все”. В произведениях К. “быть как все”, вести современный образ жизни означает отдаться бездумной погоне за удовольствиями, “пока не надоест”.

Роман “Чёрный альбом” (“*The Black Album*”, 1995) повторяет название пластинки Ф.Т. Принса, который рассматривается главным героем как воплощение характерной для постколониального романа фигуры трикстера: “не мужчина и не женщина, не чёрный и не белый”. Этот образ жизни с присущим ему интеллектуальным скептицизмом противопоставляется религиозному фанатизму и приверженности традициям. Действие романа происходит в Лондоне в разгар полемики вокруг романа С. Рушди “Сатанинские стихи”. Группа студентов – мусульманских активистов, к которой принадлежит главный герой, совершает публичное сожжение богохульной книги. Рассказчик разрывается между желанием обрести корни и любовью к преподавательнице-англичанке, которая угощает его наркотиками и водит по ночным клубам. Конфликт с товарищами на религиозной почве заставляет его сделать окончательный выбор в пользу светской (английской) культуры. В романе перечисляются писатели, которые, по признанию К., оказали на него большое влияние. Это в основном афро-амери-

канские авторы: Дж. Болдуин, Р. Райт, Р. Эллисон, Т. Моррисон.

Обыгрывая и выворачивая наизнанку стереотипные представления “белых” британцев об иммигрантах, К. сравнивает маргинальное положение иммигранта с положением торговца наркотиками. Он безжалостно высмеивает как снобизм английского общества, так и проконсервативные симпатии “выбившихся в люди” иммигрантов среднего класса с их стремлением игнорировать не только расизм, но и собственные корни.

А. Литвина

КЭРИ (Артур) Джойс (Люнел) [CARY (Arthur) Joyce (Lunel), 07.12.1888, Лондондери, Ирландия – 29.03.1957, Оксфорд], прозаик. Происходит из старинного англо-ирландского землевладельческого рода, не одно столетие жившего в Ирландии; здесь К. провёл детство. Большой травмой для него стала ранняя смерть матери; с этой “слепой жестокостью судьбы” К. не смог примириться до конца жизни. Отец, переехав в Великобританию, дал сыну хорошее образование: К. обучался точным наукам в Клифтон-колледже Оксфордского университета. Почувствовав тягу к живописи, поехал в Париж, а затем три года учился в художественной школе в Эдинбурге. В 1908 вышла первая книга К. – поэтический сборник “Стихи” (“Verse”). Решив, что художника из него не выйдет, К. изучал право в Тринити-колледже Оксфордского университета (1909–1912).

Участник войны с турками на Балканах (1912–1913), К. в 1-ю мир. войну, как офицер английских колониальных войск, оказался в Нигерии. С 1917 (после ранения на фронте) служил в колониальной администрации: был судьей, учителем, организовывал строительство дорог. С защитой прав колоний выступил в работах “Сила в людях” (“Power in Men”, 1939) и “Вопрос о свободе Африки” (“The Case of African Freedom”, 1941). В 1920 К. покинул Африку по состоянию здоровья и с тех пор жил в Оксфорде.

Когда после 2-й мир. войны предполагалось полное издание романов К., он хотел объединить их под общим названием “Комедия свободы”. Первый роман “Айша спасенная” (“Aissa Saved”, 1932) открыл цикл его “африканских” романов (“Американская Гостья” – “An American Visitor”, 1933; “Африканская ведьма” – “The African Witch”, 1936; “Замок Корнер” – “Castle Corner”,

1938; “Мистер Джонсон” – “Mister Johnson”, 1939), повествующих о столкновении разных культур, христианства и язычества, о насильственной ломке сложившегося в Африке жизненного уклада, трагически сказывавшейся на судьбах как белых, так и африканцев. В последнем из этих романов, получившем наибольшую известность, наметилась характерная для творчества К. пара персонажей: обречённого на гибель “творца” и “консерватора”, которого духовно уничтожает защищаемая им империя. Здесь К. проявляет способность к преобразению в “африканского воина, клерка-африканца, ирландского землевладельца, жену радикального политика... Он поистине гений воплощения” (У. Аллен).

Персонажи цикла так называемых “детских” романов (“Дорогой мой Чарли” – “Charley is my Darling”, 1940; рус. пер. 1980; “Дом, полный детей” – “A House of Children”, 1941) дополнили галерею героев-“творцов”. Это натуры, одержимые жаждой познания мира, экспериментаторства, живущие воображением и нередко становящиеся его жертвами.

За романами-циклами последовали романы-хроники (“Лунный свет” – “The Moon Light”, 1946; “Радость и страх” – “A Fearful Joy”, 1949; рус. пер. 1980), эпические по охвату событий. Второй из них отмечен жизнеутверждающим пафосом. На долю героини романа выпадают разные роли – “соблазненной и покинутой”, содержанки, хозяйки модной литературной гостиной, жены лорда, владелицы придорожной гостиницы, пациентки дома престарелых. Несмотря на превратности судьбы, даже на пороге смерти, неистребимая любовь к жизни помогает ей сохранить себя.

Долгое время произведения К. не имели широкого читательского признания. Он мог бы сказать о себе словами своего персонажа: “Я вышел из моды до того, как стал моден”. Успех К. принесли две трилогии (триптихи, как называл их автор), совмещившие тщательную детализацию отдельных судеб, характеров, событий с цельностью изображаемого мира. Свою задачу К. видел в воссоздании “потока жизни”, “непрерывного” и “вечно меняющегося”. Этому способствуют такие приёмы, как “поток сознания”, иронический подтекст, установка на “чужое слово”. Романы первой трилогии: “Сама себе удивилась” (“Herself Surprised”, 1941),

“Путём паломника” (“To be a Pilgrim”, 1942), “Из первых рук” (“The Horse’s Month”, 1944; экран. 1959; рус. пер. 1971). Вторую составляют романы: “Из любви к ближнему” (“Prisoner of Grace”, 1952; рус. пер. 1966), “Никто, кроме Бога” (“Except the Lord”, 1953), “Не возлюблю я честь превыше” (“Not Honour More”, 1955). В обеих в центре повествования – три фигуры: герой, его антипод и женщина, связанная и с тем, и с другим. Каждому поочередно предоставляется слово; так описанные события, преломленные сквозь разные точки зрения, обретают объёмность.

Если действие первой трилогии развивается вокруг образа художника-творца (Галли Джимсона), то во второй трилогии описывается мир современной политики, его разрушительное влияние на судьбы тех, кто к нему причастен. Деятельность политика неизбежно связана с демагогией, ложью, предательством, разрушением личной жизни (в герое трилогии Честере Ниммо многие критики усмотрели аналогию с Д. Ллойд-Джорджем).

В конце жизни К. предполагал создать ещё одну трилогию “Они хотели быть счастливыми” – о Британской империи 1880–1930 гг. Главный герой, пародийно

изображённый резидент одной из колониальных провинций в Африке, исповедует имперский кодекс (первый неоконченный роман “Пленники и свободные” – “The Captive and the Free” опубл. посмертно в 1959).

В статьях (которые составили посмертно изданный сборник “Искусство и реальность” – “Art and Reality”, 1956) К. причислял себя к реалистической традиции Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, Т. Харди*, Л. Толстого. Главные ценности для него – “свободный ум и творческое воображение, находящиеся в постоянном конфликте с жизненными обстоятельствами”. Ссылаясь на художественные искания У. Блейка, он ратовал за “символистский реализм”, но категорически возражал против аллегорий как средства художественного обобщения.

Соч.: Selected Essays. L., 1976; The Process of Real Freedom. L., 1943; в рус. пер.: Радость и страх: Роман. Рассказы. М., 1980.

Лит.: Григорянц Т.П. Своеобразие реализма Джойса Кэри // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1985; Noble R.W. Joyce Cary. Edinburg, 1973; Christian E.E. Joyce Cary’s Creative Imagination. N.Y., 1988.

И. Васильева

Л

ЛАЙВЛИ Пенелопа (LIVELY Penelope, р. 17.03.1933; Каир), прозаик. О детстве, проведённом в Египте, Л. рассказала в автобиографии “Олеандр, жакандра: прозреваемое детство” (“Oleander, Jacandra: Childhood Perceived”, 1994). В 1956 окончила Колледж св. Анны Оксфордского университета, где изучала историю, получила степень бакалавра. Творческую деятельность начала с детской литературы*. Уже в первой книге “Эстеркот” (“Astercote”, 1970) проявилась “одержимость” Л. прошлым, исследованием его влияния на настоящее. Воспроизведение истории, кристаллизующейся в мифе, характерно и для других её книг, обращённых к детям (“Шепчущиеся рыцари” – “The Whispering Knights”, 1971; “Стежок памяти” – “A Stitch in Time”, 1975; Уитбредская премия; “Призрак Фомы Кемпийского” – “The Ghost of Thomas Kempe”, 1979; премия Карнеги; рус. пер. 1994). В детских романах

и повестях Л. (их ок. 20) впервые возникают столь характерные для всего творчества писательницы темы дряхлеющего, текучего времени, зыбкой грани между прошлым и настоящим, взаимопроникновения личной и общественной памяти.

Можно ли правильно, “объективно” понять и воспроизвести прошлое – это один из важнейших для Л. вопросов. Вне живой памяти знание прошлого ненадежно, история искажена. “Единственное, что нас объединяет, – пишет Л., – это способность помнить. Романист пытается выразить силу и значимость этой способности, придавая универсальность рассказу о конкретном событии”. При этом Л. постоянно повторяет, что природа памяти противится линейному воспроизведению событий.

“Коллективная память, понимаемая как опыт исторического прошлого, и индивидуальная память, определяющая поведение

людей” – такова тема первого романа Л. для взрослых “Дорога в Личфилд” (“The Road to Lichfield”, 1977). Для его героини “длящееся настоящее” – единственная реальность, помогающая пересмотреть свои отношения в семье, понять историю жизни отца. Красота ландшафта является, по мысли Л., как бы материализацией английской истории, воплощением её наиболее стабильной, из эпохи в эпоху переходящей сути. Этому посвящена её книга по истории ландшафта “Настоящее и прошлое” (“The Present and the Past”, 1975). Та же тема в сопряжении с вечными вопросами о природе добра и зла развёрнута в романах Л. “Сокровищницы времени” (“Treasures of Time”, 1979), “Судный день” (“Judgement Day”, 1980), “По соседству с природой – искусство” (“Next to Nature, Art”, 1982).

В ряде романов Л. история заключена в рамки микрокосма отдельной личности. В романе “Полное счастье” (“Perfect Happiness”, 1983) повествуется о страданиях героини, преодолевающей тоску после внезапной смерти мужа и ищущей новый смысл в жизни. Биограф в романе “Согласно Марку” (“According to Mark”, 1984), изучая личность некоего классика английской литературы нач. 20 в. (фигура вымышленная), его внутренний мир, многое пересматривает и в своей жизни.

В романах Л. 80-х гг. появляются новые темы, прежде всего смерти и борьбы с её разрушающим предчувствием, стоической адаптации к жизни как она есть. Эпиграфом к роману “Всё проходит” (“Passing on”, 1989) взяты слова В. Вулф*: “Ни у кого нет более сильной позиции среди живых, чем у мёртвых”. Герои романа пытаются заново начать жизнь после смерти матери, искалечившей своим авторитарным влиянием их судьбы. В романе “Лунный тигр” (“Moon Tiger”, 1987; Букеровская премия) Л. вновь рассматривает историю как “живую память”, объединяющую судьбы людей и общества в целом. Эпизоды 2-й мир. войны (в Африке) и история любви героини “увязаны” в единый узел (“История мира и моя – слиты”). Тема истории выходит в нём на первый план. “Я пишу историю мира”, – неоднократно повторяет героиня книги, историк и журналист. Для неё приобщение к истории, к происходящему означает обращение к “родословной человечества” – осмыслению конкретных событий с точки зрения обобщаю-

щего художественного опыта (“Мифология имеет свою форму, логику, цель”, – говорит героиня, alter ego автора); так в интимной исповеди-воспоминании сохраняется масштаб эпохи. Смена повествовательных ракурсов в романе выразительно передает “реалистический калейдоскоп” жизни, взаимосвязь человека и его окружения.

Произведения Л. 90-х гг. отмечены скептической иронией. Это касается и романов о любви, которые строятся на соотношении истории и современности, как, напр., “Сестра Клеопатры” (“Cleopatra’s Sister”, 1993). Здесь герои становятся заложниками диктатора вымышленной африканской страны; их любовь воспринимается как в контексте современных катаклизмов, так и в контексте древних мифов.

Жизненные истории трёх поколений женщин: бабушки, матери, внучки, переживших романтическую любовь, обман и поражение в семейной жизни, – представлены в романе “Приступ жары” (“Heat Wave”, 1996). Разрыв между мечтой и реальностью неизбежен, с грустью признает Л.; мир исполнен безумия и предательства, но другого не дано, и в этом мире приходится искать свое место. Ирония особенно сильна в заглавном рассказе сб. “Пять тысяч и одна ночь” (“The Five Thousand and One Nights”, 1997). Здесь Шехерезада – не только преданная жена и мать, но и советник правительственной комиссии по делам женщин. Стремясь установить душевный контакт с мужем, она читает ему на ночь отрывки из произведений Дж. Остен и В. Вулф. Когда его терпение лопается (“Я просто не могу понять, что у них происходит. Они всё говорят и говорят, а ничего не происходит”), он сам начинает рассказывать приключенческие истории. Так в романе представлена дихотомия литературы “эмоций” и литературы “действия”. Обратная сторона погружения в историю открывается в романе “Обволакивающая паутина” (“Spiderweb”, 1998), героем которого является бывший археолог, персонаж, характерный для Л., – связанный с историей, памятью, хранитель преемственности культуры. Поселившись в сельской Англии, он с трудом освобождается от восприятия соседей как “экспонатов”.

Соч.: Nothing Missing but the Samovar: Stories: L., 1978; Pack of Cards: Stories. 1978–1986. L., 1986; в рус. пер.: Призрак Томаса Кемпе. Чтоб не распалось время: Романы. М., 1994.

И. Васильева

ЛАРКИН Филип (Артур) [LARKIN Philip (Arthur), 09.08.1922, Ковентри – 02.12.1985, Гуль, графство Хамберсайд], поэт, романист. Награждён орденом Британской империи (1975). Лауреат многих литературных премий, в том числе Золотой Королевской медали за заслуги перед поэзией (1965). Окончил Оксфордский университет (1943), с 1943 – на библиотечной работе, с 1955 до конца жизни был директором библиотеки Бринмора Джонса при Гульском университете. В 1961–1971 вёл колонку джаза в газ. “Дейли телеграф”.

Наследие Л. невелико: два романа, “Джилл” (“Jill”, 1946) и “Девушка зимой” (“A Girl in Winter”, 1947), в которых психологически исследуются проблемы молодых людей, и четыре сборника стихотворений – “Корабль Севера” (“The North Ship”, 1945; перераб. изд. 1966), “Перед другим в долгу” (“The Less Deceived”, 1955), “Свадьбы в Троицу” (“The Whitsun Weddings”, 1964), “Высокие окна” (“High Windows”, 1974). Тем не менее англо-американская критика называет его и Т. Хьюза* самыми значительными английскими поэтами послевоенного поколения.

В первом сборнике Л. ещё чувствуется влияние У.Х. Одена*, Д. Томаса* и особенно У.Б. Йейтса*. Когда Л. обрёл собственный голос (уже со второго сборника), он признал своим учителем только одного Т. Харди*. Позиция зрелого Л. – антиромантическая; он отталкивается от всякого рода поэтической аффектации, выступает против жреческой риторики Т.С. Элиота* и Э. Паунда, форсированного пафоса Д. Томаса и поэтов “Нового Апокалипсиса”*, политической ангажированности “оксфордцев”*. Эти принципы Л. разделял с поэтами “Движения”*, печатался в “Новых строках”; его признавали одним из лидеров группы. Вместе с тем он всегда открещивался от групп, школ и литературной борьбы – от всего “общего”: “Я не думаю о поэзии или поэтической сцене, только об отдельных стихах, созданных отдельными поэтами”.

Принцип поэтики Л. – фиксирование единичных объектов и явлений в их чувственной конкретности. Его задача – “оберегать вещи, которые видел, / чувствовал, / о которых думал”; он стремится к сохранению чувственного опыта, к созданию того, что называл “словесным засолом”. В стихах Л. вещи важны не для выражения настроения лири-

ческого субъекта, а сами по себе; здесь не поэт творит среду, скорее среда – поэт.

“Собирание” и перечисление деталей (сельского ландшафта, городской среды, “мелочного” быта) приводят в лучших стихах Л. к “взлёту” – внезапному и убедительному поэтическому обобщению. При этом поэт смело совмещает высокий и низкий планы: “Сходив в туалет и пробираясь ощупью к постели, / Я отодвинул тонкие занавески и был поражён / При виде стремительных облаков”.

Ведущая философская тема Л. – это тема времени: с одной стороны, он писал о синтезе мгновения и вечности (“Мой ангел внезапный, сияя / Бесстрашно, беспечно. / Всегда – это значит сейчас, / Сейчас и навечно” – стих. “Всегда или только сейчас...”); с другой стороны, о бренности людей и вещей. Стремясь найти смысл текущего и уходящего времени, Л. улавливал и останавливал в слове хрупкую гармонию, мгновенно возникающую и распадающуюся под гнѐтом неизбывной пошлости социального, исторического и биологического “быта” людей (“Ночная музыка”, “Места и любимые”, “Тут”, “Девичья фамилия”, “Любовные песни в преклонном возрасте”, “Высокие окна”, “Надгробие Арунделей”).

“Сквозная” метафора его поэзии по сути иронична. Порыв к вечному и запредельному рождается из осознания жизненной тщеты и близости смерти: “Но мог ли предвидеть я блеск / Креста над могилой сырой, / И пение птичье, и плеск / Листвы...” (“Для песни печальной...”). Но жизнь неизбежно “заземляет” этот взлѐт духа, возвращает от гармонии к грубой прозе (“Вскипела кровь во мне...”, “Поэзия отбытий”, “Мистер Блيني”, “Свадьбы в Троицу”).

Через всю поэзию Л. проходят повторяющиеся мотивы – память, прошлое, одиночество человека (метафизическое, экзистенциальное, житейское) и смерть. Л. пластичен и скрупулезно точен в воссоздании “утраченного времени” (“МСМХIV”, “Захаживая в церковь”, “Девичья фамилия”, “На пастбище”); в его стихах время становится ощутимым. Развёрнутые метафоры-размышления Л. раскрывают скрытый смысл будничной жизни (“Докеры и сын”, “Дальше, пожалуйста”, “Стихи в фотоальбом молодой леди”, “Уходит, уходит”), её нереализованные варианты, “несостоявшуюся жизнь” (образ принадлежит Анне Ахматовой).

вой): “Вспоминаю, вспоминаю”, “Места и любимые”, “Поэзия отбытий”.

Стихи Л. исполнены жгучего и требовательного сострадания к житейской участи “существа разумного”, утверждают красоту нравственного чувства и способность возвыситься духом над смертным уделом, поднимают суетное существование на уровень высокой трагедии (“Здесь ты родился...”, “Мне снилась морская коса...”, “Высокие окна”, “На море”).

Поэзия Л. весьма сложна: лирический герой блуждает среди антиномий, в его сознании совмещается несовместимое – жизнь и смерть, красота и уродство, радость и тоска, вера и безнадежность; так в обыденности выявляется её трагическая подоснова. Но при этом стихотворения Л. отличаются формальной простотой – ясностью и внятностью языка, прозаичностью и классической завершенностью формы – и лёгким поэтическим “дыханием”. Л. прекрасно владел рифмованным, белым и свободным стихом и потому умел избегать монотонности, оставаясь в русле традиции.

Соч.: All What Jazz: A Record Diary 1961–1968. L., 1970; Required Writing: Miscellaneous Pieces, 1955–1982. L., 1983; Collected Poems. L., 1988; Selected Letters. 1940–1985. L., 1992; в рус. пер.: [Стихи] // Из современной английской поэзии. М., 1971; [Стихи] // Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977.

Лит.: Скороденко В.А. Английская поэзия (1945–1970). М., 1972; Whalen T. Philip Larkin and English Poetry. L., 1986; Philip Larkin: The Man and His Work / Ed. D.S. Salwak. L., 1989; Motion A. Philip Larkin: A Writer's Life. L., 1993.

В. Скороденко

ЛАУРИ (Кларенс) Малколм (Боуден) [LOWRY (Clarence) Malcolm (Boden), 28.07.1908, Нью-Брайтон, Чешир – 27.06.1957, Райн, графство Суссекс], прозаик, поэт. В юности, нанявшись матросом, плавал на Дальний Восток (1927) и в Осло (1930). Окончил Кембриджский университет (1933). Долгие годы жил за пределами Великобритании: в Мексике (1937–1938), США (1938–1939), а также в Канаде (1940–1954), где его считают своим писателем. При жизни Л. увидели свет, не считая журнальных публикаций, два его романа – написанный на материале плавания в Азию “Ультрамарин” (“Ultramarine”, 1933; рукопись романа была потеряна издателем, и Л. за три месяца напи-

сал книгу заново) и “У подножия вулкана” (“Under the Volcano”, 1947; рус. пер. 1972), ставший заметным явлением литературы 20 в. Рукопись ещё одного романа сгорела при пожаре и не была восстановлена. Вдова Л., писательница М. Боннер, подготовила к изданию и выпустила его стихотворения, рассказы, повести “Лесная тропа к роднику” (“The Forest Pass to the Spring”, 1961; рус. пер. 1972) и “Лунная сода” (“Lunar Caustic”, 1968), а также черновые варианты двух романов, сохранившиеся в архиве Л. Его главной книгой должна была стать многотомная эпопея “Бесконечное плавание” (“The Voyage that Never Ends”), в которой роман “У подножия вулкана” был бы центральным, а повесть о гармоничном единстве человека и природы “Лесная тропа к роднику” (в расширенном и переработанном виде) – завершающим произведением цикла.

“У подножия вулкана” – грандиозная метафора удела человека в современной автору истории. Действие разворачивается в мексиканском городке Куаунауаке и соседних селениях у подножия вулканов Попокатепетль и Истаксиуатль и занимает один день – День поминовения, 2 нояб. 1938 г. В этот день к бывшему британскому консулу в Куаунауаке, беспробудному пьянице Джеффри Фермину, приезжают его бывшая жена Ивонна, сводный брат Хью и любовник Ивонны, французский кинорежиссер Ляруэль. Они пытаются спасти Фермина, уговорить его бросить пить и начать жизнь заново. В первой главе романа, своеобразном прологе, Ляруэль спустя год мысленно возвращается к событиям того дня; со второй главы действие развивается по часам, в строгой хронологической последовательности. Но в рамках сквозной сюжетной канвы, “наплывами” – в видениях, воспоминаниях, диалогах, внутренних монологах, написанных в третьем лице, – дается предыстория трёх главных действующих лиц современной трагедии, ибо все они обречены: Ивонна гибнет в результате несчастного случая; Фермина убивают фашиствующие мексиканцы, в чьи руки он добровольно себя отдаёт, словно подыгрывая судьбе; Хью берётся за выполнение заведомо самоубийственной политической миссии.

Роман о гибели одного человека (основная фигура, к которой стянуты все нити, здесь всё же Фермин) – это и роман об экзистенциальном аде существования, и роман о

нежизнеспособности современной цивилизации, о необратимом недуге, съедающем её изнутри. В аллегорическом плане болезнь Фермина, его перманентный запой, всего лишь симптом, указывающий на более общие глубинные процессы. Цивилизация, по мысли Л., больна историей, с которой нельзя совладать точно так же, как консул, малый её атом, не способен совладать со временем – отстаёт, выпадает из него (символическая деталь – увлечение Фермина средневековыми трактатами по алхимии и каббалистике) – и гибнет. Роман создавался в годы 2-й мир. войны, и в нём пересматривается в свете нового исторического опыта нравственная оценка “потерянного поколения”, пережившего 1-ю мир. войну, оценка самого феномена “потерянности”, который трактуется как губительный и недостойный человека, наделённого свободной волей и правом выбора.

Стиль Л. отмечен единством пластической словесной “живописи” и изощрённой символики. Обилие библейских, мифологических, культурологических и иных отсылок и упоминаний сочетается с почти фотографической точностью рисунка в изображении материального мира и утончённым психологизмом в воссоздании внутренних конфликтов, смятения чувств, жизни сознания и сердца. В романе всё контрастно, включая облик Мексики, прекрасной и одновременно уродливой, одинаково способной нести человеку надежду и отчаяние, исцеление и смерть. Синтез иронии и патетики, гротеска и поэтического откровения, смешного и горького, хаоса и гармонии определяет трагедийный накал романа, полифонический интонационный контрапункт этого внутреннего эпоса расколотых душ.

Соч.: *Selected Poems*. San Francisco, 1962; в рус. пер.: У подножия вулкана. Рассказы. Лесная тропа к роднику / Предисл. и сост. В. Скороденко. М., 1972.

Лит.: *The Art of Malcolm Lowry* / Ed. A. Smith. N.Y., 1978; *Day D*. Malcolm Lowry: A Biography. N.Y., 1973; *Apparantly Incongruous Parts: The Worlds of Lowry* / Ed. P. Tiessen. Metuchen, 1990.

В. Скороденко

ЛЕ KAPPE Джон [LE CARRE John, наст. имя Корнуэлл Дэвид Джон Мур (Cornwell David John Moore), р. 19.10.1931, Пул, графство Дорсет], автор шпионских романов*. Детство Ле К. было омрачено уходом мате-

ри из семьи, банкротством отца, осуждённого за мошенничество. Учился в Шербернской частной школе. Изучал немецкий язык, литературу и философию в Бернском университете, современные языки с расчётом на дипломатическую карьеру, в Оксфордском университете (1952–1956); в течение двух лет преподавал немецкий язык в Итоне. В 1958 поступил на службу в Военное министерство, через год перешёл в Министерство иностранных дел. Был вторым секретарем Британского посольства в Бонне, в качестве сотрудника Интеллидженс Сервис работал в Берлине и Берне. В 1963 после успеха третьего романа ушёл в отставку.

Сведения о службе Ле К. в разведке разноречивы. Сам он не хотел казаться “литературным перебежчиком из секретного мира” и неохотно сообщал об этой стороне своей деятельности: “Я не был Матой Хари, – говорил он в интервью с М. Брэггом* (1979), – в течение некоторого времени я участвовал в этой работе, подобно Сомерсету Моэму*, Грэму Грину* и множеству других писателей”. Опыт работы в британской разведке, по уверению Ле К., послужил ему источником размышлений над человеческими судьбами, над психологией англичан, поскольку “шпионаж присутствует везде и он наилучшим образом отражает современное общество”. Ле К. развивал жанр шпионского романа в полемике с романтико-приключенческой традицией от Дж. Бакена* до И. Флеминга*. Вслед за Р. Кипплингом* он называл шпионаж “Большой игрой”, в которой “солдатам” секретной службы отведена роль пешек. Своими образцами признавал Дж. Конрада* и Гр. Грина, для которых шпионская интрига была способом создания экзистенциальной ситуации, обнажающей мотивы поведения человека. Закрытый мир секретной службы в романах Ле К. служит моделью реального, якобы “открытого” общества.

Главный герой и “идеолог” в произведениях Ле К., контрразведчик Джордж Смайли, появляется в его первом романе “Звонок мертвецу” (“Call for the Dead”, 1961; экран. 1967; рус. пер. 1966). В романах, писавшихся на протяжении двух десятилетий, его образ почти не меняется. Это всё тот же спокойный и невзрачный человек среднего возраста (“коротышка в очках, похожий на чиновника”), что отвечает его профессионально-

му стремлению быть незаметным, смешаться с толпой – “богач или бедняк, священник или простолюдин?” Он не только шпион, но и учёный, изучающий немецкую литературу 17 в. и придерживающийся единого метода в столь противоположных сферах: не выходить за пределы доказанных фактов. В его характере рационализм защитника существующих институтов сочетается с идеализмом странствующего рыцаря и умудрённостью пилигрима. Обыгрывается и его близость герою К. Дойла*: аналитический склад ума, запоминающиеся особенности и привычки, даже постоянный адрес (Байуотер, 9).

В отличие от никогда не сомневающегося шпиона-супермена И. Флеминга Смайли – шпион рефлексирющий. Как и сам автор, он знает и любит Германию, но он ненавидел её, когда там жгли книги – тогда он точно знал, кто его враг. После войны он стал профессиональным шпионом, вербовщиком агентов, “кротом”. Но, как говорится в “Убийстве по-джентльменски” (“A Murder of Quality”, 1962; рус. пер. 1971), “на протяжении всей своей тайной работы он так и не сумел приспособить средства к цели”. Этим определяются его отношения со своим ведомством, “Цирком” (версия Ле К. британской секретной службы, англ. circus – это и площадь, на которой он поместил её здание). Принадлежность к нему внушает чувство защищённости от реальной жизни, но и “приучает объяснять её в терминах конспирации”. Работающие там люди “ужасают меня, но я один из них”. По словам сослуживцев, “он то выходит в отставку, то возвращается. Слишком совестлив. Никогда не известно, работает он или нет”.

В “Шпионе, пришедшем с холода” (“The Spy Who Came in From the Cold”, 1963; экран. 1965; рус. пер. 1971) Смайли “не работает” и потому остается на заднем плане. Но его глазами увиден заключительный эпизод задуманной его начальством комбинации – гибель шпиона, ушедшего “в холод”, на последнее, как ему обещали, оперативное задание по другую сторону Берлинской стены. Он знал, что, став двойным агентом, не сможет рассчитывать на чью-либо помощь, но не знал, что ему предназначена роль пешки в большой игре по спасению начальника восточногерманской разведки, а на самом деле английского агента, провалившего агентурную сеть в Берлине. В этом, по отзы-

ву Гр. Грина, лучшим из известных ему шпионских романов проводится параллель между агентами враждебных лагерей, разделённых Берлинской стеной (“Мы все одинаковы”), и противоположными идеологиями, в равной мере абстракциями, во имя которых в жертву приносится конкретный человек. Мотив пешки, которой не жаль пожертвовать, – один из повторяющихся у Ле К. “Я даже согласна быть пешкой, только бы меня взяли в игру” – эти слова из “Алисы в Зазеркалье” Л. Кэрролла взяты в качестве эпиграфа к роману Ле К. “Война в Зазеркалье” (“The Looking-Glass War”, 1965; экран. 1969; рус. пер. 1989), в котором Смайли также остаётся в стороне. Абсурдность секретной операции изображена с комизмом в традиции П.Г. Вудхауса*, усиливающим, однако, трагизм этого кафкианского романа.

С образом Смайли связан кардинальный для Ле К. вопрос о том, кто такой шпион. Отсутствие однозначного ответа подчёркнуто названием романа – “Жестящик, портной, солдат, шпион” (“Tinker, Tailor, Soldier, Spy”, 1974; телесериал 1979 с А. Гиннесом в роли Смайли), переименовывающим девичье гадание о женихе: “Жестящик, / Портной, / Солдат, / Моряк, / Богач, / Бедняк, / Нищий, / Вор”. Этот роман, а также “Почётный школьник” (“The Honourable Schoolboy”, 1977) и “Люди Смайли” (“Smiley’s People”, 1980; телесериал 1981 с А. Гиннесом в роли Смайли) составили трилогию “Поиски Карлы” (“Quest for Karla”), раскрывающую внутреннюю драму Смайли. Его поиски двойного агента – это и поиски самого себя, безуспешные попытки ответить на вопрос “кто я?”. Противоборство британской и советской разведок персонифицируется в противоборстве Смайли и его советского “визави” по кличке Карла. Свою победу Смайли расценивает скорее как поражение: для её достижения он действовал теми же средствами, что и его противник, – воспользовался его единственным проявлением человечности, любовью к больной дочери. Их последним “поединком” стала встреча у Берлинской стены: “Они обменялись единственным взглядом, и, наверное, каждый из них на секунду увидел в другом себя”. То же сходство подчёркнуто в изображении секретных служб двух стран – лондонского “Цирка” и московского Центра как бюрократических систем, насаждающих всеобщую конспирацию.

Спустя 10 лет как эпилог к истории Смайли была написана книга Ле К. “Секретный пилигрим” (“The Secret Pilgrim”, 1991; рус. пер. 1992), напоминающая рассказы доктора Ватсона о давних делах Шерлока Холмса. На этот раз старый, уже завершивший свой путь пилигрима Смайли, выступая перед будущими разведчиками, предается воспоминаниям, как и рассказчик, его бывший коллега, который мысленно переживает, дополняет и комментирует его (“Но на лице Смайли, я убежден, улыбки не было”, “Я вижу, как Джордж...”). Ностальгическая интонация книги вызвана не только отношением к Смайли, теперь уже легендарной фигуре, “части ностальгии других”, но и изменившейся обстановкой в мире.

В 80-е гг., в романах “без Смайли”, Ле К. уходит от конфликтов “холодной войны”; тема шпионажа получает психологическое наполнение. Для завербованной героини “Маленькой барабанщицы” (“The Little Drummer Girl”, 1983; экран. 1984; рус. пер. 1989) театральная сцена и театр жизни смешались, и она “перешла в зазеркалье”, где всё двойится – израильский агент Моссада и палестинский террорист. “Двойничество” переживается как расщепление и разрушение личности, свойственное и манипулятору-Пигмалиону: “Вокруг теснятся мои маски, а сам я где-то далеко и тоскую”. В романе “Идеальный шпион” (“A Perfect Spy”, 1986; рус. пер. 1994) двойничество анализируется как проявление хамелеонской природы человека (“Вначале был шпион”), умеющего “жить на разных уровнях”, не различающего предательства и любви (“Предательство – это любовь”), лжи и правды (“Даже когда ты говоришь правду, ты лжешь”). В этом многоплановом романе историю собственного двойничества расследует сам шпион-двойник, решивший бросить “игру в Кима”. Он пишет историю своей несостоявшейся жизни как “двенадцатитомный ответ Прусту” или исповедь, адресованную сыну.

Шпион у Ле К. обречён на одиночество. Лишь в последних романах он допускает для него возможность возвращения к “банальности повседневной жизни”. “Русский Дом” (“The Russian House”, 1989; экран. 1990; рус. пер. 1990), написанный после посещения писателем Советского Союза, начинается с комической ситуации: секретные документы, привезённые из России, становятся увлекательным чтением английских дипломатов,

прежде чем попасть в русский отдел английской спецслужбы, а комиссия, созданная для выяснения происшедшего, уподобляется Чешскому Коту Л. Кэрролла – от неё не осталось ничего, кроме “ужасно секретной нахмуренности”. Для старых зубров английской разведки шпионаж – это “выматывающая тревога”, “имитирование любви”, “несостоявшаяся жизнь”, но и тайная цитадель, укрывающая от жизненных неурядиц. В молодом завербованном ими агенте они хотят видеть “смутный образ великого английского шпиона-джентльмена”. Новоиспеченный же агент выбирает любовь и жизнь, а дилемма “идея или человек” решается в пользу человека. Он отказывается от вознаграждений и добивается права вернуться к частной жизни и ждать обещанного воссоединения с любимой (русской) женщиной. Скромным земным раем (уединённый коттедж в Корнуолле, подстриженный газон, сохнувшее на веревке бельё) завершаются приключения героя “Ночного администратора” (“The Night Manager”, 1993; рус. пер. 1994) и его возлюбленной.

Роман Ле К. “Портной из Панамы” (“The Tailor of Panama”, 1996) далёк не только от мечты о “шпионе-джентльмене”; в нём нет и противопоставления бескорыстных рядовых участников тайной войны тем, кто сидит в “Цирке”, распоряжается ими как “пешками” в своей “большой игре”, что было характерно для его произведений 60–70-х гг. Теперь сами вербовщики и завербованные ведут собственную игру. Герой романа, владелец модного ателье, где он слышит больше исповедей, чем священник, далеко не так безобиден, как “Наш человек в Гаване” Гр. Грина, на которого ссылается автор. Завербованный английским шпионом, он почувствовал себя актёром-импровизатором. Поняв, что говорить он должен то, что от него хотят услышать, выдумал тайную оппозицию, своего друга назначил её лидером и вскоре перестал различать факты и вымысел. Англичанин же предстает как шпион новой формации. Его интересует личная выгода – дальняя, когда Панамский канал, возможно, пойдет с молотка, и ближняя – деньги, которые разведывательные службы готовы бросить в костёр, если его удастся разжечь. И портному это удаётся. Самоубийство своего испуганного друга он инсценирует как убийство и делает его героем, что оказывается достаточным основанием для бомбёжки.

В других романах кон. 90-х гг. ("Наша игра" – "Our Game", 1995; "Сингл и Сингл" – "Single and Single", 1999; "Верный садовник" – "The Constant Gardener", 2000) Ле К. бросает своих шпионов и дипломатов на борьбу с организованной преступностью, будь то торговля наркотиками и оружием или фармацевтическая индустрия, проверяющая новый препарат на африканцах как на подопытных животных. Но освоение новых территорий не дало писателю материала для постановки сущностных проблем, которыми отличались его лучшие шпионские романы.

Лит.: Кочеткова И. Джон ле Карре: Новый роман в контексте творчества писателя // Диапазон. 1991. № 1; Monaghan D. The Novels of John le Carre: The Art of Survival. L., 1985; The Quest for le Carre / Ed. A. Bold. L., 1988.

А. Саруханян

ЛЕМАНН Розамунд (Нина) [LEHMANN Rosamond (Nina), 1901, Бакингомшир – 1990), романистка. Вице-президент Международного Пен-клуба, член Королевского литературного общества. Награждена орденом Британской империи (1982).

Л. родилась в семье известного спортсмена, автора книг о животных и в спорте, редактора журн. "Панч". Её младший брат Джон (1907–1987), поэт и критик, в нач. 30-х и в 1938–1946 вместе с Л. и В. Вулфами возглавлял изд-во "Хогарт-пресс", с 1936 – журн. "Нью райтинг"*, в 1954–1961 был редактором-основателем журн. "Лондон мэгезин"*. В ранних романах Л. воспроизводится артистическая атмосфера уютного дома в Филдхэде на Темзе, где бывали А.А. Милн*, Г.К. Честертон*, музыканты, спортсмены.

Первый роман Л. "Туманный ответ" ("Dusty Answer", 1927), сразу ставший бестселлером, отчасти из-за откровенного изображения "закрытых" тем, выявил автобиографическую основу её творчества (героиня – вариация юной Л.), жанровое своеобразие её романа (роман "точки зрения") и "архетип" героини. Это роман "воспитания чувств" обаятельной, романтической девушки из состоятельной семьи, детство и юность которой проходят в доме на живописном берегу Темзы. Как и писательница (1919–1922), она поступает в Кембридж, изучает литературу. Воссоздающий магический мир юности роман содержит элементы трагедии (гибель жениха героини), но завершается как мелодрама "утраты иллюзий". Кри-

тики-современники отмечали лиризм романа, поразительную способность писательницы передавать настроение, тонкость изображения шокирующей для того времени гомосексуальной любви.

"Очарование исчезло из жизни" – эти слова героини первого романа определяют лейтмотив творчества Л.: неизбежность утраты в мире взрослых чувства красоты, упоения, испытываемого в детстве и юности. "Музыкальная нота" ("A Note in Music", 1930) – "роман отчаяния", повествующий о серой жизни двух домохозяек балзаковского возраста в провинциальном городке на севере Англии, изредка нарушаемой "музыкальной нотой", иллюзорным намёком на возможность другой, яркой жизни.

В центре наиболее автобиографичного романа "Приглашение на вальс" ("Invitation to a Waltz", 1932) – вновь юная девушка (Оливия Кертис) "на пороге взрослой жизни", в дни своего 17-летия и первого бала. Роман переключается с рассказом К. Мэнсфилд* "Её первый бал": танец на первом балу – инициация, символ начала взрослой жизни; переживания героини варьируются от экстатического ожидания до отчаяния. Масштаб повествования расширен за счёт нескольких "точек зрения": самой героини, её родителей, сестры, брата и других персонажей, людей разных поколений и социальных слоёв. В романе намечены характерные для писательницы темы – семья как надежное, несмотря на внутренние конфликты, укрытие для всех её членов; скрытое или явное противостояние сестёр – традиционалистки, выходящей замуж и имеющей детей, и неконформистки, нарушающей нормы традиционной морали. Тёмная сторона жизни присутствует в этом романе пока лишь в виде "намёков" на существование болезней, жестокости, трагедии. Роман "Погода на улице" ("The Weather in the Streets", 1936) – о той же Оливии, но 10 лет спустя – шокировал многих читателей нетрадиционной "схемой" жизни героини: её разводом с мужем, адюльтерной любовью, откровенным описанием сцены аборта. "Погода" в заголовке – символ неизбежных обстоятельств, приводящих к разочарованию.

Ритм "творческого маятника" Л., раскачивающегося от очарованного мира юности в ранних романах к лишённому иллюзий миру взрослых в поздних, нарушается лишь однажды. В романе "Баллада и исток" ("The

Ballad and the Source", 1944) Л. создаёт "семейную сагу" в духе 19 в., мелодраму, драму и даже трагедию жизни трёх поколений семьи. В центре романа образ женщины, обладающей почти героическим величием и жизненным импульсом, несвойственным, по определению писательницы, "жалким, незрелым, унылым невротическим персонажам современного романа". Субъективное видение мира передается техникой "множественной точки зрения": Л. мастерски разнообразит технику, разработанную Г. Джеймсом в романе "Что знала Мейзи".

В произведениях Л. мир почти неизменно показан сквозь призму мировосприятия персонажа, это романы "субъективного времени"; в них отсутствуют всезнающий автор и эпическое измерение. В духе лирической поэзии Л. фокусирует повествование на коротких эмоционально насыщенных периодах жизни персонажей, сюжет обычно сводится к нескольким событиям. Ощущая, как В. Вулф*, близость поэзии и прозы, Л. придаёт особое значение образу-символу. В "Туманном ответе" – это вишнёвое дерево в саду, которое в конце романа срубают (явная перекличка с чеховским "Вишнёвым садом"), символ таинственного очарования жизни. В "Музыкальной ноте" сирень у дома – символ краткого цветения жизни, едва ползущий трамвай – безобразия города, ярмарка – символ иллюзии, противостоящей реальности. Социальная среда романов Л., как правило, аристократия, средний класс, артистическая богема. Единственный случай "спуска в низы" – изображение парикмахерши-проститутки в "Музыкальной ноте" как "маленького человека", страдающего и наивного.

Гуманистическое мировосприятие сближает Л. с традицией 19 в. Современный роман ей кажется холодным при всей его яркости и остроте, страдающим дефицитом любви и сочувствия авторов к своим персонажам, что было свойственно Дж. Остен и Дж. Элиот, Ч. Диккенсу и У. Теккерю, Э. Троллопу и Т. Харди, как и всем великим русским романистам (эссе "Будущее романа"). Л. ностальгически оглядывается на 19 в., противопоставляя его современному миру "упадка и распада", миру, "в котором больше боли, чем наслаждения". В отличие от В. Вулф, использующей в своей "текучей" прозе приём "потока сознания", Л. в большей степени сохраняет равновесие

между субъективной и объективной сторонами мировосприятия персонажей, раскрывает их психологическое состояние на основе межличностных отношений. Она тщательно "выстраивает" роман, соотнося его чётко выписанные эпизоды с основным сюжетом.

В 60–70-е гг. известность Л. пошла на убыль. Одной из причин этого была нерегулярность появления её произведений. Из 7 романов 4 были опубликованы в течение первого десятилетия её творческой карьеры. За последовавшие 40 лет она написала 3 романа ("Баллада и исток", "Эхо тёмных аллей" – "The Echoing Grove", 1953; "Морской виноград" – "The Sea Grape Tree", 1976), единственную пьесу "Больше не надо музыки" ("No More Music", пост. 1938; публ. 1939), сборник рассказов "Цыганское дитя и другие рассказы" ("The Gipsy's Baby and Other Stories", 1946), небольшую автобиографическую книгу "Лебедь на закате..." ("The Swan in the Evening: Fragments of an Inner Life", 1967) и с десяток эссе.

Подобно Э.М. Форстеру*, творчеством которого она восхищалась, Л. убеждена в том, что основа романа – личные отношения, и практически исключает из него остальные сферы жизни. Из-за сосредоточенности на воспоминаниях детства и юности её персонажи, как правило, по возрасту или складу характера не способны к полноте восприятия жизни. У неё нет полноценных мужских образов, что особенно существенно в романах о взаимоотношениях мужчин и женщин, как, напр., в её любимом произведении "Эхо тёмных аллей", посвящённом близкой дружбе с С. Дэй Льюисом*. Обычно это сделанные как бы со стороны "наброски" слабых, чувственных, эгоистичных людей.

К кон. 20 в. интерес к творчеству Л. вновь возродился. В ней видят классика феминистской литературы: мир её романов – это мир, где главное действующее лицо не мужчина, а женщина, не отец, а мать и где конфликт между поколениями решается как конфликт между поколениями женщин. В романах, переведённых практически на все европейские языки, Л. "на своем поле" раскрыла амбивалентность истины, "показала абсолютную полноту любви – её способность целиком поглощать людей" (Э. Боуэн*). По определению Дианы Лестерджен, автора книги о ней, "в жанре романа она, конечно, не Бах,

но можно с уверенностью назвать её Шопеном”.

Лит.: *LeSturgeon D.E.* Rosamond Lehmann. N.Y., 1965; *Dorosz V.* Subjective Vision and Human Relationships in the Novels of Rosamond Lehmann. Uppsala, 1975; *Tindall G.* Rosamond Lehmann. L., 2000.

Т. Красавченко

ЛЕССИНГ Дорис (Мей) [LESSING Doris (May), р. 22.10.1919, Карманшах, Иран], прозаик, драматург. Награждена орденом Почета (2000). Получила премию Д. Козна за достижения в области английской литературы (2001).

Детство и юность Л. провела в Южной Родезии. В 15 лет оставила школу, работала няней, стенографисткой, телефонисткой. Увлекалась политикой, выступала против расового неравенства. После переезда в Великобританию в 1949 ей вплоть до 1980 был запрещён въезд в Родезию. Первый роман “Трава поёт” (“The Grass is Singing”, 1950; рус. пер. 1980) посвящён трагической судьбе женщины в условиях колониального общества. Протестующая героиня этого и других романов Л. 50-х гг. отдалённо напоминает героя “сердитых молодых людей” (хотя её статья “Тихий личный голос”, опубликованная в 1957 в их коллективной “Декларации”, заметно выпадала из общего “громкого” хора). Наиболее созвучен их темам конфликт поколений в пьесе Л. “Каждый себе пустыня” (“Each His Own Wilderness”, 1958), поставленной на той же сценической площадке, что и пьесы других “сердитых”. Своей политической ангажированностью Л. была всё же ближе “новым левым”, движению, возникшему в кон. 50-х гг. Постоянное обращение к теме положения женщины в современном обществе обеспечило Л. восторженный приём в среде феминисток. Но, как и английские писательницы следующего поколения (А. Брукнер*, М. Дрэбл* и др.), Л. выступала за женское равноправие, дистанцируясь от феминизма.

Задачу 5-томного цикла романов “Дети насилия” (“Children of Violence”, 1952–1969) Л. определяла как “исследование индивидуального сознания в его взаимоотношении с коллективным”. В этом сопряжении частного и общего она шла от судьбы женщины к судьбе человечества и судьбе цивилизации. Само имя Марты Квест, центральной героини квинтета (“Марта Квест” – “Martha

Quest”, 1952; рус. пер. 1957; “Подходящий брак” – “A Proper Marriage”, 1954; “Рябь после бури” – “A Ripple from the Storm”, 1958; “Замкнутые на себе” – “Landlocked”, 1965; “Город о четырёх вратах” – “The Four-Gated City”, 1969), образа отчасти автобиографического, указывает, что её жизненный удел – вечные искания: своего места в обществе, своей сущности, своей цельности. Но утопическая мечта героини о “золотом городе”, “городе о четырёх вратах” оборачивается антиутопией*. Действие заключительного романа цикла доведено до конца 2-го тысячелетия, воображаемое будущее завершается окончательной дезинтеграцией личности и общества и Апокалипсисом 3-й мир. войны.

“Попытку разрушить привычную художественную структуру, а также определённые формы сознания и выйти за их пределы” Л. предприняла в “Золотом дневнике” (“The Golden Notebook”, 1962). Этот роман-эксперимент состоит из 5 книг-“дневников”, каждая со своими героями и смысловыми центрами. Их ведёт писательница Анна Вулф, достигшая независимости и постаревшая “Марта Квест”. Она пишет о своей жизни в Родезии (“Чёрный дневник”), о политике (“Красный дневник”), о своей писательской деятельности (“Жёлтый дневник”), ведёт личные записи (“Синий дневник”). “Золотой дневник”, объединяющий четыре предыдущих, посвящён природе художественного творчества, раздумьям о соотношении литературы и автобиографии*. В построении романа (в частности, в его кольцевой композиции) обнаруживается влияние Дж. Джойса*.

Эксперименты с формой романа Л. продолжала в “Инструкции к сошествию в ад” (“Briefing for a Descent into Hell”, 1971), прочитывающейся как мифопоэтическая аллегория. В его композиции реализуется тема двоемирия (объективной реальности и мира грёз). Потерявший память и пытающийся вернуть себе осознание собственной сущности, герой романа совершает “путешествие во внутренний космос”. Безумие трактуется писательницей как просветление, концентрация сознания на поисках высшей истины, Абсолюта, воплощающего, по мысли Л., нравственно-доброе начало (здесь писательница опиралась на положения суфизма). Роман “Мемуары выжившего” (“The Memoirs of a Survivor”, 1974; экран. 1981), действие

которого отнесено в недалёкое будущее, написан как воспоминание о прошлом, когда после некой катастрофы в стране наступила разруха и установилась анархия. Люди бегут из города, и только рассказчица и её близкие “наблюдают и ждут”, пока за ними не придёт мудрая “Она”, чтобы увести их “из этого распавшегося мира в другой, где царят порядок и гармония”.

За стремлением Л. осмыслить “удел человеческий” следует попытка осмыслить судьбы земной цивилизации, развитие которой носит циклический характер: подъём сменяется спадом. “Визионерская тревога”, эсхатологические, апокалиптические мотивы пронизывают “космическую” серию романов Л. “Канопус в Аргосе: архивы” (“Canopus in Argos: Archives”, 1979–1983), близкую жанру научной фантастики*. В “космических” романах Л. стремится к созданию философского мифа. На примере нескольких планет (Канопус, Сириус, Шикаста, Шаммата и др.) она исследует природу и исторические судьбы “империй”, судьбы земной цивилизации, которой угрожает уничтожение, точнее, самоуничтожение, ибо любое общество, по убеждению Л., построено в большей или меньшей степени на зле и насилии.

В творчестве Л. последних двух десятилетий 20 в. тема “безумия мира” (по определению американской писательницы Дж.К. Оутс) перемежается с темой старости, исследованием отдельной человеческой судьбы. Тема “безумия мира” разворачивается в романе о молодёжном движении “Настоящий террорист” (“The Good Terrorist”, 1985) и в философской притче о природе зла “Пятый ребенок” (“The Fifth Child”, 1988). Тема старости (начатая в “Лете перед закатом” – “The Summer Before the Dark”, 1973; рус. пер. 1977) – в центре “Дневника доброй соседки” (“The Diary of a Good Neighbour”, 1983) и в его продолжении “Если бы старость могла” (“If the Old Could”, 1984), повествующих о силе духа обездоленных и немощных.

К концу столетия сохраняется, даже усиливается болезненная озабоченность Л. судьбами мира. Ожидание Апокалипсиса, экологических и социальных катастроф пронизывает приключенческий роман “Мара и Дэнн” (“Mara and Dann”, 1999) о безнадежных попытках брата и сестры спастись от неизбежной трагической судьбы, а также

роман “Играя в игру” (“Playing the Game”, 1995) о невозможности любви в бездушном мире, переполненном насилием. Неизбежного трагизма исполнена и история мальчика, бегущего от неблагополучного мира взрослых: вынужденный вернуться назад, он кончает жизнь самоубийством (“Бен, ушедший в мир” – “Ben, in the World”, 2000; продолжение романа “Пятый ребенок”). Несколько особняком в 90-х гг. стоит роман “Снова любовь” (“Love Again”, 1996), в котором рассказано о сложном взаимодействии жизни и литературы в судьбе героини, писательницы, а также персонажа сочинённой ею пьесы.

Размышления о будущем перемежаются зарисовками современного быта, проникнутыми сочувствием к обыкновенной жизни обыкновенных людей (рассказы и очерки “Наблюдая за Лондоном” – “London Observed”, 1992), а также воспоминаниями о минувшем, о людях и событиях, повлиявших на её жизнь (очерки “Африканский смех” – “African Laughter”, 1993; 2-томная автобиография “О сокровенном для меня” – “Under my Skin”, 1994; “Прогуливаясь в тени” – “Walking in the Shade”, 1997).

Соч.: *Collected Stories*: In 2 vols. L., 1978; *Play with a Tiger and Other Plays*. L., 1996; *Problems, Myths and Stories*. L., 1999; в рус. пер.: *Повести* / Предисл. А. Саруханян. М. 1958.

Лит.: *Михальская Н.П.* “Дети насилия” Дорис Лессинг: Эволюция метода и структура жанра // *Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе*. М., 1983; *Васильева И.* Космические эксперименты Дорис Лессинг // *Современная художественная литература за рубежом*. 1984. № 2; *King J.* Doris Lessing. L., 1989. In *Pursuit of Doris Lessing*. Nine Nations Reading / Ed. C. Sprague. L., 1990.

И. Васильева

“ЛЕФТ РЕВЬЮ” (“LEFT REVIEW” – “Левое обозрение”, 1934–1938) – ежемесячный литературно-публицистический журнал, орган британского отделения международного Интернационала писателей. До декабря 1935 возглавлялся группой редакторов, среди которых решающий голос принадлежал драматургу Монтегю Слейтеру (Slater Montegu) и литературоведу Ральфу Фоксу (Fox R., 1900–1937). К числу его постоянных сотрудников принадлежали Т.А. Джексон, Н. Митчисон, А. Уэст, Дж. Линдсей* и др. Внимание, которое уделялось в первых номерах “Л.р.” вопросам

партийности литературы, долга писателей перед революцией и их участия в деле построения социализма, позволило критику Б. Бергонци назвать “Л.р.” пристанищем “упрощенной сентиментальной русофилии”. Вместе с тем издание отражало некоторые существенные аспекты литературного процесса 30-х гг., чему способствовало участие У.Х. Одена*, Ст. Спендера*, К. Кодзулла (Caudwell Christopher, наст. имя Christopher St. John Sprigg, 1907–1937) и некоторых других видных деятелей культуры.

С 1935 по 1937 главным редактором “Л.р.” стал поэт и критик Эджелл Рикворд (Rickword Edgell, 1898–1986). В журнале появились статьи Рекса Уорнера (Wamer Rex, 1905–1986), С. Дэй Люиса* и самого Рикворда, в которых марксистская литературная теория применялась к произведениям Диккенса, Свифта, Спенсера, Шекспира и Блейка. Рикворд сделал журнал трибуной английских писателей, выступавших в поддержку республиканских сил во время гражданской войны в Испании. В недолгий период руководства Рэндалла Суинглера (Swingler Randall) коммунистическая партия усилила контроль за изданием, и литературное качество публикаций заметно снизилось.

К. Бузылева

“ЛИВЕРПУЛЬСКИЕ ПОЭТЫ” (“THE LIVERPOOL POETS”) – название, которое принято в литературной критике для обозначения группы из трёх поэтов, участников коллективных сборников “Ливерпульская панорама” (“The Liverpool Scene”, 1967), “Поэзия с берегов Мерси” (“The Mersey Sound”, 1967) и “Новая книга” (“New Volume”, 1983). Творческие биографии “Л. п.” связаны с Ливерпулем: здесь родились Роджер Макгаф (McGough, Roger, р. 1937) и Брайен Пэттен (Patten, Brian, р. 1942); Адриан (Морис) Генри [Henri, Adrian (Maurice), 1932–2000] обосновался в Ливерпуле в 1957.

Появление “Л. п.” было подготовлено такими явлениями, как поэзия английского молодёжного андерграунда, сложившаяся в студенческих городках, местных поэтических кружках и вокруг малотиражных журналов, поэзия американских “битников” (А. Гинзберг, Л. Ферлингетти), творчество “Битлз”* и других рок-групп, поэтов К. Лога* и А. Митчелла*, американского барда Боба Дилана. “Л. п.” синтезировали их опыт

с другими литературными влияниями – от дадаистов и сюрреалистов до Т.С. Элиота*, Р. Грейвза* и Д. Томаса*.

“Л. п.” создали новый для Великобритании тип поэзии, предполагающей не столько печатное воспроизведение текстов, сколько их декламацию и поэтому ориентированной в первую очередь на живую аудиторию, а не на читателя. Их творчество связано с развитием аудиовизуальных средств массовой коммуникации, расширением сферы популярной культуры (поп-культуры) и интенсивным вовлечением литературы и искусства в индустрию развлечений – шоу-бизнес.

В поэзии “Л. п.”, как и в их творческих биографиях, есть много общего, вытекающего из близости, а то и совпадения их эстетических установок – прежде всего установки на звучащий стих. Они демонстративно порывают с общепринятым представлением о поэзии как сугубо литературном явлении и о поэте как культовой фигуре, представителе литературного истэблишмента. В их творчестве налицо сближение поэзии и песни, поэзии и представления, поэзии и зрелища. Они выступают на эстраде с чтением своих произведений под музыку или в промежутках между сценическими и музыкальными номерами (напр., Макгаф выступал с ливерпульской группой “Скэффолд”). Их стихотворения драматизируются, разыгрываются в лицах, ставятся на радио и телевидении, записываются в авторском исполнении или в виде композиций на пластинки и кассеты. Важнейшим требованием к стиху становятся не просто ясность и чёткость речи, но также и прямое декламационное начало: “Не пиши того, что трудно выговорить” (А. Генри). Ориентация на широкую и весьма пёструю аудиторию, многофункциональность поэтического слова объясняют чрезвычайную творческую плодовитость и разнообразие “Л. п.”: помимо того что у каждого из них опубликовано порядка 20 стихотворных сборников, все они пишут пьесы, делают инсценировки, выпускают книжки для детей, выступают режиссёрами, постановщиками, шоу-менеджерами.

“Л. п.” успешно превращают элементы поп-культуры в приёмы и средства поэтической выразительности: вставляют в стихотворения отрывки газетных текстов, лозунги, фрагменты рекламы и проспектов, обрывки песен; графически “оформляют” стихотворение, набирая разным шрифтом и

располагая на странице определённым образом; объединяют образы в резко контрастные сочетания; обращаются к перечислениям предметов, явлений, лиц, своеобразной “каталогизации” мира. Пародируя язык (лексику и фразеологию) газет, телевидения, рекламы, они выявляют и подчёркивают абсурдность стереотипов мышления и восприятия, формируемых средствами массовой информации. В качестве альтернативы стереотипам они выдвигают новое мифотворчество, концепцию действительности, видоизменяемой фантазией поэта: «Парты превращаются в деревья, / Чернильницы выходят из берегов, / Ребята на “камчатке” утонули» (Б. Пэттен “У Малыша Джонни меняется характер”). “Л. п.” используют элементы сюрреалистической поэтики, часто ставят на эпатаж (напр., обращаются к “табуированным” темам и ненормативной лексике). Но в сущности их поэзия ближе всего английской “поэзии бессмыслиц” (пример – хрестоматийное стихотворение “Слушайте, слушайте” Р. Макгафа: “...дома заикали дорожки сбежали / Автобусы шерстью позарастали / светофоры хихикая строили рожи / Фонари собачонок швыряли в прохожих... / Полицейский невинные камни бодал / а мальчишка нахал слово костью ломал...”)

При всей общности “Л. п.” каждый из них имеет своё “лицо” и стиль. Поэзия А. Генри – красочная, импрессионистичная и одновременно очень книжная; он экспериментирует в различных манерах и жанрах, любит стилизации и малые формы. Специфика его таланта в полной мере раскрылась уже в первом авторском сборнике “Ночью в полдень” (“Tonight at Noon”, 1968). Это умение соединять литературно-художественные реминисценции с непосредственностью лирического высказывания и занимательностью поэтического сюжета. В его стихах заросли ботанического сада скрывают Эдварда Мунка, лирический герой встречается на улице Дж. Джойса* (“Песни путника”); по Ливерпулю прохаживается Марсель Пруст, а на городском асфальте в который раз умирает Мацек из фильма А. Вайды “Пепел и алмаз” (“Ливерпульские стихи”).

Р. Макгаф весел, смешлив, ироничен, едок и в любовной лирике (“Много воды утекло”), и в политической сатире (“Всё полетело к чертям”). Трагикомедия жизни предстаёт в его стихах преимущественно комической, подчас нелепой своей стороной,

трагическая же сторона остаётся в тени (“Опознание тела”).

Для Б. Пэттена не характерна свойственная его коллегам по “цеху” щедрость изобразительных приёмов; его поэзия строже, экономней и собранней. Он пишет о горьком преждевременном опыте молодости и цинизме отчаяния. Малыш Джонни из сб. “Исповедь Малыша Джонни” (“Little Johnny’s Confession”, 1967) – обобщённый образ ребенка, не приемлющего стандартизации и насилия. Стиль Пэттена – соединение жёсткой иронии и чёткой логики. Начиная со сб. “Неуместная песня” (“Irrelevant Song”, 1971), Пэттен выступает преимущественно как “чистый” лирик.

Творчество “Л. п.”, пик которого приходится на кон. 1960-х – нач. 1980-х гг., способствовало обогащению приёмов и изобразительных средств английского стиха.

Соч.: *Henri A. Collected Poems. 1967–1985. L., 1986; McGough R. Selected Poems. L., 1989; Patten B. Grinning Jack: Selected Poems. L., 1990; в рус. пер.: Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984; Пэттен Б. [Стихи] // Иностран. лит. 1976. № 2; Пэттен Б. [Стихи] // В мире книг. 1988. № 11.*

Лит.: *Скороденко В.А. Английская поэзия (1945–1970). М., 1972; Willett J. Art in a City. L., 1967; Lindop G. Poetry, Rhetoric and Mass Audience: The Case of the Liverpool Poets // English Poetry since 1960: A Critical Survey / Ed. M. Schmidt, G. Lindop. Oxford, 1972.*

В. Скороденко

ЛИВИС Ф(рэнк) Р(еймонд) [LEAVIS F(rank) Raymond, 14.07.1895, Кембридж – 14.04.1978, Кембридж], литературный критик, культуролог, педагог. Родился в семье владельца музыкальных инструментов, выходца из фермерской среды. Почти вся жизнь Л. связана с Кембриджским университетом: там он учился (доктор философии, 1924), преподавал (1927–1962), в 1931 отстранён от работы за профессиональный нонконформизм (знакомил студентов с запрещённым в то время “Улиссом” Дж. Джойса*); в 1936 восстановлен на неполную ставку и лишь в 1954 приглашён в штат. В 1962 ушёл в отставку, оставшись почётным членом Даунинг-колледжа, но вскоре отказался от этой чести, заявив, что в колледже отходят от его принципов преподавания литературы. В течение многих лет трибуна Л. и его единомышленников (в их числе его жена, литературовед К.Д. Ливис, 1906–1981) – ли-

тературный и публицистический ежеквартальный журнал "Скрутини"*, выходявший в Кембридже тиражом несколько сотен экземпляров, но крайне влиятельный (печататься в нем считалось честью). После отставки преподавал в Оксфордском (1964), Йоркском (1965), Уэльсском (1969), Бристольском (1970), Лидсском университетах. Почётный доктор Лидсского, Белфастского, Абердинского, Делийского университетов. Почётный член Американской академии искусств и литературы (1963).

Пережив ужас 1-й мир. войны (служил санитаром и получил контузию), Л. вернулся в замкнутый университетский мир, увидел в далёкой от реальной жизни профессуре воплощение самодовольного филистерства, озабоченного не судьбами культуры, а своей карьерой. Пересмотрел унаследованный от критики 19 в. канон английской поэзии в русле изменений, происходивших в 10-е – нач. 30-х гг. 20 в.; приобрёл врагов, исключив из основного русла английской поэзии Э. Спенсера, Мильтона, Шелли и др., на изучении творчества которых основывались многие научные карьеры; отверг георгианскую поэзию*; существенно снизил оценку У. Де ла Мара* ("поэта выдающегося, но далёкого от совершенства, как и По") и Т. Харди* (его "статус ведущего поэта основан на дюжине стихотворений"); вывел на авансцену новых поэтов – Т.С. Элиота*, Э. Паунда, Дж.М. Хопкинса, в ту пору ещё не признанных в академических кругах ("Новые вехи в английской поэзии: Исследование современной ситуации" – "New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation", 1932; "Переоценка: традиции и новаторство в англоязычной поэзии" – "Revaluation: Tradition and Development in English Poetry", 1936).

Критический метод Л. складывался под влиянием А.А. Ричардса*, его техники детального анализа текста, теорий традиции и поэзии Т.С. Элиота (с публикации эссе о нём в 1929 Л. начал свою литературную карьеру). Ему были близки и идеи У. Эмпсона*.

С 1940-х гг. в центре внимания Л. – роман, в который, как он считал, с 19 в. "перешла поэтическая и творческая сила английского языка". Этот жанр теперь более соответствовал общей моралистической направленности его критики. В кн. "Великая традиция: Джордж Элиот, Генри Джеймс, Джозеф Конрад" ("The Great Tradition:

George Eliot, Henry James, Joseph Conrad", 1948) Л. опроверг бытовавшее в английской критике со времён М. Арнолда мнение о поэзии как венце литературы. Начинает же он "великую традицию" с Дж. Остен. Для Л. литература – самая могущественная и масштабная форма существования языка, сохраняющая культурную преемственность. Л. был убеждён, что не может быть великого искусства в обществе, язык которого примитивен; в условиях, грозящих языку вырождением, живая литературная традиция – гарант его сохранности. В дальнейшем Л. разделяет присущее М. Арнолду понимание того, что литература воплощает в себе нечто большее, чем сугубо эстетические ценности: она оказывает воздействие на мироощущение, мысль, критерии жизни общества. В 50–70-е гг. стержень его "великой традиции" – творчество Диккенса и Д.Г. Лоуренса* как воплощение "животворного начала", "жизни", а её "центр" – У. Блейк как поэт, создававший, что живет в мире, лишённом иллюзий, утратившем цельность, но понимавший самую важную истину о человеке – его потребность творческой жизни. Л. полемизировал с У.Б. Йейтсом* и К. Рэйн*, преувеличивавшими, на его взгляд, мистицизм и символизм Блейка ("Д.Г. Лоуренс-романист" – "D.H. Lawrence: Novelist", 1955; "Диккенс-романист" – "Dickens the Novelist", 1970; совместно с К.Д. Ливис).

Л. продолжал консервативно-просветительскую традицию в английской критике, идущую от М. Арнолда. В условиях технократического общества начиная с 30-х гг. он защищал культуру с позиций остающейся в меньшинстве гуманитарной интеллигенции. Его работы "Массовая цивилизация и культура меньшинства" ("Mass Civilisation and Minority Culture", 1930), "Культура и окружение" ("Culture and Environment", 1933; в соавт. с Д. Томпсоном) оказали значительное влияние на преподавателей и студентов.

Международный резонанс получила лекция Л. с Ч.П. Сноу*. В лекции "Две культуры? Значение Ч.П. Сноу" ("Two Cultures? The Significance of C.P. Snow", 1962; Кембридж, Даунинг-колледж, 28.02.1962) Л. подверг критике работу Сноу "Две культуры и научная революция" (1959), посвящённую конфликту двух культур – научно-технической и традиционной, гуманитарной, в которой представители последней были названы луддитами, пессимистами, не верящими в

прогресс. Л. ответил ему: существует только одна культура – традиционная, гуманитарная и гуманистическая. Она помогает человеку осознать свою индивидуальность и формирует критерии его отношения к миру: стремительно развивающаяся наука и техника не могут удовлетворить духовные запросы человека как личности, его жажду смысла жизни.

Свою идеологическую позицию Л. сформулировал в кн. “Не устанет мой меч” (“Nor Shall My Sword”, 1972), где развил мысль Арнольда о том, что литература, являясь “критикой жизни”, действительно участвует в формировании духовного климата эпохи. Л. утверждал биоцентрическую силу искусства как источника жизненных, творческих начал и усматривал трагическую иронию в том, что научно-технический прогресс, повышение материального уровня жизни сопровождаются духовным обеднением человека, нарушением “связи времён”, забвением традиций, американизацией. Он назвал 20 в. технократическо-бентамовским, имея в виду английского философа И. Бентама, защитника этики утилитаризма.

Л. принадлежал к кругу мыслителей и публицистов 20 в., не принявших прогресс машинной, промышленной цивилизации. Он доказывал преимущества доиндустриального общества, особенно для литературы, черпавшей из источников народной речи и культуры. Объясняя болезни современного общества разрывом с культурной традицией, надежды на спасение человечества связывал с гуманитарной интеллигенцией, “университетской элитой”, хранительницей традиции, способной не только оценить Данте и Шекспира, но и понять: их современные последователи аккумулируют в себе сознание нации, сохраняют живыми хрупкие элементы традиции, высокий уровень этических и эстетических критериев. Эта группа, не будучи многочисленной, способна тем не менее стать генератором духовной энергии культуры для всей нации.

Работы Л., представляющие собой сплав литературоведения и публицистики, написаны в духе либерализма, подкреплённого протестантской этикой. Л. – самый влиятельный после Т.С. Элиота английский критик 20 в. – в своих работах дал критически настроенной части общества (для которой литература не только “сокровищница изящной словесности”, но и форма сопротивления негативным

симптомам общественного развития) альтернативу марксизму. Отрицая абстрактный академизм, он убеждал студентов в том, что, занимаясь литературой, они имеют дело с самой жизнью в её наиболее интенсивных проявлениях. Л. воспитал просвещённую, критически мыслящую группу гуманитариев (“ливисистов”), которая, несмотря на свою немногочисленность, имела влияние в Англии. Он верил в высокую миссию искусства и решающую роль культуры в жизни человека, в художников как подлинных реформаторов общества, меняющих общее мироощущение и тем самым прокладывающих путь социальным реформам. Для последующего поколения Л. остался “моральным авторитетом” в “великой традиции литературной критики” (М. Брэдли*), скорее писателем, стоически сопротивлявшимся разрушительным процессам современной цивилизации, нежели критиком (Д. Дейви*).

Лит.: Красавченко Т.Н. Фрэнк Реймонд Ливис // Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. М., 1994; McKenzie M., Allum P. F.R. Leavis: A Check-List 1924–1964. L., 1966; Baker W. F.R. Leavis, 1965–1979, and Q.D. Leavis, 1922–1979: A Bibliography of Writings by and about Them // Bull. of Bibliography. Westport. 1980. Vol. 37, N 4; Walsh W. F.R. Leavis. L., 1980; Leavises / Ed. D. Thompson. L., 1984; Ferns J. F.R. Leavis. N.Y., 2000.

Т. Красавченко

ЛИНДСЕЙ Джек (LINDSAY Jack, 20.10.1900, Мельбурн, Австралия – 08.03.1990, Лондон), поэт, романист, историк, критик, автор 169 книг, в том числе 38 романов. Сын известного австралийского художника и писателя Нормана Линдсея (1879–1969), Л. в юности жил в Брисбене, окончил Квинслендский университет по специальности “Классическая филология”. Со студенческих лет писал стихи и переводил античных поэтов; в 1926 переехал в Великобританию. Л. дебютировал как поэт; его ранние стихи на темы античной мифологии вошли в сб. “Фавны и дамы” (“Fauns and Ladies”, 1923), изданный с иллюстрациями Н. Линдсея. Позже Л. писал антивоенные стихи, переводил польских и русских поэтов, издал антологию русской поэзии в своих переводах (“Russian Poetry, 1917–1955”, 1957). Глубоким пониманием современной поэзии отмечена его книга “Встречи с поэтами” (“Meetings with Poets”, 1968), в которой он

вспоминает о дружбе с Д. Томасом*, Э. Ситтуэлл*, беседах с Т. Тцарой, Л. Арагоном и П. Элюаром, стихи которых переводил.

Как прозаик Л. тяготел к историческим жанрам – будь то романы, исторические исследования, биографии писателей и художников прошлого. Он начал с романов об античном мире “Рим продается” (“Rome for Sale”, 1933) и “Цезарь мёртв” (“Caesar is Dead”, 1934), в которых, как подчёркивал Л. в предисловии к биографии Марка Антония (1936), его интересовали прежде всего экономические условия жизни и социальные движения в Древнем Риме. Ещё более необычный аспект избран в романе “Ганнибал берётся за дело” (“Hannibaal Takes a Hand”, 1941; рус. пер. 1962). Он посвящён не войне Карфагена и Рима, и Ганнибал в нём представлен не полководцем, военные успехи которого едва не оказались гибельными для могущественного Рима, а правителем Карфагенской республики, сторонником социальных реформ, вступившим в борьбу с олигархами. В предисловии к роману Л. объясняет проводимую в нем аналогию с настоящим: “Читатель должен винить не меня, а неизменную природу правящих классов, по милости которых события в Карфагене 196–195 гг. до н.э. наводят на мысль о Европе 30-х гг. с её пятью колоннами”. В кон. 30-х гг. Л. принял деятельное участие в работе секции истории, созданной при Исполкоме английской компартии с целью “вернуть народу его революционную традицию”.

Этой цели Л. следовал в романах из истории Англии, посвящённых её переломным периодам. В разгар буржуазной революции происходит действие романа “1649. История одного года” (“1649. A Novel of a Year”, 1938). Он открывается казнью Карла I, но в центре событий не борьба “кавалеров” и “круглоголовых”, а движение народных масс за свободу общественного землепользования. Действие романа “Люди 48-го года” (“Men of Forty-Eight”, 1948; рус. пер. 1959) развивается на фоне чартистского движения в Англии и революционных событий во Франции, Германии, Австрии. В центре романа – волновавший западных писателей 30-х гг. вопрос о роли интеллигенции в революции. Его главный герой порывает со своей аристократической семьей, из стихийного романтического бунтаря становится сознательным защитником народных масс. Авторская идея, как она выразилась в романе,

созвучна мечте героя “написать об этом книгу, заставить мир понять, что произошло в этот год. {...} Не анализ, а живую картину. Передать голоса, простые факты. {...} Без пышных фраз”.

Вслед за историческими романами, действие которых вписано в широкую панораму жизни переломной эпохи (с акцентом на классовом расслоении общества и прогрессивном движении масс), Л. перешёл к романам о современной Великобритании, увиденной в том же ракурсе. Они были задуманы как цикл, объединённый общим названием “Романы о Британском пути” (“The Novels of the British Way”), что могло ассоциироваться с названием программы английской компартии “Путь Британии к социализму”. В 9 опубликованных романах от “Весны, которую предали” (“Betrayed Spring”, 1953; рус. пер. 1955) до “Выбора времени” (“The Choice of Time”, 1964) современный исторический процесс рассматривается как трудное, но неуклонное становление социалистического сознания через преодоление индивидуализма. Перед персонажами романов стоит проблема выбора жизненного пути; она решается как выбор между прогрессом и реакцией, сделать который помогает участие в рабочем движении, борьбе за мир. Но жизнь Великобритании развивалась по другому сценарию, и цикл остался незаконченным.

Значительную часть творческого наследия Л., всё более увеличивавшуюся к концу его жизни, составляют биографические книги, посвящённые писателям (У. Блейку, М.Р. Ананду, Дж. Беньяну, Ч. Диккенсу, Дж. Мередиту) и художникам (П. Сезанну, Г. Курбе, У. Хогарту). Они написаны в классическом жанре “жизнь и творчество”, фундаментально документированы, включают широкую социально-культурную панораму, но в отличие от исторических романов с меньшим акцентом на классовом антагонизме, с большим – на литературных, художественных, философских идеях времени.

Эстетические взгляды Л. развивались в русле английской марксистской критики 30-х гг., что сказалось в кн. “После тридцатых. Роман в Британии и его будущее” (“After the Thirties. The Novel in Britain and Its Future”, 1956), а отчасти и в сборнике статей “Упадок и обновление” (“Decay and Renewal”, 1976).

Соч.: Arthur and His Times. L., 1958; Life Rarely Tells. L., 1958 (2nd ed. 1982); The Roaring Twenties.

L., 1960; Fanfrolico and After. L., 1962; в рус. пер.: Подземный гром. М., 1970: Дж. Поль Сезанн. М., 1989.

Лит.: Саруханян А.П. Линдсей // История английской литературы. М., 1958. Т. 3; Лопырев Н.Т. Послевоенные романы Джека Линдсея (1948–1958). М., 1959; West A. Mountain in the Sunlight. L., 1958; Culture and History: Essays Presented in Honour of Lindsay / Ed. B. Smith. Melbourne, 1984.

А. Саруханян

“ЛИСНЕР” (“THE LISTENER” – “Слушатель”, 1929–1990) – еженедельный общественно-литературный журнал, основанный радиовещательной корпорацией Би-би-си. Первым редактором “Л.” был Ричард Ламберт. Издание задумывалось с целью освещения и развития просветительской деятельности Би-би-си и предназначалось в основном для радиослушателей. Здесь публиковались тексты радиобесед и передач, материалы литературных чтений. В частности, в 30-е гг. в “Л.” были напечатаны произведения Д. Маккарти [MacCarthy Desmond, 1877–1952], Г. Риды*, Дж. Хаксли (Huxley Julian, 1887–1975). Постоянными авторами книжного обозрения были В. Сэквилл-Уэст* и Э. Мьюир*. С 1935 по 1959 литературный раздел журнала возглавлял писатель Дж.Р. Экерли [Ackerley J(oseph) R(andolph), 1896–1967]. В этот период “Л.” занимает важное место в литературной жизни, публикуя стихи У.Х. Одена*, Д. Томаса*, Л. Макниса*, Ст. Спендера* и других видных поэтов своего времени, а также прозу Э.М. Форстера* и К. Ишервуда*. В течение 2-й мир. войны здесь печатались тексты речей У. Черчилля*, привлечшие большое количество читателей; тираж издания заметно вырос, достигнув в 1949 150 тыс. экз. В 60–70-е гг. “Л.” продолжал поддерживать высокий литературный и интеллектуальный уровень, ориентируя своих читателей в эклектичной культурной среде эпохи. Прекращение издания “Л.” было связано с падением тиражей в нач. 80-х гг.

К. Бузылева

ЛОГ Кристофер (LOGUE Christopher, р. 23.11.1926, Портсмут), поэт, драматург. Получил среднее образование, в 1943–1947 находился на военной службе, в 1951–1956 жил во Франции, где выпустил первый сборник стихов “Жезл и квадрант” (“Wand and

Quadrant”, 1953). Талант Л. многогранен: он автор свыше 30 поэтических книг – от тонких брошюр до представительных сборников, книг для детей в стихах и прозе; составитель ряда поэтических антологий. Ему принадлежат несколько пьес – оригинальных и переработки чужих текстов (от Б. Брехта до Гомера), радиопьесы, кино-сценарии (по одному из них снят фильм К. Расселла “Неистовый мессия”, 1972). Л. ставил в театре пьесы и композиции-шоу, представляющие собой синтез поэзии, музыки и сценического действия, напр. “Джазэ-э-э-э” (“Jazzetry”, пост. 1959; от сочетания “джаз+поэзия”), играл на сцене и в кино, выступал с чтением стихов перед массовой аудиторией и по радио, записывался на пластинки и кассеты, писал тексты “стихотворений-плакатов” (“posterpoetry”), одно из которых, “Голосу за лейбористов” (“I Shall Vote Labour”, 1966), получило общенациональную известность.

Л. наряду с А. Митчеллом* сыграл важную роль в развитии в Великобритании практики публичных чтений стихов, способствовавшей приближению поэзии к массовой аудитории, взаимодействию поэзии со зрелищными искусствами, обновлению арсенала средств поэтической выразительности.

Определенное влияние на Л. оказала поэтика Э. Паунда, У.Х. Одена*, Т.С. Элиота* и Б. Брехта. Взглядам Л. присущи радикализм, неприятие современной цивилизации. Он требует от поэта вовлеченности в политическую “злобу дня” и сам следует этому требованию: “Я хочу, чтоб мои стихи оградили / согбенную спину от ударов хлыста, / я хочу, чтоб они обернулись оружием / в ваших дрожащих руках” (стихотворное вступление к сб. “Новые номера” – “New Numbers”, 1969). Однако Л. воздерживается от иллюстративности и прямолинейности, предоставляя, по примеру Брехта, читателю (слушателю) самому извлекать “мораль” из стихотворения.

Диапазон поэзии Л. – от интимной лирики до иронических инвектив и побасенок. Для неё характерны защита и прославление естественных норм человеческого общежития и здравого смысла. Особенно удаются ему сатиры на социальные мифы и политические нравы, разоблачающие самообольщения и иллюзии современников. Л. выступает в разных, порой взаимоисключающих, стиливых “ключах”, в каждом из них обнару-

живая мастерство версификации. Так, только на протяжении одного десятилетия он опубликовал выдержанные в традиционной манере "Песни" ("Songs", 1959) и сюрреалистическую "инфернальную" микропоэму "Явление поэта в Сити: Сюжет для фильма" ("The Arrival of the Poet in the City: A Treatment for a Film", 1964), собрание стихотворных притч, поучений, побасенок и анекдотов "Азбука Лога" ("Logue's ABC", 1966) и "Новые номера", где выразил своё отвращение к создаваемой социально-исторической мифологии.

В последние десятилетия главное место в творчестве Л. занимают эпизоды "Илиады", воссозданные средствами английской поэтической речи и переосмысленные в духе конца 20 в. Первая публикация такого рода, "Патроклей" ("Patrocleia", 1962; по мотивам XVI книги), была восторженно принята критиками; позднее она вошла в обширное поэтическое повествование "Музыка войны" ("War Music", 1981, на материале книг XVI–XIX), в котором критика единодушно отмечала оригинальность и богатство образов, тропов и интонаций. Столь же высокую оценку получили вольные переложения книг I–IV: "Цари" ("Kings", 1991) и "Мужья" ("Husbands", 1995). "Гомериана" Л. признается его самым существенным вкладом в национальную литературу.

Соч.: Abecedary. L., 1977; Ode to the Dodo: Poems from 1953 to 1978. L., 1981; Selected Poems / Ed. Ch. Reid. L., 1996; Singles. L., 1973; в рус. пер.: Три стихотворения // Иностр. лит. 1961. № 2.

Лит.: Steiner G. After Babel. L., 1975.

В. Скороденко

ЛОДЖ Дэвид (LODGE David, р. 28.01.1935, Лондон), прозаик и литературный критик. Судьбу Л.-католика определила реформа образования 1944, сделавшая обязательным среднее образование для всех британских подданных, в том числе и католиков, что открыло им дорогу в университеты. Л. одним из первых учеников католической школы (лондонской Академии св. Георгия, 1945–1952) поступил в Университетский колледж Лондонского университета. С 1955 по 1957 служил в Королевских бронетанковых войсках. В дальнейшем жизнь Л. целиком связана с университетами, главным образом Бирмингемским, где с 1960 по 1987 он прошел все этапы университетской карьеры – от лектора до почётного профессора.

Главные темы художественного творчества Л. – университетская жизнь и жизнь английских католиков – существуют, по его мнению, каждая сама по себе. Он начинал как католический писатель (первый, неопубликованный, роман написал в 18 лет; впоследствии эпизоды из него вошли в роман "Кинозрители" – "Picturegoers", 1960). Присущее Л. ощущение "аутсайдерства" (католик в протестантской стране) объясняет его чувство родства с Дж. Джойсом*, Гр. Грином*, И. Во*, М. Спарк* и другими писателями-католиками. В магистерской диссертации "О католических авторах" ("About Catholic Authors", опубл. 1958) он исследовал эволюцию английского католического романа со времён "Оксфордского движения".

"Католицизм – идеологическая среда, в которой я вырос, которую знаю и из которой вышел как писатель", – признает Л. В раннем автобиографическом романе о службе в армии "Рыжий, ты спятил" ("Ginger, You're Barmy", 1962) противостояние персонажей – идеалиста и прагматика – имеет и религиозный план: католик против агностика. В романах "Британский музей валится" ("The British Museum is Falling Down", 1965) и "Как далеко вы можете зайти?" ("How Far Can You Go?", 1980; в США – "Души и тела" – "Souls and Bodies", 1982) изображена жизнь поколения английских католиков, к которому принадлежал сам автор. Традиционно-реалистическое повествование сочетается здесь с метароманным экспериментированием, быстро меняющийся повествовательный фокус – с авторскими, "брехтовскими" комментариями. Однако, как заметил английский критик Т. Иглтон, Л. не "классический" католический романист, его творчество отражает "неизбежную маргинализацию" ригористичной томистской традиции, уступающей "здравомыслящему гуманистическому миру английского среднего класса".

Международную известность принесли Л. его комедийно-сатирические романы об университетской жизни, в первую очередь "Академический обмен" ("Changing Places", 1975; премия Хоторндена 1976; рус. пер. 2000). Сюжет (английский литературовед едет в Калифорнийский университет, а его американский коллега – на его место в Бирмингеме) предоставляет автору богатые возможности для изощрённой интриги. Л. сати-

рически показывает консерватизм, провинциальность английских литературоведов и доходящий до абсурда “авангардизм” американцев. Тема конфликта этических и культурных кодов двух “цивилизаций” – европейской и американской – заявлена и в более раннем романе “Выйдя из укрытия” (“Out of the Shelter”, 1970), воссоздающем гедонистическую атмосферу жизни американской общины в послевоенной Германии. В романе “Мир тесен” (“Small World”, 1984) персонажи те же, что и в “Академическом обмене”, но “местные”, национальные “общины” сменил глобальный, американизированный космополитический кампус, царство постмодернистской “теории”. В постмодернистском ключе обыграны куртузанная любовная традиция и легенда о Св. Граале как разновидности “поисков” персонажей: от любви до места на кафедре ЮНЕСКО. Именно здесь Л. поставил под сомнение ценность деконструктивистского теоретизирования и “прелестей” “храброго американского мира”. Карнавальная атмосфера международного симпозиума, посвящённого Дж. Джойсу, выявляет увлечение писателя М.М. Бахтиным.

В фокусе романа “Славная профессия” (“Nice Work”, 1988), где Л. делает “крутой поворот” в сторону Англии, – традиционный разрыв между различными социальными слоями британского общества. Здесь очевиден протест Л.-писателя против американизации английской культуры и литературоведа против нападок “теоретиков” на литературную традицию персонажа и автора. “Теоретики”, прежде всего американские, воспринимаются Л. как опасно созвучные дегуманизирующему развитию монетаристской экономики. В дальнейшем его произведения (“Райские новости” – “Paradise News”, 1991; “Терапия” – “Therapy”, 1995) основываются почти исключительно на реалистических приёмах. Одиннадцатый роман Л. – “Думает...” (“Thinks...”, 2001) – ещё одна остроумная “университетская” комедия, герои которой представляют разные точки зрения на искусство: героиня считает, что изучение сознания человека – сфера искусства (и эта точка зрения ближе автору), тогда как для героя знание, порождаемое искусством, – всего лишь вымысел.

Эволюция Л.-романиста и критика, в сущности, единый процесс. Его увлечение постмодернизмом* было продиктовано, в

частности, поиском “теории”, подходящей для прозы. В работе “Язык литературы” (“Language of Fiction”, 1966) Л., развивая традиции “новой критики”, разрабатывал метод “текстуального” анализа романов, будучи убеждён в том, что прозу, как и поэзию, нужно исследовать в связи с внутренней “эстетической логикой” произведения. В кн. “Романист на перекрёстке и другие эссе о литературе и критике” (“The Novelist at the Crossroad and Other Essays on Fiction and Criticism”, 1971) он рассуждает о ёмких “словесных формах”, а также о взаимоотношениях вымысла и “реальности”. Со структуралистских позиций написана литературно-критическая книга Л. “Виды современного письма: метафора, метонимия и типология современной литературы” (“The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature”, 1977), а также сборник эссе о литературе 19–20 вв. “Работая со структуризмом” (“Working with Structuralism”, 1981). В первой Л. интерпретировал теорию Р. Якобсона о различии между метафорой и метонимией, создавая свою типологию литературы 20 в. по принципу оппозиций “романтизм–реализм”, “модернизм–реализм”. Используя якобсоновскую модель языка, Л. разработал классификацию этапов и произведений английской литературы, основанную на колебании “литературного маятника” между полярными методами: метафорическим–модернистским и метонимическим–реалистическим. Столкнувшись с преобладанием одного из методов, писатель старается оживить “ставшие привычными” средства выражения обращением к другому методу, что создаёт циклический ритм литературной истории. Постмодернисты, как считает Л., разделяют свойственное русским формалистам понимание того, что литературные перемены – это постоянные перегруппировки одних и тех же элементов. Стремясь преодолеть это ограничение и “тиранию языка”, они отказываются от выбора метафорического или метонимического “письма” и используют абсурдные или пародийные его способы. Архетипный постмодернистский писатель для Л. – С. Беккет.

Важнейшим поворотом в эволюции Л. стало знакомство в 80-е гг. с трудами М.М. Бахтина, в которых он на “постструктуралистском этапе” нашёл удовлетворяющую его теорию прозы. В кн. “После Бахти-

на” (“After Bakhtin”, 1990) Л. излагает и развивает “заразительные” бахтинские понятия “монологизм”, “полифония”, “карнавальность”, на его взгляд более ёмкие и гибкие, чем яacobсоновская пара “метафора–метонимия”. Он разрабатывает бахтинскую типологию “литературного дискурса”, позволяющую провести различия между классическим реализмом, модернистской прозой и постмодернистской эклектикой. В статье “Лоуренс, Достоевский и Бахтин” он объясняет особенности романа Д.Г. Лоуренса* “Влюблённые женщины” на основе идеи “диалогизма” и “полифонии”. Ему созвучно утверждение Бахтиным писательской творческой и коммуникативной силы, в отличие от структурализма и постструктурализма умалявших роль “индивидуального автора”.

Л. не только теоретик, но и популяризатор “теории”, составитель широко известных в англоязычном мире антологий. “Критика двадцатого века: Антология” (“Twentieth Century Criticism: A Reader”, 1972) представляет “новую критику”, “историю идей”, мифологическую, психоаналитическую, марксистскую, социокультурную критику, литературные программы и манифесты. В антологию “Современная критика и теория” (“Modern Criticism and Theory: A Reader”, 1988) вошли в основном европейские тексты по структурализму, постструктурализму, нарратологии, деконструктивизму, культурологии, рецептивной эстетике, феминизму. Кн. “Искусство литературы” (“The Art of Fiction”, 1992), возникшая на основе публикаций в газ. “Индепендент” и “Вашингтон пост”, содержит своеобразную инструкцию “практики письма” – от создания словарей до художественных произведений (напр., анализ приёма: “Точка зрения”, “Ирония”, “Остранение”, “Интертекстуальность”). В “Практике письма” (“The Practice of Writing”, 1996) Л. в постмодернистском духе демистифицирует, демифологизирует творческий процесс, находя в читателях романов потенциальных авторов.

Двойственность – специфика Л.: он живо реагирует на любые постмодернистские эксперименты в литературе и критике, “применяя их на себя”. Его романы интертекстуальны, насыщены аллюзиями и пародиями на Г. Джеймса, Дж. Конрада*, Ф. Кафку, Дж. Джойса, В. Вулф*, Э. Хемингуэя, Гр. Грина* и др. “Постмодернист в облике реалиста, вызывающего доверие”

(Дж.К. Оутс), он вместе с тем социальный романист, создавший панораму общественной жизни Великобритании 2-й пол. 20 в. и органично вписывающийся в традицию английского романа, уходящего корнями в 18 в.

Лит.: Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза. Ростов, 1988; Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. М., 1994; Morace R.A. The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge. Carbondale, 1989; Bergonzi B. David Lodge. Plymouth (England), 1995; Martin B.K. David Lodge. N.Y., 1999.

Т. Красавченко

“ЛОНДОН МЭГЕЗИН” (“THE LONDON MAGAZINE” – “Лондонский журнал”) – ежемесячный журнал, издаётся с 1954. “Л. м.” был основан поэтом и критиком Джоном Леманном [Lehmann (Rudolph) John (Frederick), 1907–1989], долгое время возглавлявшим “Нью Райтинг”*.

Изначально “Л. м.” был задуман как литературное издание – журнал поэзии, художественной прозы и критики. В 50-е гг. в нём публиковались произведения Гр. Грина*, В.С. Притчетта*, Э. Мьюира*, Р. Грейвза*, Л. Макниса*, а также поэтов группы “Движение”*.

В 1961 главным редактором “Л. м.” стал поэт Алан Росс (Ross Alan, р. 1922), переориентировавший издательскую политику журнала на широкое обозрение современного искусства в целом. Однако приоритет по-прежнему отдаётся литературе. “Л. м.” печатает критические статьи, рассказы, стихи, мемуары. В числе его постоянных авторов – Д. Данн*, Хьюго Уильямс, который какое-то время был помощником редактора, П. Рэдгроув и др.

К. Бузылева

ЛОУРЕНС Д(эвид) Г(ерберт) [LAWRENCE D(avid) H(erbert), 11.09.1885, Иствуд, Ноттингемшир – 02.03.1930, Ванс, Франция], прозаик, эссеист, драматург, поэт. Родился в семье шахтёра. Мать Л. была учительницей и происходила из более состоятельной семьи, чем отец. Это различие оказало влияние на духовное формирование будущего писателя, заострив его внимание на сословных, классовых и культурных противоречиях. Трудовую жизнь Л. начал в 16 лет – сперва клерком, затем школьным учителем. В это же время он посещал вечер-

ние курсы Ноттингемского университета, по окончании которого получил диплом преподавателя. Своей первой публикацией Л. обязан Ф.М. Форду*, который в безвестном авторе рукописи (рассказ “Запах хризантем”) распознал человека незаурядного дарования и, поместив в “Инглиш ревью”* (1909) пять его стихотворений, открыл Л. путь в литературу.

Л. – один из крупнейших представителей английского модернизма*. Он был одержим стремлением освободить литературу от норм и условностей викторианства и обновить при этом не только художественный язык, но и сам окружающий мир. Вместе с тем в понимании задач писателя и искусства Л. расходился с модернистскими течениями, что привело его к отрицанию художественного эксперимента таких писателей, как Дж. Джойс* и М. Пруст.

Л. – автор 10 романов, множества рассказов (из которых при жизни писателем были составлены три сборника, а ещё три выпущены посмертно), нескольких повестей, поэтических сборников, книг путевых очерков и литературно-критических работ. Первые романы “Белый павлин” (“The White Peacock”, 1911; рус. пер. 1996) и “Нарушитель” (“The Trespasser”, 1912), написанные на автобиографическом материале, не отличались оригинальностью. Третий роман, “Сыновья и любовники” (“Sons and Lovers”, 1913; рус. пер. 1927), также носил автобиографический характер: в нём нашли отражение многие события детства и юности писателя, его духовные искания в пору становления личности. Но в отличие от предыдущих романов “Сыновья и любовники” были восприняты как новаторское произведение: здесь писатель обратился к новому для английской литературы пласту национального бытия и открыл неведомого ей прежде героя. Впервые объектом художественного исследования стал мир шахтёров со своим особым укладом и нравственными устоями.

Быт шахтёрского городка, изображённый в романе, однообразен и безысходен: ритм повторяющихся изо дня в день событий нарушается лишь новыми бедами. Но главный герой воспринимает мир глазами поэта – в единстве великого и малого, земного и космического, будничного и тайного. Сквозь унылую будничность, дурную неподвижность житейского прорывается биение космического пульса. Эти пульсирую-

щие токи наполняют животворной силой повествовательную ткань романа, как и всех лучших произведений Л. Такой взгляд – героя и автора – придаёт повествованию эпический размах. Вместе с тем книга исполнена страстного протеста против общества, обрекающего человека на беспросветное существование.

Идеи “Сыновей и любовников” получили развитие в последующих романах Л., направленных против «современной “цивилизации”, денег, машин и рабства наёмного труда». Причины трагедии современного человека он видит, с одной стороны, в сохранении отживших социальных норм и условностей, а с другой – в отчуждении человека от природы. По мнению Л., наука и техника сводят бесконечное разнообразие бытия к абстрактным формулам. Отсюда зло и уродство “механической цивилизации” (“бесформенное и безобразное окружение, безобразные идеалы, безобразная надежда, безобразная религия, безобразная одежда, безобразная мебель, безобразные жилища, безобразные отношения между рабочими и работодателями” – эссе “Ноттингем и шахтёрский край”).

Общепринятая мораль представляется Л. воплощением лжи, насилия, смерти – и духовной, и телесной. Она вызывает “страх и ненависть к инстинктивному, интуитивному, животворящему телу мужчины и женщины”. Цивилизации, умаляющей человека, Л. противопоставляет величие личности. Из этого противопоставления вырастает система оппозиций, определяющих художественный мир Л.: “общественное–индивидуальное”, “привитое–естественное”, “разум–инстинкт”, “сознательное–бессознательное”. Всё, что исходит от личности и природы, принимается как подлинное, истинное. Соответственно и обновление художественного языка предстаёт у Л. не как выработка новых художественных приемов (в “параде форм и техники – страх хаоса”), а как восстановление исконной связи природы и человека. Рождение нового слова требует возвращения к истокам.

По убеждению Л., единственным достойным предметом искусства является частное бытие личности. Однако он с явным недоверием, даже враждебностью относился к внутреннему миру человека: для него это территория, оккупированная цивилизацией. Отсюда внутренняя противоречивость художе-

ственного мышления писателя, абсолютизация в его творчестве иррационального, интуитивно-чувственного и телесного. Нередко это приводит к фатальному разрыву сфер общественного и частного бытия в мире Л., вызывает деформацию и сужение в его произведениях картины действительности. Тогда сам писатель нарушает провозглашённый им принцип самоценности художественного образа, переходя на язык проповеди.

Однако в лучших произведениях Л. удаётся, не смиряя творческой фантазии, удерживать равновесие между объективным знанием и субъективным видением. Среди таких произведений – многие рассказы из сб. “Прусский офицер” (“The Prussian Officer”, 1914; рус. пер. заглавного рассказа, 1935), прежде всего рассказы так наз. “ноттингемского цикла”, близкие по материалу и стилистике “Сыновьям и любовникам”. В забытых нуждой и бесправием людях Л. обнаруживает живую связь с жизнью, которую утратили представители высших сословий. На этом контрасте строится и исполненная глубокого трагизма заглавная новелла сборника: столкновение денщика, простого деревенского парня, вырванного из органического существования, и аристократа-капитана обнажает бесчеловечность прусской военщины и военной машины, как таковой.

Роман “Радуга” (“The Rainbow”, 1915; в рус. пер. “Семья Бренгуэзов”, 1925) открывает зрелый период творчества Л., отмеченный усложнением повествования и героя. Роман построен по принципу семейной хроники: в нём повествуется о судьбах трёх поколений семейства Бренгуэзов. Неспешному укладу деревенской жизни, сохраняющей связь с природой, противопоставлена жизнь городская, чреватая трагическим отрывом от живительных истоков. Подобно раковой опухоли, город постепенно съедает деревенский мир. В поисках защиты от неотвратимого наступления городской мертвечины героиня романа решает разорвать узы, связывающие её с городом, и замкнуться в сфере личных чувств.

Этот роман, антимилитаристский по духу, писался в годы 1-й мир. войны. Книга была признана безнравственной и запрещена цензурой. Л. не только остался без средств к существованию, но и не мог опубликовать роман “Влюблённые женщины” (“Women in Love”, 1921; экран. 1969, реж. Кен Рассел), лучшей в творческом наследии писателя.

Написанный в невероятно сжатые сроки (с апр. по нояб. 1916), роман 5 лет ждал публикации. Л. задумал его как продолжение “Радуги”, но в итоге книга обрела самостоятельное значение. В сюжете “Влюблённых женщин” прослежены параллельные взаимоотношения двух пар влюблённых. Сложные “переплетения” их чувств вступают в противоречие с жёсткой иерархией общества. Идейные искания героев отражают то брожение умов, те настроения недовольства и сомнения, которые взрывают английскую жизнь изнутри, порождая ощущение надвигающейся катастрофы. Широкий охват социальной среды позволяет писателю глубже проникнуть в характер и психологию героев. Основной стержень книги – духовная неудовлетворенность, жажда познания бытия, которую в той или иной степени разделяют все главные персонажи. Финал (гибель одного из героев) сгущает трагическую атмосферу повествования, а неопределённость будущего других персонажей придаёт самой его открытости мрачно-тревожный характер. При этом Л. стремится передать незавершённость, “текучесть” как характеров, так и действия. Смысловые узлы возникают как бы вследствие случайных “сцеплений” (эмоций, обстоятельств, образов, символов, выстраивающихся в прихотливые цепочки). Это создаёт впечатление самопроизвольного движения и повествования, и отображённой в романе жизни.

В 1919 Л. с женой покидают Великобританию и на протяжении нескольких лет скитаются по свету (Европа, Австралия, США, Мексика). В эти годы были созданы романы “Жезл Аарона” (“Aaron’s Rod”, 1922; рус. пер. 1925), “Кенгуру” (“Kangaroo”, 1923), “Пернатый змей” (“The Plumed Serpent”, 1926). Написанные на разном материале (библейская история, впечатления от знакомства с жизнью новых регионов, ритуалы индейцев), они объединены темой власти. В интерпретации Л. эта тема явно указывает на германский фашизм, что свидетельствует о большой художественной чуткости писателя. Для романов 20-х гг., а также повестей “Принцесса” (“The Princess”, 1925), “Беглянка” (“The Woman Who Rode Away”, 1928) и ряда рассказов этого времени характерна тенденция к мифологизации повествования. Развивая в них идею противостояния жизни и “механической цивилизации”, Л. не просто

включает в действие приметы новой обстановки – местные обычаи, верования, в том числе мифологию индейцев, – он представляет древние ритуалы как действенное средство возрождения утраченных современным человеком полноты и единства бытия.

По возвращении в Европу (1925) Л., несмотря на пошатнувшееся здоровье (туберкулёз, которым писатель страдал с ранней юности), продолжает упорно работать. Он пишет рассказы, среди которых выделяется “Солнце” (“Sun”, 1928; рус. пер. 1985), опять-таки оказавшийся под запретом и опубликованный с цензурными сокращениями, выпускает книги путевых заметок, сборники стихов и новелл.

Последним обращением писателя к крупной форме стал роман “Любовник леди Чэттерли” (“Lady Chatterley’s Lover”, 1928; экр. 1981; рус. пер. 1990). Запрещённый по стандартному в те годы обвинению в аморализме, он в сокращённом виде вышел в 1932, в полном – в 1961. Л. вернулся здесь к теме возрождающей любви (поднятой ещё в “Нарушителе”). Благодаря любви герои романа преодолевают разделяющие их сословные преграды и нравственные запреты и, приобщаясь к животворному миру природы, обретают свободу. Их пробуждение – и это принципиально для Л. – начинается с физических ощущений, с тела. Именно тело, по мысли Л., раскрепощает дух, помогая ему подняться выше условностей общества, потому что повинуются истинные инстинкты, “тёмным силам”, правящим жизнью. В произведении, задуманном как вызов обществу, писатель сочетает черты правоописательного романа с пасторалью и сказочными элементами, окрашивающими повествование в романтический тона.

Поэтическое творчество Л. также объединяет тема природы. В ранних сборниках “Любовные и другие стихи” (“Love Poems and Others”, 1913), “Смотри! Мы выстояли” (“Look! We Have Come Through”, 1917) преобладают зарисовки окружающего мира с его повседневными приметами, близкие по духу к поэзии высоко ценимого им Т. Харди* и выполненные в формах традиционно-го стиха. Постепенно в его поэзии нарастает тяготение к символу и мифу, стремление передать ощущение сокрытого в природе тайны, замечен переход к формам свободного стиха. Отчётливо проявились эти тенденции

в лучшем поэтическом сборнике Л. “Птицы, звери и цветы” (“Birds, Beasts and Flowers”, 1923). В поисках новых форм Л. переключается с имажистами*, с которыми его объединяет неприятие “механической цивилизации”. Однако участие в имажистских изданиях не мешало ему сотрудничать с поэтами-“георгианцами”**.

Драматургические опыты Л. представляют ныне историко-литературный интерес, прежде всего в плане эволюции писателя. Значителен вклад Л. в эссеистику и литературную критику. Принимая живое участие в литературной борьбе, Л. горячо отстаивал свободу творчества. В эссе 20-х гг., таких, как “Нравственность и роман” (“Morality and the Novel”), “Порнография и непристойность” (“Pornography and Obscenity”), в кн. “Исследования по классической американской литературе” (“Studies in Classic American Literature”, 1923) Л. выступал против обветшалых литературных и общественных норм.

Вызвавшее в своё время острое неприятие и породившее множество превратных толкований творчество Л., недооценённое современниками, к кон. 20 в. было по праву причислено к национальной классике и признано одним из самых ярких и самобытных явлений в мировой литературе столетия.

Соч.: Works: In 21 vols. L., 1954–1957; Complete Short Stories: In 3 vols. L., 1955; Complete Plays. L., 1965; Complete Poems: In 2 vols. Cambridge, 1964 (rev. ed. 1972); в рус. пер.: Дочь лошади / Предисл. Н. Пальцева. М., 1985; Любовник леди Чэттерли: Роман, новеллы, повесть. М., 1992; [Стихотворения] // Антология имажизма. М., 2001.

Лит.: Жантиева Д.Г. Дэвид Герберт Лоуренс // Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. М., 1965; Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920–1930-х гг. М., 1966; Ионкис Г.Э. Поэзия Д.Г. Лоуренса // Проблемы зарубежной литературы. М., 1974; Пальцев Н.М. Д.Г. Лоуренс – романист // Lawrence D.H. The Rainbow. M., 1985; Leavis F.R. D.H. Lawrence: Novelist. L., 1955; Hough G.G. The Dark Sun. L., 1966; D.H. Lawrence: The Critical Heritage / Ed. R.P. Dorper. L., 1970; Kermode F. Lawrence. L., 1973; Hyde G.M. D.H. Lawrence. L., 1990; Pinkney T. D.H. Lawrence. L., 1990; D.H. Lawrence: A Critical Reader. L., 1992.

М. Коренева

ЛЬЮИС К(лайв) С(тейплз) [LEWIS C(live) S(taples), 29.11.1898, Белфаст – 22.11.1963, Кембридж], филолог, теолог, прозаик. Родился в семье адвоката полицей-

ского суда. С 1911 по 1913 обучался в Шербургской подготовительной школе, с 1913 по 1914 – в Мэлверн-колледже; затем в течение трёх лет под руководством домашнего преподавателя изучал языки и литературу (прежде всего греко-латинскую классику). В 1916 поступил в Оксфорд. С нояб. 1917 по апр. 1918 воевал во Фландрии, после ранения вернулся в Оксфорд. В 1925, через два года после окончания университета, был приглашён преподавателем английского языка и литературы в оксфордский Колледж св. Магдалины, работал в этой должности около 30 лет, пока не получил место профессора английской литературы в Кембридже (1954).

Внешне биография Л. воспринимается как череда потерь и тяжёлых испытаний: смерть матери и последовавшее за этим разрушение семейного уклада; издевательства садиста-учителя в Шербурге и соучеников в Мэлверне; фронт и ранение; гибель друга и более чем 30-летняя домашняя тирания матери друга, за которую Л. добровольно взял на себя ответственность; поздняя женитьба (1956) и через 4 года смерть жены. Однако сам Л. определяющими событиями своей жизни считал вовсе не беды и испытания, а прочитанные книги и разговоры с друзьями. Воспитанный в духе ольстерского протестантизма, он ещё ребенком потерял веру (1912). Но, как позже представлялось Л., в том же году началось его восхождение к подлинной, выстраданной вере – через чтение и обсуждение прочитанного.

Первый шаг на этом пути – к мифу (через вагнеровские либретто, “северный” эпос, Т. Мэлори и У. Морриса, 1912–1916; после прочтения истории о Зигфриде для Л. “повернулось небо” и жизнь обрела новый смысл). Второй шаг – к эстетическому восприятию христианства как мифа (после прочтения в 1916 “Фантастов” Дж. Макдоналда, которые, по словам Л., “крестили [его] воображение”). Захваченный красотой христианского мифа, он с каждым годом всё более осознавал противоречие между своей атеистической жизненной теорией и христианским читательским опытом (любимые авторы Л. в 1916–1925 – это Э. Спенсер, Дж. Мильтон, Дж. Макдоналд, Г.К. Честертон*; “христиане ошибаются, – писал он тогда, – но все остальные скучны”). Третий, решающий, шаг (прежде всего под влиянием “Вечного человека” Честертона) – к христи-

анскому мифу как правде (“Рассказ о Христе – это просто истинный миф: миф, воздействующий на нас так же, как и другие, но с той огромной разницей, что всё это было на самом деле”). Итогом “восхождения” стало обретение Л. веры: после 1931 он ревностный англиканец. В дальнейшем и жизненные трудности, и читательские впечатления представлялись ему посланиями Бога, обращёнными к человеческому опыту и воображению (“Страдание – мегафон Божий”; воображение – “Божья игра”).

Духовный переворот 1931 стоит считать началом творческой биографии Л., об опубликованных же до этого сборнике стихов “Духи в неволе” (“Spirits in Bondage”, 1919) и повествовательной поэме “Даймер” (“Dymer”, 1926) сам писатель предпочитал не вспоминать. В своём творчестве Л. стремился не к развитию, а к постоянству; с нач. 30-х гг. он раз и навсегда определил для себя три поприща (теолог-апологет, филолог-медиевист и романист) при единой и неизменной позиции (защитник традиционной веры, старого уклада и классической литературы). Называя себя “динозавром” и “западным человеком прошлого”, Л. так подчёркивал свою сознательную старомодность, принципиальную несовместимость с тенденциями 20 в.: прагматическому и технологическому мышлению он пытался противопоставить “романтическую теологию” в духе У. Морриса, идеологическому прессингу – опору на “целомудренную здравость старых авторов” (С.С. Аверинцев), современному упадку веры – популяризацию Св. Августина и Фомы Аквинского. Последнее для Л. особенно важно: христианская тема с нач. 30-х гг. оставалась неподвижным центром и первопричиной его творчества. Филология, теология и художественное творчество были для Л. ступенями к постижению Бога – через анализ и классификацию религиозных текстов (в филологических трудах), логику и диалектику (в теологических трактатах), фантазию и воображение (в романах).

После своего обращения Л.-филолог ушёл в оппозицию к современной ему науке. “Каковы ключевые слова современной критики? – писал он в статье “Христианство и литература” (сб. “Реабилитация” – “Rehabilitations”, 1939), и отвечал: “созидание” в противоположность “подражанию”, “спонтанность” в противоположность “условности”, “свобода” в противоположность

“правилам”. По мнению Л., этот понятийный ряд свидетельствует о разрыве литературной критики 20 в. с христианской концепцией творчества как подражания Богу. Обличая “грехи” новейшей критики (“хронологический снобизм” и “индивидуалистическая ересь”), сам Л. заявлял о своей верности древним теориям “подражания” (Платона, Аристотеля и Августина).

Основные труды Л. посвящены средневековью как идеальной литературной эпохе, отмеченной неразрывным единством словесности и религии; свою задачу, в частности, он видел в апологии средневекового автора. Эту связь Бога-творца и литературного творчества, божественного авторитета и автора Л. пытался всесторонне исследовать в своих филологических трудах. Так, уже в самих словах литературного языка он отыскивает христианские этимологии (напр., в слове “сознание” – “Исследование о словах” – “Studies in Words”, 1960). Если Л. рассматривает литературные темы, то обязательно в религиозном контексте; так, в “Аллегории любви” (“The Allegory of Love”, 1936), посвящённой провансальской поэзии, он “проявил тончайшее понимание того, что значит это в высшей степени необычное сочетание любви и религии” (Ч. Уильямс*). Исследуемые Л. жанры чаще всего напрямую связаны с религией – напр., мильтоновский эпос («Вступление к “Потерянному раю”» – “A Preface to Paradise Lost”, 1942) или псалмы (“Размышление о псалмах” – “Reflection on the Psalms”, 1958). Описывая средневековые представления о мире (“Отвергнутый образ” – “The Discarded Image”, 1964), Л. противопоставляет приговору современной науки (“средневековая картина мира ошибочна”) религиозно-эстетический критерий (“средневековая картина мира исполнена гармонии и совершенства”). Даже в написанном им 3-м томе академической истории английской литературы (“Английская литература в шестнадцатом столетии” – “English Literature in the Sixteenth Century”, 1954) он остался верен себе: английское Возрождение представлено с религиозной точки зрения – как продолжение средневековья. Вообще, излюбленная мысль Л. заключалась в том, что “в Англии не было Возрождения”; об “открытии любви” в провансальской поэзии он писал, что “по сравнению с этим революция Ренессанса – только рябь на поверхности литературы”.

В творчестве Л. филология органично “впадает” в теологию, когда он указывает на божественный смысл слова (напр., на таинственную силу предлога “в”: “человек во Христе”, “Христос в Боге”, “Святой Дух в церкви”) или предупреждает о дьявольских приманках, скрытых в извращённых словах (напр., о подмене положительного понятия “милосердие” отрицательным “самоотверженность”, о превращении понятия “демократия” в заклинание, “выполняющее {...} ровно ту же работу, которую выполняли древнейшие диктатуры”, или об опасности местоимения “мой”).

В апологетических трактатах Л. стремится ставить самые острые вопросы христианства – о природе чуда (“Чудо: предварительное исследование” – “Miracles: A Preliminary Study”, 1947; рус. пер. 1991), об оправданности страдания (“Проблема страдания” – “The Problem of Pain”, 1940; рус. пер. 1991), о реальности ада и рая (“Письма Баламута” – “The Screwtape Letters”, 1942; рус. пер. 1984; “Расторжение брака: видение” – “The Great Divorce: A Dream”, 1946; рус. пер. 1990), о связи земной любви с небесной (“Четыре рода любви” – “The Four Loves”, 1960; рус. пер. 1989). При этом, к какой бы сложной теологической проблеме Л. ни обращался, он всякий раз рассчитывает на самую широкую читательскую аудиторию, поэтому сложная диалектическая процедура берёт начало в понятной каждому обыденности, в простых отношениях “обычных вещей и обычных людей” (не случайно один из основных трактатов Л. называется “Просто христианство” – “Mere Christianity”, 1952; рус. пер. 1992). Л.-апологет сначала добивается эффекта узнавания, после чего обычно следует серия парадоксов, переворачивающих обыденность (напр., “рождение человека важно как квалификация для смерти”; “чтобы справиться со страстями, надо каждый день умирать”). Затем впечатление, произведённое на читателя, усиливается броскими, запоминающимися афоризмами: от первородного греха – “сила тяжести, влекущая нас от Бога”, “ошибки в грамматике бытия”, но “будет вправлен сустав бытия, и боль утихнет”.

Трактаты Л., начиная с написанного почти сразу же после его обращения в веру “Путь паломника: аллегорическая апология христианства, разума и романтизма” (“The Pilgrim’s Regress: An Allegorical Apology for

Christianity, Reason and Romanticism", 1933; рус. пер. 1999), резко полемичны. Основной объект многолетней полемики как раз и выведен в "Апологии": это "Дух Времени" – современность, охватываемая неверием и "ересями". На борьбу с выразителями "духа времени" (такими, как Т.С. Элиот* и Ф.Р. Ливис*) Л. бросает все средства – от сократической иронии до прямой инвективы. Перелом в его полемическом настроении произошёл в 1947, когда он проиграл спор с католическим философом Э. Энскомбом в оксфордском Сократическом клубе. После этого изменяется проповедническая установка Л.: уменьшается доля логической доказательности, увеличивается доля художественной, образной убедительности.

Ещё в 30-х – нач. 40-х гг. Л. охотно обращается к аллегории и притче: тезисы и аргументы в этих жанрах подкрепляются сюжетом и характерами, полемика и эристика выражаются в конфликтных положениях, парадоксы становятся эффективнее и зримее (в "Письмах Баламута" божественная истина доказывается от обратного – устами беса; в "Расторжении брака" грешники вовсе не осуждены на адские муки, но сами их выбирают).

Аллегория и притча "впадают" в художественную прозу Л. К 30-м гг. относится его первый опыт в жанре фантастического романа, положивший начало космической трилогии, – "За пределы безмолвной планеты" ("Out of the Silent Planet", 1938; рус. пер. 1998). В 1943–1956 романы начинают доминировать в творчестве писателя. Это 2-я и 3-я части космической трилогии ("Переландра" – "Perelandra", 1953; рус. пер. 1998; "Мерзейшая мощь: современная сказка для взрослых" – "That Hideous Strength: a Modern Fairy-Tale for Grown-Ups", 1945; рус. пер. 1998), а также сказочные "Хроники Нарнии" ("Chronicles of Narnia", 1950–1956; рус. пер. 1993) и роман об Амуре и Психее "Пока мы лиц не обрели: перелицовка одного мифа" ("Till We Have Faces: A Myth Retold", 1956; рус. пер. 1999).

Романы Л. являют собой самые неожиданные жанровые сплавы: научная фантастика* и сказочная повесть сочетаются с рассуждениями в духе теологических трактатов, с символическими картинками в духе старинных мистических трактатов, а также с древними мифологическими сюжетами. При этом ни романы космической трилогии, ни

"Хроники Нарнии" не являются притчами или аллегориями. По замыслу автора, читатель должен встретиться в них с "правдой мифа".

То, что Льюис говорил об античных мифах, он примерял и к собственной художественной прозе. Решающим доказательством какого-либо благочестивого тезиса для Л. является благочестивый вымысел – как отражение божественной правды, как инобытие священной реальности. Посредством такого вымысла (что сродни мифу) осуществляется "перевод божественной истины на язык наших представлений и идей".

В "Хрониках" и трилогии Л. придерживается определённой дидактической стратегии: герои и идентифицирующие себя с ними читатели просто поставлены по ходу сюжета перед чудом как фактом. Задача автора – заставить героев лично пережить события, подобные событиям священной истории (творение мира, грехопадение и Страшный суд в "Хрониках Нарнии", явления Эдема, ангелов и змия в "Переландре" и т.д.); по замыслу автора, читатель также должен ощутить эффект присутствия, убедиться воочию в реальности чуда.

Судьба наследия Л. оказалась счастливой. В среде филологов-специалистов его труды и в кон. 20 в. считались образцовыми. Вместе с тем он остаётся одним из самых популярных и читаемых апологетов современности. А его "Хроники Нарнии" поставили писателя в ряд классиков детской литературы*.

Соч.: *Surprised by Joy: The Shape of My Early Life*. L., 1955; в рус. пер.: *Собрание сочинений*: В 8 т. СПб., 1999.

Лит.: *Аверинцев С.С.* Голос, которому можно верить // Льюис К.С. Страдание. М., 1991; *Бинхам Д.* Клайв Льюис и его сказки. СПб., 2001; *Green L.R., Hooper W.* C.S. Lewis: A Biography. L., 1974; *Freshwater M.E.* C.S. Lewis and the Truth of Myth. L., 1988; *Wilson A.N.* C.S. Lewis: A Biography. L., 1990.

М. Свердлов

ЛЬЮИС (Перси) Уиндем [LEWIS (Percy) Wyndham, 18.11.1882, Бей-оф-Фанди, США – 01.03.1957, Лондон], прозаик, литературный критик, художник, основатель вортицизма*. Родился на борту бросившей якорь близ Амхерста яхты отца – американца, военного. В 1893 родители разошлись (отца Л. характеризовал как "эксцентрика на грани сумасше-

ствия”), с матерью-англичанкой Л. поселился в Великобритании. Окончил привилегированную частную мужскую школу в Рагби (1898), учился в Слейдовском художественном училище при Лондонском университете (1898–1901), а также во время пребывания в 1901–1909 в Европе – в Хайманн-академии в Мюнхене, именуемой на рубеже веков “Меккой искусств”, затем арендовал мастерскую в Париже, посещал лекций А. Бергсона и собрания французских неоклассицистов, возглавляемых Ш. Моррасом. После возвращения в Англию в 1909 начал печатать рассказы в журн. “Инглиш ревью”, издаваемом Ф.М. Фордом*. Подготавливая “революцию в искусстве”, работал в “Мастерских Омега” Р. Фрая, участвовал (иллюстрации к “Тимону Афинскому” Шекспира) в знаменитой “Постимпрессионистской выставке” (1912), организовал Авангардистский центр искусств (1913). С мар. 1916 служил в армии в качестве артиллериста-бомбардира. В 1917 демобилизовался из армии, поселился во Франции, в 1919 вернулся в Лондон. До 1925 жил в полууединении, много рисовал и писал, издавал журнал по искусству “Тиро” (“The Tyro”, 1921–1922, № 1–2). В 1939 переехал в США (Буффало, Нью-Йорк, Лонг-Айленд), где жил до нояб. 1940, затем поселился в Канаде (Торонто, Виндзор). В Великобританию вернулся в 1945, поселился в Лондоне (Ноттинг-Хилл-Гейт), с 1949 у Л. ухудшается зрение, к 1953 он ослеп.

Л. сразу заявил о себе как об авангардисте, провозгласив одновременно “конец христианской эры”, актуальность вортицизма, абстрактной живописи и опубликовав в 1914 в 1-м номере вортицистского журнала “Бласт”* пьесу “Враг звёзд” (“The Enemy of the Stars”) как образец искусства, в котором пространство важнее времени; персонажи разыгрывают в ней “человеческую драму” на фоне фантастического, напоминающего сон пейзажа, воплощающего, по замыслу автора, природу жизни. Истоки искусства Л. как живописца и прозаика – в эстетике В. Воррингера, Т. Липпса, в гротесковой комедии мюнхенских “Witzblätter”, в философии Ф. Ницше, французском неоклассицизме (Ш. Моррас, Ж. Бенд и др.), но более всего – в неоклассицизме Т.Э. Хьюма*, вслед за которым, отвергая либерально-романтические представления 19 в. о совершенствовании человека в ходе исторического процес-

са, Л. видел в человеке существо низменное, лишённое цельности, развращённое, злое животное. Л. отрицал антропоцентричное искусство античности и романтизм во всех его проявлениях, делал ставку на форму, скрывающуюся за плотью, рассматривал абстракцию как полную противоположность “романтическому” мировосприятию и строил свою эстетику на принципе “дегуманизации”. Главное для него – зрительное восприятие жизни. Цель Л. – показать странность мира и в то же время сходство его с миром читателя, тем самым обнажив для него истинную природу реальности. Л. перенёс в литературу опыт изобразительной пластики. Провозгласив себя “фанатиком внешнего”, чуждым “анатомии”, он признавал существование только внешнего мира и изображал в прозе “панцирь” человека – его маски, жесты, запах, манеру говорить, поступки, – выявляя его марионеточность. Такова эстетика и поэтика его первого романа “Тарр” (“Tarr”, 1918), столкнованного критикой как “параллель” “Портрету художника в юности” Джойса*. Точка зрения героя романа: искусство – это то, что остаётся после удаления “мути живого” (души), а жизнь – всё то, что изымается, чтобы осталось искусство. “Мертвизна”, воррингеровская полная абстракция, отсутствие души в её чело-веческом, сентиментальном значении – именно этого хочет Тарр для искусства. “Душа” скульптуры – её линии, формы (и никакого “эго” как выражения внутреннего смысла).

Свою эстетику (как и теорию вортицизма) Л. основывал на стремлении к преодолению хаоса “жизни” и обретению метафизического покоя, неподвижности, напоминающих о смерти. Эту идею он заимствовал у проф. Эллиота Смита, автора трудов о египетских мумиях как попытке остановить время и о воплощении полного торжества искусства, ибо художник, создающий мумии, не подвержен переменам “жизни” – его модель мертва, и в то же время он работает над “плодом жизни”.

Искусство и война – две центральные темы первой книги его автобиографической дилогии: “Подрывник и бомбардир” (“Blasting and Bombardiering”, 1937, вторая часть – “Грубое назначение” – “Rude Assignment”, 1950), где война представлена как величайшее событие современности, стимулировавшее процесс демократизации

общества и формирования массовой культуры, как гигантское проявление человеческой глупости, как историческая ошибка, анализ которой необходим для избежания третьей ошибки (первой Л. считает Англо-бурскую войну). Однако смысл книги не только в избавлении от иллюзорных представлений о войне, о природе демократии, но и в описании деятельности автора как художника, издателя, редактора, журналиста и романиста – “подрывника” георгианской культуры и одного из первых глашатаев модернистской революции.

Л. издал серию книг, которые, по определению критики, подобно “гималайской гряде”, пересекли английскую литературу 1920–1930-х. Он создал свою “Сикстинскую капеллу в прозе”: антилиберальные “Искусство быть управляемым” (“The Art of Being Ruled”, 1926), “Время и западный человек” (“Time and Western man”, 1927), сборник рассказов “Дикая плоть” (“The Wild Body”, 1927), литературную критику*: “Лев и лисица: Роль героя в пьесах Шекспира” (“The Lion and the Fox: the Role of Hero in the Plays of Shakespeare”, 1927). Самым же существенным, по словам Э. Паунда, для понимания предшествующих двух десятилетий жизни Англии стали романы Л.: философская фантазия о смерти “Избиение младенцев” (“The Childermass”, 1928) и воссоздающий своеобразную панораму современной цивилизации, роман “Господни обезьяны” (“The Apes of God”, 1930), который расценивали как параллель “Улиссу” Джойса* и как современный аналог “Ярмарки тщеславия” У. Теккерея. В романе (главные герои – гомосексуалист и его покровитель-любовник – напоминают уайльдовских Дориана Грея и лорда Генри) подводятся итоги “джазовых двадцатых”, развенчивается их идеология. На экзистенциальное неприятие современности наложились личные обиды Л. на бывших друзей (ссора с Р. Фраем и всей группой “Блумсбери”*, расхождение с Дж. Джойсом и Т.С. Элиотом*). Созданные им карикатурные портреты современников (Л. Стрэчи*, М. Пруст, З. Фрейд, Дж. Джойс, Ситуэллы* и др.) способствовали скандальной известности романа. Отношение автора к искусственному миру самовлюбленных “гениев”, псевдофилософов, художников, меценатов выражено в заглавии, буквально означая “дурачки, идиоты от рождения”. Л. развернул метафору – мир как обезьянник, ха-

рактерную для прозы 20–30-х гг. (Д.Г. Лоуренс*, О. Хаксли*, И. Во*).

В 1927–1929 Л. издавал также литературно-полемический журнал “Враг” (“The Enemy”, вышли 3 номера). В первом – представил журнал, а заодно и себя как “одиночку вне закона”, “врага современности”, враждебной гению и таланту, отщепенца из-за нежелания быть конформистом, выступающего против инертности и наглости “масс” и, таким образом, на самом деле – “лучшего друга человека”. В журнале он опубликовал кн. “Время и западный человек”, где повторил суждения своего персонажа, Тарра, уже как свои собственные: “мертвизна” – единственный путь художника к истине в искусстве; из сумятицы коллективных представлений о жизни художник извлекает постоянство эстетической истины.

10 лет спустя, когда “эстетизм” сменился модой на “левые взгляды”, в романе “Месть за любовь” (“The Revenge for Love”, 1937) Л. передал историю трагической любви на фоне гражданской войны в Испании. В романе разоблачаются “розовые” интеллигенты, поддавшиеся коммунистической пропаганде, высмеивается фанатичное самоослепление салонных “социалистов из Челси”, фешенебельного района Лондона, воображающих себя друзьями пролетариата, а СССР 1937 г. – образцом государства всеобщего блага. Явны политические приоритеты Л.: его симпатии не на стороне республиканцев. Очевидна трансформация его творческой манеры. От экспрессионизма “Тарра”, эксцентриады “Господних обезьян” Л. эволюционирует к традиционной реалистической сатире: на смену автору-сверхчеловеку, расправлявшемуся с персонажами-марионетками, приходит сатирик, полный негодования, вызванного нелепостью миропорядка, и сочувствующий людям.

В 1954 Л. опубликовал “Самоосуждение” (“The Self Condemned”) – трагический роман о профессоре истории, оставившем престижную университетскую кафедру в Англии, ибо он более “не верит в историю”, которую преподает; это история максималиста, перфекциониста, живущего среди прагматиков: об утрате им (он эмигрирует в Канаду) социального положения, о бедности и в конце концов о его символической смерти.

В 1955 Л. опубликовал кн. “Человеческий век” (“The Human Age”), включавшую продолжение романа “Избиение младен-

цев", романы "Весёлое чудовище" ("Monstre Gai") и "Дурная фиеста" ("Malign Fiesta") – 2-ю и 3-ю части – задуманной, но не завершённой им эпопеи в 4-х частях.

Взгляд на природу и назначение искусства, представленный практически во всех книгах Л., наиболее концентрированно выражен в эссе "Дьявольский принцип" ("The Diabolical Principle", 1931), "Дифирамбический зритель" ("The Dithyrambic Spectator", 1931) и в кн. "Писатель и абсолют" ("The Writer and the Absolute", 1952): искусство – источник великой, магической силы; оно важнее и сильнее жизни, придает ей смысл; в искусстве, как в политике и философии, важна "исключительная личность", но лишь очень немногие люди – источник творческого начала в современном мире. Вовлечение зрителя в творческий акт как ритуал Л. считал коммунистической "ересью", позволяющей зрителям проникнуть на сцену и стать актёрами, тогда как их нужно держать вне сцены, иначе искусство деградирует, потакая вкусам зрителей. В теории сатиры, изложенной в кн. "Люди без искусства" ("Men Without Art", 1934), Л. рассматривает современный мир как "рай для сатирика", но не классического сатирика-моралиста, а "сатирика ради сатиры", ибо добро и зло смешались, нравственная норма отсутствует.

Л. – наиболее политизированный среди английских модернистов*. Политика для него дело грязное, но необходимое как инструмент власти, используемый индивидом или государством для обуздания масс. Л. скептически отнесся к русской революции и ещё в 1926 одним из первых среди английских интеллектуалов усмотрел черты сходства между коммунизмом и фашизмом. По мере роста "левых" настроений в Великобритании Л., неизменно оппозиционный большинству, всё более "правеет". Попав под влияние нацистской пропаганды и полагая, что фашизм "ближе всего к демократии", он издал апологетическую книгу "Гитлер" ("Hitler", 1931), поддержал агрессию Италии в Абиссинии, генерала Франко, антисемитизм, увидев в Гитлере миротворца и "разумного человека", способного противостоять коммунизму. Во второй книге о Гитлере "Куль Гитлера" ("The Hitler Cult", 1939) и эссе "Евреи, они люди?" ("The Jews, Are They Human?", 1939) Л. признал ошибочность своих взглядов на фюрера как миротворца, опровергал обвинения в антисемитизме и осудил

свою публицистику как "напрасно написанную".

И сторонники, и противники Л. признают его гениальность, в остальном наблюдается широкий спектр мнений – от суждения о нём как о человеке, ни разу в жизни не занявшем правильную позицию, чей гений состоял из концентрации всех мыслимых недостатков и был сугубо негативным, до признания его единственным художником слова, чьи произведения сохранили свежесть первозданного модернистского бунтарства.

Для большинства современников имя Л. было связано с созданной самим писателем эксцентрической маской Всеобщего Врага, означающей позицию постоянного противостояния, "отстранённости", "отчуждённости" как единственного способа достичь истины. Л. известен скандалами, ссорами, конфликтами. Против нескольких его книг выдвигались иски по обвинению в клевете; его репутация живописца была испорчена враждой с влиятельными искусствоведами Р. Фраем и К. Кларком.

Именуемому порой гениальным параноиком с ущемлённым самолюбием, Л. свойственна невероятная энергия интеллектуальной оппозиционности. Пронизанный нищенским индивидуализмом, он выступал против нивелировки личности в западной цивилизации 20 в., против царящего в ней культа молодости, против снобизма и самодовольства литературного истэблшмента. В личности и творчестве Л. наиболее очевидна амбивалентная, неоклассицистская и романтическая природа английского модернизма. Он – романтик, ощущающий свою исключительность, бросающий вызов миру, презирающий "стадное" большинство, парадоксальный, таинственный в личной жизни (он скрывал свой возраст, адрес, факт женитьбы, ему была свойственна мания преследования), для него превыше всего было Искусство; не ограничиваясь ролью художника, он претендовал на роль пророка, учителя жизни. Сатирические выпады Л. против современников (особенно группы "Блумсбери"*), профашистская публицистика 1930-х гг. вызывали реакцию отчуждения британского литературного мира. Для либеральных критиков политические заблуждения писателя обесценили его художественную прозу. Лишь в 1960-е гг. была признана правота Т.С. Элиота, назвавшего Л. "крупнейшим прозаиком своего поколения, един-

ственным, кому удалось создать новый стиль в прозе". Характерная для Л. "живопись словом" основывалась на принципах авангардного искусства. Он создавал литературный портрет штрихами (напр., портрет Т.С. Элиота – упоминанием о бостонском акценте и улыбке Джоконды). У его прозы "квантовый характер": отдельные образы, схваченные во всей полноте сиюминутного выражения, затмевают авторские комментарии и эссеистские размышления. Признавая уникальность его положения в английской

культуре, его называют "альтернативным авангардом численностью в один человек".

Лит.: Кабанова И.В. Уиндем Льюис // Кабанова И.В. Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов, 1999; Kenner H. Windham Lewis: The Makers of Modern Literature. L., 1954; Wagner G. Wyndham Lewis: A Portrait of the Artist as the Enemy. L., 1957; Materer T. Wyndham Lewis, the Novelist. Detroit, 1976; Morrow B., Lafourcade B. A Bibliography of the Writings of Wyndham Lewis. 1884–1957. Santa-Barbara, 1978.

Т. Красавченко

М

МАКДИАРМИД (Макдайармид) Хью [MACDIARMID Hugh, наст. имя Кристофер Марри Грив (Grieve Christopher Murray), 11.08.1892, Ланголл, графство Дамфрис – 09.09.1978, Эдинбург], шотландский поэт. Родился в семье сельского почтальона, получил незаконченное высшее образование. 16 лет вступил в Независимую лейбористскую партию. С 1912 начал работать репортером ряда шотландских и уэльских газет. В 1915–1920 служил в военно-медицинских частях. В 1920–1929 жил в Монтрозе, где издавал и редактировал несколько периодических изданий, стремясь обновить движение "Шотландское Возрождение", возникшее в последней трети 19 в. Был членом Городского совета, являлся одним из основателей Шотландского Пен-центра (1927) и Национальной партии Шотландии (1928). В 1934 вступил в Коммунистическую партию Великобритании, из которой через 4 года был исключен за национализм; в 1957 восстановил членство в этой партии. В 1930–1932 работал в Ливерпуле и Лондоне, с 1933 по 1941 жил с семьей на Шетлендских островах. В годы 2-й мир. войны работал на заводе и служил на гражданских судах береговой охраны. После войны обосновался в Шотландии, с 1951 – недалеко от городка Биггар. Посещал СССР и восточноевропейские страны. Почётный доктор Эдинбургского университета (1957).

В нач. 1920-х гг. К.М. Грив под многими псевдонимами выступал в периодических изданиях со стихами и статьями на английском языке. Его литературным именем стал псевдоним М., который он впервые использовал

в 1922. Первая книга М. – сборник стихов и прозы "Анналы пяти чувств" ("Annals of the Five Senses", 1923). Под влиянием Ф.М. Достоевского ("русская идея"), Л. Шестова и Вл. Соловьева М. сформулировал "гэльская идею", опирающуюся на концепцию исторической, культурной, эпической и языковой общности Шотландии, Ирландии, Корнуолла и Уэльса. Развитие этой идеи применительно к Шотландии и стремление сделать поэзию на шотландском языке явлением европейской и мировой литературы, как то было во времена Данбара и Бернса, побудили М. перейти на шотландский, точнее, на англазированный диалект Южной Шотландии, обогащённый чисто шотландской словарной лексикой.

Темы лирики М. – национальная история, легенды, традиции, детские переживания, чувственное "освоение" мира – решены в метафизическом "ключе", в соотносённости с вечными категориями бытия. Вершиной и каноном поэзии М. на шотландском справедливо считается поэма "Захмелевший глядит на чертополох" ("A Drunk Man Looks at the Thistle", 1926), опубликованная вслед за двумя сборниками лирических стихотворений (1925, 1926) тоже на шотландском языке, большей частью печатавшихся в периодике и альманахах. В поэме наряду с философскими утверждениями чётко проступает лирическое начало. Она фрагментарна, в текст вставлены вольные переводы и переложения стихов современных М. французских, русских, немецких, бельгийских поэтов. Драматические монологи перемежаются лирическими отступлениями, объеди-

няющим началом служат соположение и “перекличка” многослойных символов личного, национального и вечного. М. стремится проследить истоки поэтического гения, раскрыть шотландскую “идиому”, выразить свойственную национальному характеру антиномичность мышления и мироощущения в понятиях конкретных (“земных”) и в то же время вселенских, противопоставляя человека и космос, тело и дух, идеал целокупности и хаос бытия. Аналогичные философские проблемы развиваются во второй поэме – “Из змиева кольца” (“To Circumjack Cencrastus”, 1930), написанной, как и первая, рифмованным стихом, тоже фрагментарной, но более книжной по стилю и вместе с тем утратившей внятную логику контрапункта лирических сюжетов и лёгкость поэтического “дыхания”, присущих “Захмелевшему”.

Помимо поэм М. в 1920–1930-е гг. опубликовал на шотландском языке 5 сборников, в том числе “Первый гимн Ленину и другие стихи” (“First Hymn to Lenin and Other Poems”, 1931) и “Шотландский язык, освобождённый от оков” (“Scots Unbound”, 1932), включившие многие совершенные образцы его лирики, и “Второй гимн Ленину” (“Second Hymn to Lenin”, 1932), в котором раскрыл собственное понимание социально-экономической сути коммунизма. Свой коммунизм М. называл “чисто платоническим”, считал, что революция и поэзия совместимы, а в Ленине видел трансформацию “русской идеи” Достоевского и новую ипостась Христа. Для М. смысл социалистической революции заключался не столько в установлении социального равенства и всеобщего благосостояния, сколько в устранении гнёта материальных забот, открывающем путь к совершенствованию человека и появлению национального гения. Гимны Ленину (“Третий гимн Ленину” – “Third Hymn to Lenin”, 1957; рус. пер. 1980) с их напряженной мыслью, свежими сквозными метафорами и раскованными интонациями выгодно отличаются от основной массы политической поэзии М. – стихотворений на злобу дня и откровенно пропагандистских произведений.

В 1934 М. возвращается – в книге стихов и прозы “Шотландская панорама” (“Scottish Scene”, совместно с Л.Г. Гиббоном*) и сб. “Каменные границы” (“Stony Limits”) – к английскому языку. М. считал английский более отвечающим своей новой задаче: тво-

рить поэзию тотального опыта и всеобъемлющего звучания, поэзию универсальную, синтезирующую конкретное и всеобщее в духе Уитмена. М. писал: “От поэзии красоты я обращаюсь к поэзии мудрости”.

В творчестве М. крупные произведения, посвящённые научным, философским, онтологическим, политическим проблемам, начинают основательно теснить малые поэтические формы. Им владеют грандиозные эпические замыслы; реализованы они были лишь во фрагментах. Так, гимны Ленину должны были войти в 5-томную автобиографическую поэму. Обширные трактаты в стихах “Памяти Джеймса Джойса” (“In Memoriam James Joyce”, 1955) и “Какая поэзия мне нужна” (“The Kind of Poetry I Want”, 1961) планировались как части огромного поэтического повествования “Видение всемирного языка” (“A Vision of World Language”), в котором предполагалось осмыслить язык как орудие эволюции человечества, а поэзию – как инструмент языка. М. пытался составить средствами поэзии собственный инвентарь мира. Отсюда резкое увеличение в его “английской” поэзии количества фактов, событий, имен; усложнённый словарь с обращением к редко употребляемой лексике и обилием научной, технической и иной специальной терминологии; включение чужих текстов, как стихотворных, так и прозаических; очевидное предпочтение свободного стиха рифмованному. Масштабность замыслов М. впечатляет, и всё же наиболее совершенные его произведения на английском языке – это стихотворения и небольшие поэмы, включённые в сб. “Каменные границы”, “Второй гимн Ленину и другие стихи” (1935), “Церковный орган” (“Kist of Whistles”, 1947), “Круг почёта” (“A Lap of Honour”, 1967). Из его поэм выделяется прежде всего “Где раньше было море” (“On a Raised Beach”, 1967), стоический монолог-размышление о смерти и глубинных связях между человеком и миром неживой природы.

Политические взгляды М., которые он декларировал открыто и подчас в эпатированной официальной Великобритании форме, а также отчётливая тенденциозность его политической поэзии долгое время мешали объективному взгляду на его творчество. После выхода в свет “Собрания стихотворений” (“Collected Poems”, 1962) его как бы заново открывали для себя и литературо-

веды, и читатели. Сейчас значение М., классика поэзии шотландского языка, восстановившего в 20 в. линию преемственности от Данбара и Бернса, и одного из крупнейших поэтов-философов столетия, представляется очевидным.

Соч.: *Lucky Poet*. L., 1943; *The Uncanny Scot: A Selection of Prose*. L., 1968; *Selected Essays*. L., 1969; *Complete Poems*: In 2 vols. L., 1978; *The Thistle Rises: A MacDiarmid Viscellany* / Ed. A. Bold. L., 1984; *Letters* / Ed. A. Bold. L., 1984.

Лит.: *Вахрушев В.С.* Стихи о Ленине Мак-Дайармида // Филол. науки. 1967. № 5; *The Age of MacDiarmid* / Ed. P.H. Scott, A.C. Davis. Edinburgh, 1980; *Oxenhorn H.* Elemental Things: The Poetry of Hugh MacDiarmid. Edinburgh, 1984; *McCarey P.* Hugh MacDiarmid and the Russians. Edinburgh, 1987; *Bold A.* Hugh MacDiarmid: A Critical Biography. L., 1988.

В. Скороденко

МАКИЛВАННИ Уильям (Энгус) [McILVANNEY William (Angus), p. 25.11. 1936, Килмарнок], шотландский романист и поэт. Сын шахтёра. Образование получил в Университете Глазго. С 1960 работал учителем, вёл творческий курс в университетах Стэткланда и Абердина. В 1975 подал в отставку, чтобы полностью посвятить себя литературной деятельности.

В центре творчества М. – проблема отцов, принадлежащих к рабочему классу, и детей, от этого класса оторвавшихся. В отличие от “рабочих романистов”*, заявивших об этой проблеме десятилетием ранее, М. рассматривает её в исторической перспективе, причём центральное место отводит не детям, а отцам. В сборнике стихов “Большие корабли в гавани” (“*The Longships in Harbour*”, 1970) связь поколений восстанавливается по воспоминаниям детства. Деды и отцы, жертвы голода и депрессии, когда-то боролись за свои права, теперь же чувствуют себя чужаками в домах детей, для которых их язык “как санскрит”. К детям же понимание стариков приходит лишь после смерти отцов. В нарративной поэзии М. об истории говорится как о “времени, запечатлевшемся в глазах людей”. В том же ракурсе она изображается в его романах.

Герой первого романа М. “Нет спасения” (“*Remedy is None*”, 1966; мемориальная премия Джеффри Фэйбера, 1967), студент университета Глазго, сын шахтёра, тяжело переживает безвременную смерть отца, видев-

шего смысл своей жизни в том, чтобы дать образование сыну. Он воспринимает эту смерть как убийство, требующее отмищения. Оказавшись в ситуации современного Гамлета, герой действует “в соответствии с неизвестным ему сценарием”. Для восстановления справедливости он должен убить нового преуспевающего мужа матери, из-за которого она бросила отца. Но сценарий меняется, несмотря на множество аллюзий, отсылающих к трагедии Шекспира. В глазах закона смерть отца не преступление, убийство же, совершённое сыном, в значительной мере случайное, – преступление. Он приговорён к пожизненному заключению, но в собственных глазах морально оправдан – не мстью, а тем, что не только взял на себя ответственность за вину матери и её мужа, но и смог перенести на них свои чувства к отцу.

Наиболее монументальный образ отца создан в романе “Дохерти” (“*Docherty*”, 1975; Уитбредская премия), действие которого разворачивается на протяжении первых десятилетий 20 в. Размеренная жизнь с её рождениями, женитьбами, смертями предстает гротескным и тривиальным памятником эпохи, разрушенной 1-й мир. войной и экономическим кризисом (“Лондон и Берлин – два разных места с одинаковой сценой {...} Разные языки, слов не слышно, а звуки одни и те же”). Сам же Дохерти, умевший справляться с обстоятельствами и выживать с достоинством, становится героическим памятником той эпохе. Его гибель в завале довершила разрушение семьи. Умирание самого чувства семьи, прежде непреложного, показано преимущественно глазами младшего сына, с рождения которого начинается роман. Завершается же он выбором тремя сыновьями своего отца, который определяется их разным отношением к отцу. Старший вступает в коммунистическую партию: отец для него – представитель революционного поколения. Средний презирает отца, считавшего хозяев шахты главными врагами, и выгодно использует новую систему контрактов с ними. Младший остаётся на перепутье: он видит слабость отца, но в то же время научился у него уважать людей. Историю рода Дохерти М. продолжил спустя 21 год в романе “Закалка” (“*The Kiln*”, 1996), в котором стареющий писатель из поколения шахтёрских внуков размышляет о своей несостоявшейся семейной жизни и литературной карьере, мысленно возвращаясь к

50-м гг., времени своей молодости. Он ищет себя в прошлом, восстанавливает в памяти свой путь компромисса, предательства самого себя.

Действие большинства произведений М. происходит на западе Шотландии в вымышленном Грейтноке, аналоге города, в котором он родился. Наиболее живописно он представлен в сборнике рассказов “Бредущие раненые” (“Walking Wounded”, 1989). Его населяют рабочие, хозяева пивных, фанаты собачьих бегов и старые девы – те, кто остался вне современного экономического возрождения Шотландии. Их жизнь проходит в меланхолических разговорах и мечтах. Среди них выделяются романтики, чувствующие себя свободными в любых обстоятельствах. Неизлечимый “лунатик” может прийти к главе фирмы с фантастической просьбой – одолжить ему 500 фунтов и предоставить 3-месячный отпуск для поездки в Аргентину, где шотландские футболисты играют на кубок мира (“Колебание”). Неисправимый грабитель-неудачник высказывает претензии начальнику тюрьмы по поводу рождественской индейки (“Заключенный”). Независимость этих людей вызывает у их начальников зависть, желание помочь и ощущение того, что сами они “отмахнулись от проходящей мимо жизни”.

М. – автор трёх детективов* (“Лейдлоу” – “Laidlaw”, 1977; премия “Серебряный кинжал” Ассоциации писателей-криминалистов Великобритании; “Бумаги Тони Витча” – “Papers of Tony Veitch”, 1983; премия “Серебряный кинжал” Ассоциации писателей-криминалистов Великобритании; “Странные симпатии” – “Strange Loyalties”, 1991) с центральным героем полицейским следователем Лейдлоу; их действие происходит в Глазго. Начальные главы первого романа создают образ чуждого и враждебного ночного города, по улицам которого, как загнанный зверь, бежит убийца. Лейдлоу изображён сильным и жёстким человеком, отчасти напоминающим героев американского детектива. Этот “странствующий рыцарь криминального отряда” ведёт собственную охоту, прибегая к помощи преступного мира, но его не оставляют сомнения в том, что насилие можно искоренить насилием, а не любовью. В третьем романе образ Лейдлоу значительно меняется. Он становится более мягким человеком, сожалением об утраченной любви и страдающим от одиночест-

ва. Он уже не получает удовлетворения от поимки преступников, так как главным преступлением считает несправедливость, обрекающую людей на маргинальное положение.

Наряду с А. Греем* и Дж. Келманом* М. входит в группу писателей, творчество которых расценивается как свидетельство литературного возрождения Глазго.

А. Саруханян

МАККЕЙГ Норман (Александр) [MACCAIG Norman (Alexander), 14.11.1910, Эдинбург – 23.01.1996, Эдинбург], шотландский поэт. Лауреат многих литературных премий. Награждён орденом Британской империи (1979). Окончил Эдинбургский университет (1932). Работал школьным учителем (1934–1967), директором школы (1969–1970). В 1967–1977 преподавал в шотландских университетах.

В двух первых сборниках стихов “Не докричаться” (“Far Cry”, 1943) и “Взгляд в себя” (“The Inward Eye”, 1946) М. писал в духе “Нового Апокалипсиса”* и вместе с тем под непосредственным влиянием У.Б. Йейтса*. В третьем же сборнике, увидевшем свет через 9 лет, “Якорные огни” (“Riding Lights”, 1955), М. предстал вполне зрелым, оригинальным поэтом, острословом и мастером парадоксов, искушённым в интеллектуальной игре, мастером интимной и метафизической лирики. Облекая абстрактные категории философии в плоть чувственного опыта, он исследует соотношение между реальностью и вымыслом, объективным миром и субъективным видением, восприятием и осмыслением. В стихах М. рассказывает о неисчерпаемых познавательных способностях разума и ограничениях, которые ставит ему несовершенная природа человека. При этом он иронически “играет контрастами” высокого и низкого, духовного и телесного, желаемого и сущего (напр., в стих. “Шагая к Инверьюпплену”: “Коль вы не знаете ответов, знаю я, / рад вам помочь... / Я шурюсь на луну, убрав бутылку прочь”).

Во 2-й пол. 1960-х гг. (сб. “Окрестности” – “Surroundings”, 1966; “Кольца на дереве” – “Rings on a Tree”, 1968) в творчестве М. усиливается личное, исповедальное начало, расширяется поэтический “горизонт”. Так, изображаемый им шотландский ландшафт наполняется историческим смыслом: “Здесь лежат лишь тела мертвецов, / потому что

мечты невозможно зарыть. / Придавить невозможно могильной плитой / запах чести и верности, / отравляющий воздух" ("Поле боя у Инвернесса"). Не отказываясь от рифмы, М. всё чаще обращается к верлибру; интонация его поэзии становится более раскованной, образы – более естественными, при этом он почти полностью отказывается от орнаментальности, красочных эпитетов и тропов ("Равные небеса" – "The Equal Skies", 1980; "Голос свьше" – "Voice-Over", 1988).

За долгую жизнь М. создал сравнительно мало – ок. 20 сборников, включая томики избранных стихов и тонкие брошюры. Но постепенно он выдвинулся в первый ряд национальных поэтов, а после смерти Х. Макдиармида* в 1978 его стали воспринимать как ведущего поэта Шотландии. В своих стихах он часто обращался к шотландской традиции и истории, но при этом избегал стилизации и крайне редко употреблял диалектизмы. В истории шотландской поэзии М. остался блестящим мастером стиха; его стихи признаны образцовыми благодаря классической ясности, благородству звучания и изысканному лаконизму.

Соч.: *Collected Poems*. L., 1985; перераб. и расшир. изд. 1990; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: *Frykman E. "Unemphatic Marvels": A Study of Norman MacCaig's Poetry*. Gothenburg (Sweden), 1977; *McNeill M. Norman MacCaig: A Study of His Life and Work*. Edinburgh, 1996.

В. Скороденко

МАККЕНЗИ (Эдвард Монтегю) Комптон [MACKENZIE (Edward Montague) Compton, 17.01.1883, Уэст-Хартлипул, графство Дарем – 10.11.1972, Эдинбург], прозаик, автор более 100 книг (романов, воспоминаний, биографий, исторических сочинений).

М. родился в актёрской семье, предки которой восходили к древнему шотландскому клану. Получил образование в Оксфордском университете (Колледж св. Магдалины). В 1914 перешёл в римско-католическую веру. Во время 1-й мир. войны служил в военно-морских силах в Дарданеллах, затем был назначен директором средиземноморского отдела военной разведки. После войны жил на островах Средиземного моря, Нормандских островах, Гибридах (по его воспоминаниям, когда у него появлялись деньги, он покупал какой-нибудь остров, где находил

убежище от машинной цивилизации). Его пристрастие к островам было предметом язвительных насмешек (Д.Г. Лоуренс*, живший с ним по соседству на Капри, вывел его в рассказе "Человек, который любил острова"). Хотя большую часть жизни М. находилась вдали от Шотландии, он считал её своим домом; был в числе вдохновителей Шотландского национального движения, в 1931 избран почётным ректором Университета в Глазго. Последние десятилетия жил в Эдинбурге.

По воспоминаниям М., он не собирался писать романы. Его первой публикацией был сб. "Стихотворения" ("Poems", 1907), после чего он решил стать драматургом, но первую же пьесу переписал как роман под назв. "Бегство с возлюбленным" ("The Passionate Elopement"). Законченный в 1908 и отвергнутый 11 издательствами, он был опубликован в 1911, что М. расценил как счастливую магию чисел. Это был типичный роман приключений, выдержанный в стиле прозы 18 в., – с побегом и преследованием, наивной героиней, злодеем-соблазнителем и благородным героем. Всеведущий автор постоянно вторгается в повествование, чтобы прояснить его ("самое время проинформировать читателя..."), связать эпизоды ("тем временем..."). Но в результате получился не традиционный роман, а пастись – жанр, необычный для нач. 20 в. (это и смущало издателей), но столь характерный для второй его половины. М. придал повествованию ироническую интонацию, кардинально изменив традиционные ролевые функции персонажей. Герою удалось помешать побегу и убить на дуэли соблазнителя, который успел от всей души полюбить девушку. Тем самым он лишил героиню счастливого брака, а роман – хэппи энда. Ему же самому победа оказалась ненужной: девушка для него "останется хранимым в памяти символом его юности". Роман имел большой успех. Г. Джеймс выделил М. как лидера "новой школы романистов".

Произведения М. создали ему репутацию летописца и выразителя своего времени. История танцовщицы, не сумевшей реализовать свой талант, была и историей лондонской предвоенной театральной жизни ("Карнавал" – "Carnival", 1912). Отчасти автобиографический "роман воспитания" "Зловещая улица" ("Sinister Street"; 1913; телесериал, 1969) с подробно описанными школьными годами героя и его студенческой жизнью в

Оксфорде стал, по мнению Ф.М. Форда*, "историей целого класса, в целом регионе, в течение целого периода жизни". А. Моруа в предисловии к французскому переводу романа сравнивал М. со Стендалем, Диккенсом, Прустом.

В "Жизни и приключениях Сильвии Скарлетт" ("Life and Adventures of Silvia Scarlett", 1918) и в "Сильвии и Майкле" ("Silvia and Michael", 1919) М. трансформировал традицию плутовского романа. Их героиня, как и положено в "романе дороги", исколесила полсвета (даже побывала в Петрограде, Киеве и Одессе). Но акцент в этих романах сделан на внутреннем мире героини, на эволюции её души. Её гонит по свету не любовь к приключениям, а попытка спастись от самой себя, понять смысл своей жизни, который она в конечном итоге находит в религии. Поисками смысла жизни М. корректирует викторианскую тему неравного брака в романе "Семь возрастов женщины" ("The Seven Ages of Woman", 1923). В главах-десятилетиях (от 1860 до 1920) рассказана история женщины от младенчества до старости. Дитя неравного брака, сирота, воспитанная аристократкой-бабушкой, она не решилась повторить судьбу своей матери и романтической любви предпочла приличный брак, в результате повторив судьбу бабушки. "Воспитанная с мыслью, что королева Виктория правила всегда и всегда будет править", героиня скептически оценивает мечты молодого поколения, обращённые к будущему, далекому 1950; её собственный опыт говорит о том, как мало меняются люди.

Почти всем заметным событиям своей жизни М. посвятил художественные или документальные произведения. Религиозные искания М., приведшие его к католицизму, отразились в трилогии "Ступени алтаря" ("The Altar Steps", 1922), "Карьера приходского священника" ("The Parson's Progress", 1923), "Небесная лестница" ("The Heavenly Ladder", 1924). Сюжет трилогии составляет история её центрального героя – священника Марка Лиддердейла, чья тяга к ортодоксальной англиканской церкви привела к конфликту с прихожанами и лишению его сана священника. Духовный путь героя после пережитых во время войны страданий к принятию римско-католического вероисповедания, с которым к нему пришло душевное успокоение, раскрывается на фоне под-

робно выписанной жизни англиканского духовенства.

Военный опыт М. нашёл выражение в четырёх книгах мемуаров. В предисловии к первой из них – "Воспоминания о Галлиполи" ("Gallipoli Memories", 1929) – М. сообщал, что хотел написать роман о войне, но "пришёл к заключению, что (...) с помощью воображения не сможет передать ярче трагедию, комедию и фарс, свидетелем которых оказался в действительности". Опыт же работы М. в секретных службах обрёл форму шпионского романа* ("Крайности сходятся" – "Extremes Meet", 1928; "Три курьера" – "The Three Couriers", 1929).

Умение М. рассказывать о времени и о себе проявилось в серии романов под общим заглавием "Четыре ветра любви" ("The Four Winds of Love" в 6 т., 1937–1945), в которой развёрнута панорама культурной и политической жизни Европы первых десятилетий 20 в. В сюжете хроникального повествования М., отчасти предварившего 12-томный цикл Э. Паулла* "Танец под музыку времени" (1951–1975), совершается неуклонное движение во времени (от нач. 20 в. к кануну 2-й мир. войны) и пространстве (с Востока на Север). "Ветры любви" символически сопрягают любовные переживания протагониста, известного драматурга, с определённым отрезком истории, временем года и местом, где происходит действие. В "Южном ветре любви" он отказывается от блестящей начавшейся карьеры драматурга, чтобы принять участие в драме истории – 1-й мир. войне, и получает пост в средиземноморском отделе британской секретной службы. Но южный ветер жесток: он принёс гибель возлюбленной героя и едва не стоил жизни ему самому. В "Западном ветре любви" действие переносится в Америку послевоенного времени, в "Северном ветре любви" – в Шотландию и на Гибридные острова, где поселяется престарелый писатель, увлечённый идеей конфедерации маленьких кельтских наций, но холодный ветер предвещает катастрофические изменения в мире. Безличный стиль повествования не может скрыть его личностного характера. Центральный герой цикла, несмотря на возражения М., идентифицируется с автором. Весь цикл написан о времени, в котором жил М., и о событиях, в которых он лично участвовал.

Особый раздел творческого наследия М. составляют его юмористические и сатириче-

ские произведения на модную в те годы гомосексуальную тему ("Необыкновенные женщины" – "Extraordinary Women", 1928; "Тонкий лед" – "Thin Ice", 1956), а также сатира на бюрократию ("Жизнь зависит от бумаги" – "Paper Lives", 1966). Наибольший успех имела серия шотландских фарсов (среди них "Царь горной долины" – "The Monarch of the Glen", 1941; "Виски течет рекой" – "Whisky Galore", 1947). Фарсовые ситуации, в которых выведены гордые шотландцы, окрашены мягким юмором.

Репутацию летописца современной жизни М. подтвердил последней панорамной книгой – 10-томной автобиографией "Моя жизнь и время" ("My Life and Times", 1963–1971). Он не вёл дневников, следуя своей теории, что всё достойное рассказа сохраняется в памяти. Первый том, посвященный концу 19 в., появился в год 80-летия писателя, в последнем томе он довел свой рассказ до 60-х гг.

Соч.: *Literature in My Time*. L., 1933; *Catholicism and Scotland*. L., 1936; *The Windsor Tapestry*. L., 1938; *Echoes*. L., 1953; в рус. пер.: Ракетная горячка // *Иностр. лит.* 1958. № 7.

Лит.: *Влодавская И.А.* Роман Комптона Маккензи "Зловещая улица": Жанр, герой, конфликт, метод // *Взаимодействие жанра и метода в зарубежной литературе XVIII–XX вв.* Воронеж, 1982; *Robertson L.* Compton Mackenzie: An Appraisal of His Literary Work. L., 1954; *Dooley D.J.* Compton Mackenzie. N.Y., 1974.

А. Саруханян

МАКНИС Луис (MACNEICE Louis, 12.09.1907, Белфаст – 3.09.1963, Лондон), поэт, очеркист, драматург. Родился в семье священнослужителя ирландской церкви. Учился в школе Мальборо, затем в Оксфорде; преподавал классическую литературу в Бирмингемском университете (1930–1936), греческую литературу в Лондонском (1936–1940); в 1939–1940 – лектор в Корнелльском университете, США; с 1940 до конца жизни – сценарист и продюсер на Би-би-си.

Ранний М. воспринимается как поэт одесского круга, но со своей особой позицией – чуть в стороне от остальных "оксфордских поэтов": объединённые общей стратегией, они существенно расходились в тактике. Общее с "оксфордцами" в поэтике М. – это открытость "злобе дня", ставка на документ, стремление к расширению поэтичес-

кого словаря за счёт терминов и сленга. "Мои пристрастия, – писал он, – принадлежат поэтам, чей мир не слишком эзотеричен. Сам я хотел бы быть поэтом здоровым, разговорчивым, читающим газеты, способным к состраданию и смеху, разбирающимся в экономике, восприимчивым к женскому полу, вовлечённым в дружеское общение, активно интересующимся политикой, открытым физическим впечатлениям".

И всё же и политический, и поэтический темперамент М. выделял его среди остальных поэтов круга У. Одена*. Не отстраняясь от политики, М. отстранялся от политических партий. Его спрашивали, не принадлежит ли он к какой-либо партии или движению, на что он отвечал: "Нет, в минуты слабости жалею об этом" (1934). Его обвиняли в "буржуазности", и он объяснял: "Я симпатизирую левым. На бумаге и в душе. Но сердцем, не брюхом. На бумаге – да. Я бы голодовал за левых каждый день, подписывал манифесты, отвечал на анкеты. То же – насчёт души. Всей душою я за движение к бесклассовому обществу. (...) Сердцем же и брюхом я бы сожалел об исчезновении классов" (1938).

Этой роли сомневающегося "попутчика" соответствовал и поэтический темперамент М. В отличие от "оксфордцев" с их взвинченной бодростью (в 30-е гг.) он всегда был меланхоликом, сожалеющим о прошлом (в элегиях), тревожащимся о будущем (в мрачных медитациях). "Это полезная поправка, – соглашался С. Дэй Льюис*, – к иногда слишком гладкому оптимизму и гипнотизирующей массы риторике революционной поэзии". Голос М. – тише, интонации – сдержанней. Его пафос – в отталкивании от утопизма и экстремизма, в апологии мелочей быта, маленьких радостей и житейского тепла.

Отсюда две линии в творчестве М. С одной стороны, он "поэт-репортер", "поэт-турист", следующий горацевскому "сагре диет". Он радуется мимолетным явлениям, любит окружающим миром. С другой стороны, он поэт-философ с пессимистическим взглядом на вещи. В этих амплуа он выступает уже в первом сборнике – "Слепящие фейерверки" ("Blind Fireworks", 1929). Здесь мир увиден с точки зрения пассажира поезда (стих. "Поезд в Дублин"): когда кто-то пьет за здоровье короля, лирический герой М. лишь отмечает "красные ромбы света" на

бокалах; когда кто-то пытается навязать ему свои идеи и кредо, лирический герой М. лишь отмечает “случайные вещи, мелькающие за окном”. Вместо “кредо” М. предлагает “антикредо”, выраженное игрой слов в названии одного из стихотворений сборника: переиначивая У. Вордсворта, он вместо “Откровений бессмертия” пишет “Откровения смертности”.

Пик литературной активности М. – 2-я пол. 30-х гг. За 5 лет появляются 4 поэтических сборника – “Стихотворения” (“Poems”, 1935; “Poems”, 1937), “Земля вынуждает” (“The Earth Compels”, 1938), “Последняя траншея” (“The Last Ditch”, 1940), а также поэма “Осенний дневник” (“Autumn Journal”, 1939), книга стихов и прозы “Письма из Исландии” (“Letters from Iceland”, 1937, совместно с У.Х. Оденом), драма “Вне картины” (“Out of the Picture”, 1937). В сочинениях этих лет М. больше пессимист, чем восхищённый наблюдатель жизни. Он ещё любит привычными явлениями и предметами: “Мир неожиданнее, чем мы думаем. / Мир злее и веселее, чем можно предположить – / На язык на глаз на слух в ладонях рук” (“Снег”). Но всё это увидено как бы в последний раз: “домашний” мир старой Европы доживает последние дни перед неизбежной катастрофой мировой войны. В развёртывании этой темы следование традиции причудливо соединяется с раскованным экспериментом. Так, на риторические схемы классических жанров (элегии, эклоги, горацевской оды, драматического диалога, медитативно-описательной поэзии) накладываются композиционный монтаж, имитирующий документальное кино, и фабрично-индустриальная образность.

Особое место в творчестве М. занимают два необычных проекта – “Письма из Исландии” и “Осенний дневник”. Заказ изд-ва “Фабер энд Фабер” на путевые очерки об Исландии стал для М. и Одена поводом к жанровому эксперименту. Путешествие в Исландию было представлено поэтами как аллегорическое путешествие на “край Европы”, откуда им открылся вид Европы, охваченной кризисом. М. в этой книге выступил в роли поэта, прощающегося с классическими жанрами (напр., в “Эклоге из Исландии”, диалоге двух современных туристов и героя-призрака из древней саги). Кроме того, объединившись с Оденом, он написал стихотворную главу “Оден и Макнис: их послед-

няя воля и завещание”; в ней вещи и явления обыденного мира иронически распределялись между друзьями и врагами поэтов – в преддверии “конца Европы”. Завершается книга “Эпилогом У.Х. Одену”, написанным М.; в нём формулируется пессимистическое “антикредо” этих лет: “Наши человеческие привилегии / Будут упразднены – кто знает когда; / Всё же я пью за твоё здоровье, до / Стука прикладом в дверь”.

Тему “Писем из Исландии” продолжил “Осенний дневник” – дневник в стихах, писавшийся в период мюнхенского пакта и падения Барселоны (1938). Его задача – связать единичный повседневный опыт с ужасами большой истории. Когда самые худшие опасения сбылись, поэту остаётся стоически и аккуратно фиксировать утраты, свои и общие, – уход возлюбленной, пропажу собаки, отмену выборов, аннексию Чехословакии. Из “мелочей” частной жизни и газетных новостей складывается хроника катастрофы; в автобиографических отступлениях, написанных в элегических тонах, ностальгия смешивается с суровым анализом.

Сборники 40-х гг. – “Растение и фантом” (“Plant and Phantom”, 1941), “Плацдарм” (“Springboard”, 1944), “Дыры в небе” (“Holes in the Sky”, 1948) – продолжали по инерции поэтику предыдущего десятилетия. В поэмах 50-х гг. – “Десять всесожжений” (“Ten Burnt Offerings”, 1952) и “Осеннее продолжение” (“Autumn Sequel”, 1954) – М. сделал попытку изменить направление своего творчества. Он, как и многие другие послевоенные поэты, обратился к жанру дидактико-философской поэмы. Замысел поэта состоял в том, чтобы дать развёрнутые ответы на вопросы “бурных тридцатых”, пересмотреть тогдашнюю позицию и примириться с новой жизнью. Эта попытка была холодно встречена и публикой, и критикой. Признав опасность смещения к “учёной” поэзии и потери контакта с аудиторией, М. в последних сборниках – “Посещения” (“Visitations”, 1957), “Солнцестояния” (“Solstices”, 1961), “Опалённая высота” (“The Burning Perch”, 1963) – вернулся к прежним поэтическим принципам, но с поправками: элегический тон стал трезвее, медитации – умиротвореннее; поэт ограничил себя привычным принципом “cave diem” – без скорбных воспоминаний и пророчеств.

Литературная деятельность М. не ограничивалась поэзией. Он также был радио-

драматургом (самые известные пьесы – “Христофор Колумб” – “Christopher Columbus”, 1944; “Тёмная башня” – “The Dark Tower”, 1947), переводчиком (переводы для радио “Агамемнона” Эсхила, 1936 и “Фауста” Гёте, 1951); филологом (“Современная поэзия” – “Modern Poetry”, 1938; “Поэзия У.Б. Йейтса” – “The Poetry of W.B. Yeats”, 1941; “Виды парабол” – “Varieties of Parable”, 1965), эссеистом (“Зоопарк” – “Zoo”, 1938).

Соч.: Collected Poems. L., 1966; The Strings Are False: An Unfinished Autobiography. L., 1965; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: McKinnon T.W. Apollo's Blended Dream: A Study of the Poetry of L. MacNeice. L., 1971; Moore D.B. The Poetry of L. MacNeice. L., 1972; Longley E. Lois MacNeice: A Study. L., 1988; Stallworthy J. Lois MacNeice. L., 1995.

М. Свердлов

МАКЪЮЭН Иэн (McEWAN Ian, р. 21.06.1948, Элдершот, Хемпшир), романист, автор рассказов, пьес и сценариев. Сын военного, шотландец по национальности, М. получил образование в Суссекском и Восточно-Английском университетах. Вступление М. в литературу со сборниками рассказов “Первая любовь, последние обряды” (“First Love, Last Rites”, 1975; премия Сомерсета Моэма) и “В постели” (“In Between the Sheets”, 1978), в которых описывались сексуальные извращения и фантазии подростков, сопровождалось скандалом, подогревавшим интерес публики к молодому автору. Его проза отвечала переменам в английской литературе сер. 70-х гг., вызванным появлением нового поколения писателей. Наиболее яркими из них стали М. Эмис* и М., разрушавшие “границы, которые удерживали литературу в безопасном поле реализма” (М. Брэдбери*).

М. иногда называют “злым волшебником” современной английской литературы, подразумевая характерный для его стиля оттенок готической прозы* и “тёмного Эроса”. Разрабатывая такие темы, как инцест и садомазохизм, сумасшествие и смерть, он создаёт технически сложные произведения, пишет об уродливом в отточенной манере. Искусно вплетая в описания повседневной жизни опыт извращений и сохраняя отстраненность, автор постепенно добивается того, что читатель идентифицирует себя с героями, как бы ему ни хотелось забыть всё

то, что, как убеждает М., он давно уже знал и сам (“Вот он снова, этот человек, версия тебя самого... некто, кем бы мог стать ты”).

Первый роман М. “Цементный сад” (“The Cement Garden”, 1978) воспринимается как продолжение его рассказов. Здесь снова реальность, увиденная глазами ребенка, постепенно погружающегося в глубины патологии, предстает как мрачная готическая легенда. М. интересует, – и это подчеркнуто избранной “точкой зрения”, – как происходит потеря невинности; он пытается передать чувство инициации, приходящее с наступлением темноты. Метафора, заключённая в названии романа (сад, залитый цементом), выражает, с одной стороны, состояние героев-детей: их рост, подобно росту цветов в таком саду, тормозит подавляющая воля отца и матери (её труп они погребают под слоем цемента в подвале дома); с другой стороны, это образ убогого рая, который они пытаются построить на земле. Описания М. порой воспринимаются на физиологическом уровне, недаром критики обвиняли писателя в избытке натурализма.

Местом действия для второго романа “Уют чужестранцев” (“The Comfort of Strangers”, 1981; в рус. пер. “Stop-кадр”, 2001) М. избирает неназванный город, в котором легко узнается Венеция. Помещая “северных” героев-англичан в южный итальянский антураж, автор не может не оглядываться на литературных предшественников: загадочная и мистическая, праздничная и зловещая Венеция Г. Джеймса и Диккенса, Пруста и Т. Манна, Л.П. Хартли* и Д. Дю Морье* угадывается в холодных тонах его повествования. Импрессионистичная манера соответствует сюжетному движению, которое организовано как путь из света в тень, от обыденного утра в гостинице к постепенно сгущающимся сумеркам, когда исполняется “всё зло, нависшее в воздухе”. Отчасти, как и предыдущие произведения М., это роман о “тме низких истин”, которую люди обнаруживают в себе, не желая в этом признаться: любой человек обладает по крайней мере толикой бисексуальности, садизма или мазохизма. При этом не ясно, пишет ли М. об извращении нормального или о нормальности извращения. Ключевой проблемой книги являются отношения между полами, в частности тезис о превосходстве мужчины над женщиной. Разработка идей носит феминистский характер: “Женщины любят в мужчи-

нах агрессию, силу и власть, (...) и хотя они ненавидят себя за это, они хотят, чтобы ими повелевали мужчины”, – утверждает герой романа. Финал – садистское убийство – превращается в демонстрацию того, насколько опасной может быть эта точка зрения, ведущая к насилию и извращению, разрушающая “все отношения, всю правду”.

После высокой активности раннего периода в творчестве М. наступает пауза: с 1981 по 1987 он не пишет прозы. Политические пристрастия и недоверие к патриархальным ценностям присущи пьесам М. (“Пространственная геометрия” – “Solid Geometry”, 1982; “Игра-имитация” – “The Imitation Game”, 1982; “День рождения Джека Фли” – “Jack Flea’s Birthday Celebration”, 1982) и сценарию фильма “Обед пахаря” (“Ploughman’s Lunch”, 1983, опубл. в 1985), а также либретто к оратории Майкла Беркли “Или умрем?” (“Or Shall We Die?” 1983). Вопрос, которым заканчивается оратория, звучит как продолжение идей предыдущего романа: “Придут ли времена женственности, или мы умрем? / Есть ли мужчины, которые не боятся доброты? / Можем ли мы обладать силой без агрессии, / без отвращения, / силой, которая приведёт чувство к интеллекту? / Изменимся мы или умрем?”

Эволюция творчества М. шла по пути расширения тематических границ от сугубо индивидуального к всё более широкому социально-историческому охвату событий. “Дитя во времени” (“Child in Time”, 1987; Уитбредская премия; рус. пер. 2000) – первое произведение, где вопросы, доселе рассматривавшиеся как частные, становятся общественными. Центральная тема романа, который теплее по тону, чем его прежняя проза, – мир детства (сам писатель стал отцом троих детей. Причём отныне он наблюдается не через призму детского взгляда (вне моральной оценки), автор рисует жизнь ребёнка с точки зрения взрослого. Этой теме подчинены и основные события сюжета – похищение маленькой дочери героя, детского писателя, попытка его взрослого друга вернуться в своё детство (снова стать подростком, хотя бы только для себя самого) и политические интриги вокруг нового правового документа о детстве, обсуждаемого в парламенте. Лейтмотив романа – необходимость прихода ребёнка во взрослый мир и способность принести в него тепло и уют личного счастья, недостижимых для враж-

дебных и холодных сил политики. (Та же мысль звучит в детском романе М. “Мечтатель” – “Daydreamer”, 1994.)

Последующие произведения М. отмечены чувством исторического беспокойства. В “Невинном” (“The Innocent”, 1990; рус. пер. 1998) М. возвращается к сер. 50-х годов, а в жанре – к модели шпионского романа* эпохи “холодной войны”, беря за основу реальное событие: совместную попытку секретных служб США и Великобритании проложить туннель под Берлинской стеной. На этом фоне М. рассказывает историю инициации “невинного” 25-летнего англичанина-инженера, чей растущий сексуальный опыт пробуждает в нём инстинкт жестокости. Сюжет “Чёрных собак” (“Black Dogs”, 1992), “замкнутый” на природе зла, затрагивает проблемы изменения политических симпатий в ходе “холодной войны” и вопрос о возможности возрождения фашизма. Центральное событие романа – столкновение на тихой горной тропе в послевоенной Франции молодой женщины с жуткими псами ада, собаками, обученными для пыток в гестапо, окрашено политическим символизмом.

Умение построить произведение вокруг яркой и запоминающейся сцены, превратить её во внутренний мир книги и вывести из него смысловой рисунок – одна из отличительных черт творческой манеры М. Чаще всего эта структурная доминанта располагается автором в начале повествования. “Я думаю о романе в несколько архитектурном аспекте. Читатель должен войти в ворота, и ворота нужно построить таким образом, чтобы он сразу понял, насколько сильно строение”, – сказал писатель в одном из интервью. Иллюстрация этого искусства – впечатляющая сцена, открывающая роман “Вечная любовь” (“Enduring Love”, 1997). В ней описывается событие, которое изменит всю жизнь героев: воздушный шар стремится оторваться от земли, и несколько свидетелей происшествия сбегаются к нему, надеясь спасти ребёнка, оставшегося внутри. Все они повисают на корзинке шара, сдерживая её своим весом, но, как только один отпускает её, шар улетает. Техника, с помощью которой автор представляет события, достаточно сложна: сцена зафиксирована с “точки зрения” главного героя с использованием приёма замедленной съемки, множественных пространственных и временных фокусов (стремясь воссоздать сцену как можно по-

дробнее, повествователь то передаёт свои переживания субъективно и с волнением, то уходит в сторону, “объективируется”, излагая факты, то пытается вернуть рассказ к моменту действия, то говорит с позиции последующего знания). Эмоциональное напряжение возрастает параллельно стремительно развивающейся трагедии. Глубинная идея, которую иллюстрирует автор в первом эпизоде и развитию которой посвящена книга в целом, — эгоизм человеческой натуры: “Эгоизм (...) мне кажется основным моральным фактором в нас. Мы — наследники и потомки поколений людей, которые *выжили*, тех, кто действовал успешно. Но и тех, кто успешно кооперировался, так что, хотя мы и заботимся о спасении своей шкуры, мы все общественные животные и нуждаемся в других людях. (...) Некоторые люди совершенно альтруистичны. Они только дают. Возможно, это саморазрушительно...”. Основная сюжетная линия книги — болезненная страсть, которая возникает у одного из участников первого эпизода, и её разрушительное воздействие на жизнь главного героя. Роман становится размышлением о рациональном и религиозном, о моральных обязательствах и навязчивых состояниях любви.

Сцена похорон, открывающая роман “Амстердам” (“Amsterdam”, 1998; Букеровская премия; рус. пер. 1999), также не только даёт толчок сюжетному развитию и определяет интонационную окраску книги, но и выявляет концептуальный принцип её замысла: смерть как итог жизни. Героям — главному редактору крупной газеты и известному композитору — предстоит пережить конфликт между личным желанием и социальной ответственностью, профессиональными интересами и нравственными императивами. Обнажённый морализм этого “романа идей” не умаляет его художественных достоинств: мастерства композиции и ясности в обрисовке характеров, лёгкого темпа повествования и симметричности сюжетных ходов. Финал (двойное убийство) уже не несёт в себе, как это было в ранних романах, напр. в “Уюте чужестранцев”, катастрофичности и перестаёт быть трагичным. Смерть героев-“иллюстраций” служит утверждению главной идеи произведения — мысли о гуманности традиционной морали (которая звучит диссонансом в английской литературе 20 в., щедрой на разоблачения нравственных устоев викторианства).

В “Искуплении” (“Atonement”, 2001) М. возвращается в мир подросткового сознания, знакомый по его раннему творчеству. Как и “Амстердам”, это роман об ответственности, о цене, которую приходится платить за ошибку. Уверенная в том, что её фантазия — реальность, маленькая героиня обвиняет в преступлении невинного человека. Повзрослев, она мечтает об искуплении, но оно становится возможным лишь в её творчестве, так как тех, кто пострадал от навета, уже нет в живых.

М. не делает секрета из того, что его вдохновение отчасти питается достижениями современной науки: “Я действительно считаю, что научные методы и открытия не менее ценны, чем высочайшие достижения художников. Они равны пьесам Шекспира и фрескам Сикстинской капеллы. И меня беспокоит, что многие люди закрывают глаза на этот величайший триумф”. Писателя занимают исследования биологов, в частности Э. Уилсона, автора “Многообразия жизни”, которые вновь поднимают вопрос о человеческой природе и, постепенно проникая в сферы психологии и гуманитарных наук, утверждают новый дух в антропологии, стремясь выявить не различия, а сходство между людьми.

Эта идея несомненно близка М., который с самого начала стремился показать, что какими бы странными и чуждыми ни казались читателю его герои, в них есть доля общечеловеческих чувств. Подобно ученым, он пишет о человеческой природе в духе расследования: увлекает его ходом, заражает своей гипотезой, но не всегда приходит к утешительным выводам.

Лит.: Борисенко А. Иэн Макьюэн — Фауст и фантаст // Иностран. лит. 2003. № 10; Delrez M. Escape into Innocence: Ian McEwan and the Nightmare of History // Ariel. Calgary. 1995. Vol. 26. Apr. N 2.

К. Бузылева

МАРРИ Джон Миддлтон (MURRY John Middleton, 06.08.1889, Лондон — 13.03.1957, Бери-Сент-Эдмендс, графство Суффолк), литературный критик, публицист; приверженец интуитивизма и романтической традиции. Окончил Оксфордский университет. Работал редактором литературных журналов “Ритм” (1911–1913), “Атенеум”* (1919–1921); возглавлял, а затем был редактором основанного им журнала “Адельфи”* (1923–1930). Муж Кэтрин Мэнсфилд*

(с 1918), после её смерти в 1923 – издатель её произведений, писем, воспоминаний о ней (“Кэтрин Мэнсфилд и другие литературные портреты” – “Katherine Mansfield and Other Literary Portraits”, 1949). М. связывали отношения дружбы-вражды с Д.Г. Лоуренсом* (нашедшие, в частности, отражение в романе последнего “Влюблённые женщины”, 1916). В кн. “Сын женщины: История Д.Г. Лоуренса” (“Son of Woman: The Story of D.H. Lawrence”, 1931) М. назвал его “пророком ложной религии, не понимающим реальности духа”. Достоверность его “Воспоминаний о Д.Г. Лоуренсе” (“Reminiscences of D.H. Lawrence”, 1933) подвергалась сомнению. В автобиографии* “Меж двух миров” (“Between Two Worlds”, 1935), несмотря на внешнюю суточность: конфликты с друзьями, редакторско-издательские хлопоты, литературную полемику, М. осмыслил свою жизнь как духовный поиск.

Последователь М. Арнолда, М. полагал, что жизнь и литература неразделимы: великое произведение определяется всеобъемлющим моральным взглядом на жизнь и “измеряется” масштабом и глубиной её понимания (“Пространства сознания: Литературно-критические эссе” – “Countries of the Mind: Essays in Literary Criticism”, 1922; “Открытия. Литературно-критические эссе” – “Discoveries: Essays in Literary Criticism”, 1924).

Подлинными кумирами М. – Шекспир и особенно Китс, в поэзии которого М. находил путь постижения “истины души” (“Китс и Шекспир” – “Keats and Shakespeare”, 1925; “Шекспир” – “Shakespeare”, 1936; “Исследования Китса: Новые и старые” – “Studies in Keats: New and Old”, 1939; “Тайна Китса” – “The Mystery of Keats”, 1949, и др.). М. свойственны романтическое представление о поэзии как своеобразном воплощении пантеизма и органическая вера в единство мира, ведущая к приятию сущего и смерти как основы обретения человеком зрелости, или “душеформирования” (термин Китса). Религия и литература, по М., ветви одного – вечного – корня. Религиозное направление его мысли отражено в кн. “Неизвестному Богу” (“To the Unknown God”, 1924) и “Жизнь Иисуса” (“The Life of Jesus”, 1925). Подлинный художник для М. – “духовный герой”, носитель высокой трансцендентной истины, подобный Достоевскому; ему он посвятил своё первое литературное исследование (“Фёдор

Достоевский” – “Fyodor Dostoevsky”, 1916). М. видел в Достоевском более пророка, предлагавшего человечеству путь к спасению, нежели романиста. В русской литературе М. находил единство “практического и созерцательного начал, гармонию сердца и разума”. Французской формальной концепции литературы он противопоставил нравственные начала русской литературы – её терпимость к людям; считал её более христианской, чем любая другая литература, и вписывал в контекст романтического движения.

Хотя в ретроспективе видны черты сходства в теориях М. и Т.С. Элиота* (М. рассуждал о необходимости выражения эмоций в объектах, что напоминает “объективный коррелят” Элиота), в 20–30-е гг. между ними шла полемика: романтик М. полемизировал с классицистом Элиотом, утверждая, что в английской литературе никогда не было настоящего классицизма; классики были, но все они – романтики. М. и Элиота не считал “классицизмом”, отмечая расхождение между его классицистскими принципами в критике и литературной практикой – «мучительным нигилизмом “бесплодной земли”». Главным для человека М. считал следование своему “внутреннему голосу”, интуиции. Элиот высмеивал рассуждения М. как старый принцип “делай что хочешь”, подозревал его в “неевропейском пантеизме”, обвинял в антиинтеллектуализме, превращении поэзии в заменитель религии и философии. М. в ответ зывал к синтезу “интуиции” и “разума”, видел в этом путь к преодолению современного “распада цельности мировосприятия”. Отвечая Элиоту, М. различал два вида романтиков: укрывающихся в “крепость своего “я”» и тех, кто (к ним он относил себя) воспринимает реальность как “органическое и живое целое”, ведущее к постижению “гармонии, скрывающейся за внешними контурами вселенной”. Задачу литературной критики он видел в соотношении литературы с идеалом, а функцию критика – в его самовыражении.

Теории М. были немодными во времена, когда критика претендовала на роль науки, но они имели глубокий смысл для определения генотипа английской литературной критики.

Соч.: A Selection of Criticisms Written Between 1919 and 1955. Gerbondale, 1970.

Лит.: Lea F.A. Life of John Middleton Murry. L., 1959; Cassavani Sh.G. John Middleton Murry: The

Critic as Moralist. University (Ala), 1962; *Murry K.M. Beloved Quixote. L., 1986.*

Т. Красавченко

МАРШ (Эдит) Найо [MARSH (Edith) Ngaio, 23.04.1895, Крайстчерч, Новая Зеландия – 18.02.1982, там же], автор детективов*. Награждена орденом Британской империи (1948). Родилась в семье переселенцев из Великобритании. Имя получила от названия цветущего кустарника на языке маори. Родители М. были актёрами-любителями, и её первые детские впечатления связаны с театром. Начала писать ещё в школе, после окончания которой училась живописи. Первые рассказы и стихотворения М. печатались в 1919 в газ. “Сан” (Крайстчерч). В 1919–1920 в качестве актрисы участвовала в турне Шекспировской труппы, гастролировавшей в Новой Зеландии. С этого времени увлеклась театральной деятельностью, которую не оставляла до конца жизни, сохраняя верность шекспировскому репертуару, что сказалось на её детективных романах. Известность в Новой Зеландии М. заслужила главным образом своей многолетней режиссёрской работой (с 1941) в студенческом театре Кентерберийского университета.

Хотя местом постоянного жительства М. оставался родительский дом в окрестностях Крайстчерча и впервые в Великобританию она приехала в возрасте 33 лет, именно здесь она написала первый детективный роман, а каждую поездку сюда, всегда долгим морским путем, переживала как “возвращение домой”. В Лондоне М. посещала заседания Клуба авторов детективов и в свой последний приезд в 1975 стала его членом (одно временно с Дж. Ле Карре*).

М. разрабатывала классический тип английского детектива, “роман-загадку”, изобретательностью сюжетов приближаясь к А. Кристи*. Отличительная черта детективов М. – их подчеркнутая “театральность”, что определило не только сюжетные ходы, но и перенос акцента с “самого невероятного” убийцы на “самый невероятный” способ убийства, с “комедии нравов” на драматизм действия. В детективной интриге и характеристике романов М. проявилась её изобретательность театрального постановщика, чувствующего драматургическую пружину конфликта. Она любит предпосылать повествованию список “действующих лиц”, не-

редко “в порядке их появления”, действие начинать не с убийства (оно может произойти в середине и даже к концу романа), а с его ожидания и представления всех участников разыгрывающейся драмы, что, по её словам, должно было показать, кто из них способен на преступление, какое и при каких обстоятельствах. Принцип театрального действия определился в первом же романе М. “Человек был мёртв” (“A Man Lay Dead”, 1934; в рус. пер. “Игра в убийство”, 1996), где она воспользовалась типичным для “романа-загадки” сюжетным ходом: гости, собравшиеся в усадебном доме, развлекаются модной “игрой в убийство”, под прикрытием которой совершается убийство “реальное”.

Сквозной персонаж всех 33 романов М., Родерик Аллейн, – прославленный сыщик из Скотленд-Ярда, весьма напоминающий, однако, своим аристократизмом и оксфордским образованием лорда Уимзи, героя Д. Сейерс*, – ведёт свою родословную от Шерлока Холмса. Он с большим уважением относится к герою К. Дойла* и с юмором демонстрирует собственную способность определять характер и занятия человека по самым, казалось бы, незначительным приметам. Роль Ватсона при нём нередко исполняет его друг – журналист. Как и Сейерс, М. нашла место в детективной интриге и для “любовного интереса”. Знаменитая художница Агата Трой, с которой Аллейн знакомится в романе “Преступление в мире художников” (“Artists in Crime”, 1938; экр. 1990) как с одной из подозреваемых, а согласие стать его женой получает в следующем – “Смерть в белом галстуке” (“Death in a White Tie”, 1938), нередко оказывается свидетельницей преступления, её интуиция и зоркий глаз художника помогают следствию. Испытывает она и роль “читателя”, с которым сыщик ведёт “честную игру” – в беседах и письмах к ней Аллейн излагает всю известную ему информацию, предоставляя ей самой делать выводы. Об истории создания своих героев М. рассказала в эссе “Рождение сыщика” (“Birth of a Sleuth”, 1977) и “Портрет Трой” (“Portrait of Troy”, 1979).

Режиссёрская практика М. с наибольшим эффектом использована в её “театральных детективах”. Хорошо зная закулисы, М. строит интригу романов, посвящённых миру театра, на борьбе актёрских честолюбий, экзальтированности и профессиональном лицедействе (“Фальшивые духи” – “False

Scent", 1960; в рус. пер. "Маньяк", 1993, и "Мнимая беспечность", 1996). Но и там, где действие разворачивается не в актёрской среде, а в таком типичном для классического детектива месте, как, напр., корабль, оно театрализуется: передаётся ощущение маскарада, происходящее сравнивается с пьесой, приближающейся к кульминации ("Пение во мраке" – "Singing in the Shrouds", 1958; в рус. пер. "Цветочный убийца", 1977; "На каждом шагу констебли" – "A Clutch of Constables", 1968; рус. пер. 1975). "Театром" может оказаться и Большой дом в Дорсете с дворцовым и множеством слуг. Хозяин дома, собравший конфликтующих между собой гостей, воображает себя режиссёром. Его вдохновляет "эстетическая идея" всеобщего примирения, тогда как его персонажи разыгрывают трагедию ("Смерть и танцующий лакей" – "Death and the Dancing Footman", 1941; рус. пер. 1993). Драматическое напряжение романов М. усиливается за счёт финалов – "спектаклей", реконструирующих преступление. Расследователь, их постановщик, называет это шоковой терапией, вырывающей у преступника признание.

Театрализация повествования нередко придаёт гротескность изображению типичного для детектива места действия. В "Увертюре к убийству" ("Overture to Death", 1939; рус. пер. 1998) это известная по детективам Кристи английская деревня, живущая сплетнями ("едва подумают в одном доме, как точно об этом узнают в другом"), дом сквайра. Соответствует месту стандартный набор персонажей: сквайр и его сын, пастор и его дочка, местный доктор и "пришлая дама", старые девы, имеющие виды на слабохарактерного пастора. Они представлены по отдельности со своими характерными особенностями, введенные в действие с указанием помыслов каждого ("Вот что думал пастор...", "Вот что думал сквайр..." и т.д.). И все вместе – за одним столом под ярким светом люстры в первой мизансцене и под светом прожекторов на сцене приходского клуба, где они ставили любительский спектакль, в последней. Гротескность ситуации подчёркивается хитроумным способом убийства (пистолет, выстреливающий из пианино).

Тот же принцип выдерживается и в других детективах М., в частности в романе "Занавес опускается" ("Final Curtain", 1947; рус. пер. 1990). Типичный усадебный дом баронета, обычные семейные распри вокруг

завещания, и на этот раз "чисто английское убийство" путём отравления представлено в мрачных декорациях "Макбета", на фоне которых Агата Трой пишет портрет хозяина, известного в прошлом актёра, в костюме шекспировского героя.

Сама смерть у М. не выносится за рамки повествования, она показана во всей своей неприглядности (утопленники, отсечённые головы и т.д.). Там, где у Кристи отстранёно говорится об "убийстве", у М. присутствует "смерть" (подчёркнуто и названиями её романов), что вызвано, однако, не состраданием к жертве, как правило несимпатичной, а театральным жестом вынесения "смерти на сцену". Этот приём нередко оказывается кульминацией в её "театральных детективах". В первом из них, "Убийца, ваш выход!" ("Enter a Murder", 1935; рус. пер. 1990), актёр, как положено по роли, стреляет в своего соперника и под видом несчастного случая убивает того, кто был его соперником в жизни. А в зрительном зале старший инспектор Скотленд-Ярда "впервые с комфортом наблюдал за убийством, сидя в первом ряду партера по билету, любезно присланному самим преступником".

Ситуация повторена в последнем, опубликованном посмертно, романе М. "Свет меркнет" ("Light Thickens", 1982). Зрителем "безупречной", по оценке рецензентов, постановки "Макбета" снова оказывается Аллейн. На его глазах на сцену выносят меч с головой главного героя трагедии, с которой капает настоящая кровь, а за кулисами он вскоре обнаруживает бутафорскую голову на обезглавленном теле актёра. Драматизм повествования поддержан напряжённым ритмом подготовки нового спектакля, что было уже опробовано в "Премьере" ("Opening Night", 1951; экран. 1978; в рус. пер. "Премьера убийства", 1996) и «Смерти в театре "Дельфин"» ("Death at the Dolphin", 1966; рус. пер. 2000). Тревожное ожидание связывается с самой пьесой, по актерским поверьям приносящей несчастье (этот мотив использован и в других романах М.), с жестокими проделками одного из актёров, а также с режиссёрским прочтением трагедии (сама М. ставила её дважды) как современной "чёрной комедии".

Театрализацией отмечены и 4 романа М., действие которых происходит в Новой Зеландии: "Необычное убийство" ("Vintage Murder", 1937; в рус. пер. "Смерть в день

рождения", 1994), "Цветная схема" ("Colour Scheme", 1948; рус. пер. 1993), "Убитая в овечьей шерсти" ("Died in the Wool", 1945; экран. 1978; рус. пер. 1993), "Последний снимок" ("Photo Finish", 1980). Их экзотическая обстановка создаёт впечатление декораций для ирреального, "зазеркального" мира.

Соч.: Black Beech and Honeydew: An Autobiography. Boston, 1965; The Collected Short Fiction of Ngaio Marsh. N.Y., 1989.

Лит.: Lewis M. Ngaio Marsh: A Life. L., 1992.

А. Саруханян

МЕЙСФИЛД Джон (Эдвард) [MASEFIELD John (Edward), 01.06.1878, Ледбери, Хередфордшир – 12.05.1967, Олбингдон, Беркшир], поэт, романист, новеллист, драматург, историк. Родился в семье адвоката, рано лишился родителей, воспитывался у родственников в Ледбери, учился в местной школе. В возрасте 13 лет поступил стажёром на учебный парусный корабль "Конвей" (позже он напишет историю этого корабля); в течение трёх лет служил юнгой в торговом флоте. 16-летним подростком отправился на заработки в Нью-Йорк, работал в пекарне, на извозчикьем дворе, в гостиничном баре, на ковровой фабрике. В 1897 вернулся в Лондон с намерением стать писателем; несколько лет жил эпизодическими литературными и журналистскими заработками, пока не добился успеха. М. был плодовитым писателем, неутомимым литературным тружеником, публиковавшим чуть ли не каждый год по нескольку книг в самых различных жанрах. На его счету 23 сборника стихотворений, 15 поэм, 20 романов, 4 сборника рассказов, 12 драм, 7 монографий, 5 книг воспоминаний и т.д. В 1930 г. М. было присвоено звание поэта-лауреата*. В 1938 М. награждён орденом "За заслуги", ему присуждены почётные степени Оксфордского, Абердинского, Гарвардского и Йельского университетов.

Призванием М., "законом его существования" было, по его словам, искусство "искать, создавать и рассказывать истории, в стихах и прозе". С детства он знал о своей способности "представлять воображаемые существа целиком, во всех подробностях"; это природное свойство было усилено разнообразными впечатлениями ранних лет (английский сельский мир и жизнь американского мегаполиса, быт моряков и лондонской артистической богемы). Идеаль-

ным образцом для М.-рассказчика были "Кентерберийские рассказы" Дж. Чосера. Следуя чосеровской традиции, М. стремился к повествовательной объективности, отталкивался от лирического произвола и дидактизма. Среди современников своими литературными наставниками М. считал У.Б. Йейтса* и Дж.М. Синга, с которыми познакомился в 1900. У Йейтса молодой поэт учился владению метафорой для создания "магического эффекта", у Синга – владению точной бытовой деталью для создания эффекта достоверности. Следуя рекомендациям Синга, М. стремился рассказывать истории как "мечтатель, погружённый в реальность", и "человек действительной жизни, поднявшийся над нею".

В начале творчества (1902–1911) М. делает ставку на балладную повествовательность; отсюда и названия ранних сборников – "Баллады солёной воды" ("Salt Water Ballads", 1902), "Баллады" ("Ballads", 1903), "Баллады и стихотворения" ("Ballads and Poems", 1910). Материал для баллад берётся им из собственного морского опыта и матросского фольклора, приёмы заимствуются у Р. Кипплинга*. При этом если в произведениях Кипплинга на первом плане – система, требующая сознательного подчинения себе отдельного человека, то в повествовательных стихотворениях М. – это человек, ищущий свой путь и борющийся с неблагоприятными обстоятельствами. Задача Кипплинга – прославление социального порядка, задача М. – прославление силы слабого человека, оправдание его поражений, поиск смысла в его лишениях и неудачах. Так, "Посвящение", открывающее "Баллады солёной воды", провозглашает кредо поэта в форме скорбно-торжественного "recusatio": "Пусть для них будет музыка, краски, слава и золото, / Для меня же – пригоршня золы и щепоть праха. / Об увечных, хромих и слепых среди дождя и холода – / Вот о ком слагаю я песни, вот о ком повествую".

Началом своей зрелой творческой биографии сам поэт считал 1911, когда к нему пришла подлинная слава. С этого времени о нём установилось мнение как об одном из лидеров георгианской* группы (он участвовал во всех выпусках "Георгианской поэзии" с 1912 по 1922).

В 10-е гг. распадается единство лирики и повествовательности, отличающее ранние сборники М. После 1911 повествование раз-

ворачивается в поэмах, а лирические эмоции выражаются в малых формах. В дальнейшем почти все его поэтические сборники строятся вокруг небольших поэм или стихотворных драм; их дополняют медитативно-описательные стихотворения в георгианском духе. Основные из этих сборников – “История Круглого дома и другие стихотворения” (“The Story of a Round-House and Other Poems”, 1912), “Порабощенный и другие стихотворения” (“Enslaved and Other Poems”, 1920), стихотворения о короле Артуре “Летняя ночь и другие истории” (“Midsummer Night and Other Tales”, 1928), “На холме” (“On the Hill”, 1949), “Колокольчики и другие стихотворения” (“Bluebells and Other Verse”, 1961), “С благодарностью” (“In Glad Thankgiving”, 1967).

В области больших форм поэтика М. – это поэтика действия; за первым планом в них не скрывается второй, в них нет ни аллегории, ни подтекста. Они изначально предназначены поэтом для чтения вслух (М. Спарк*: “читал он, как настоящий бард”); поэтому все идеи в них – явные, все эффекты – непосредственные. Обращаясь прежде всего к житейскому опыту слушателя/читателя, поэмы М. опираются на “маленьких” героев и “мелочи” обыденной жизни; эпические героика и пафос вырастают в них из быта (кабацкого, корабельного, охотничьего), данного предельно конкретно, вплоть до специальных деталей, особенностей местного диалекта или профессионального сленга.

Среди поэм М. можно выделить 7 наиболее значимых. Первая из них – “Вечная милость” (“The Everlasting Mercy”, 1911), построенная как рассказ от первого лица бывшего ледберийского браконьера о своих грехах и раскаяние; здесь представлен характерный случай из истории сельского религиозного “возрожденчества” 19 в. Современников М. удивили резкие противоречия поэмы: соединение сильных драматических эффектов с незамысловатым сюжетом (грехи героя всего-то и заключались в том, что он “пил, дрался, браконьерствовал и развратничал”), высокого гимнического слога (“Воды, хлынувшие дождем, / Пели, что вознёсся вновь Христос”) с “низкими словами” сленга и брани (А. Дуглас: “девять десятых поэмы – сплошное сквернословие”). Поэма вызвала бурный резонанс и вывела М. в число ведущих поэтов эпохи.

Следующим успехом М. в эпическом роде стала поэма “Мазилка” (“Dauber”, 1913) о молодом художнике, поступившем в матросы и погибшем в шторм. Эмоциональная жизнь неудачника, “маленького человека” под ударами враждебной среды и гибельной стихии – эта тема была подана М. с пафосом, вызвавшим удивление современников (Д.Г. Лоуренс*: “Он отъявленный сентименталист – дешёвый Байрон наших дней; его новая вещь – это «Лара» 1913 г.»).

Высшим достижением М. стала поэма “Рейнард-лис” (“Reynard the Fox”, 1919), в которой он подошёл так близко к классической простоте и объективности эпоса Дж. Чосера, как никто другой в 20 в. В первой части поэмы описываются сбор охотников и подготовка к охоте (здесь выведена галерея сельских характеров), во второй – собственно охота на лиса (здесь дана динамическая панорама сельского ландшафта). Каждый из участников охоты (будь то человек, лошадь, собака или сам лис), каждая поляна или ручей, мимо которых проезжают охотники, – всё и всякий названы, тщательно и любовно описаны; любой человек, любое животное или вещь показаны в своей неповторимости – “здесь” и “сейчас”. При этом историческое время поэмы останавливается на “вечном полудне” пасторали (поскольку персонажи поэмы представлены без прошлого и перспективы), а событийное время – стремительно, насыщенно и дробно (поскольку каждая деталь дана как событие в череде маленьких событий бытия).

Сюжеты других больших поэм М. весьма разнообразны: это социальная и любовная мелодрама (“Вдова с Бай-стрит” – “The Widow in the Byle Street”, 1912; “Нарциссовы луга” – “Daffodil Fields”, 1913), рассказ о скачках (“Царственный” – “Right Royal”, 1920), сказка на историческом материале (“Король Коул” – “King Cole”, 1921).

До 1-й мир. войны М. – прежде всего поэт, после войны – в не меньшей степени романист. Его романы, адресованные в первую очередь подросткам, всегда остро сюжетны, всегда включают в себя захватывающие приключения и невероятные перипетии; в них ощущается стремление М. писать книги, подобные тем, что ещё на корабле “Конвей” определили его литературное будущее (как “Остров сокровищ” Р.Л. Стивенсона). Здесь можно найти многие сюжетные элементы юношеской беллетристики: увлекательные

плавания, морские гонки с неизбежными штормами и кораблекрушениями ("Капитан Маргарет" – "Captain Margaret", 1908; "Рассветная птица" – "The Bird of Dawning", 1933), похищение детей, продажа в рабство, столкновения с индейцами и пиратами ("Тщетное стремление" – "Lost Endeavour", 1910; "Джим Дейвис" – "Jim Davis", 1911), странствия в экзотических лесах Южной Америки ("Сард Харкер" – "Sard Harker", 1924), ведьмы, клады, тайны контрабандистов ("Полуночный народ" – "Midnight Folk", 1927), чудесное спасение повешенного, приключения мнимого мертвеца ("Мёртвый Нед" – "Dead Ned", 1938; "Нед живой и строптивый" – "Live and Kicking Ned", 1939), приключения на фоне древней британской и византийской истории ("Василисса" – "Basilissa", 1940; "Завоеватель" – "Conquer", 1941; "Бэдонские пергаменты" – "Badon Parchments", 1947). Эксперименты М. с сатирическим и социальным романом ("Яйца и булочник" – "Eggs and Baker", 1936; "Ровный колышек" – "The Square Peg", 1937) так и остались вне магистрального направления его романного творчества.

Наряду с Р. Кипплингом М. считался заслуженным поэтом-патриотом; однако если в Кипплинге видели поэта Британской империи, то в М. – поэта самой Англии ("самого английского поэта"). Особенности патриотизма М. проявились во время 1-й и 2-й мир. войн. Когда в 1915 М. отказали в отправке на фронт (по состоянию здоровья), он записался в добровольную медицинскую службу и полгода работал во фронтовом госпитале. В авг. 1915 он по поручению Красного Креста занимался отправкой раненых из Дарданелл; в 1916 совершил лекционное турне по США, чтобы добыть деньги для нужд Красного Креста; в 1918 вновь отправился в США, но уже с миссией английского правительства. За организаторскую деятельность в период войны он был удостоен звания лейтенанта британской армии; от предложенияго ему рыцарского титула отказался.

Между тем его патриотическое творчество тех лет было далеко от официальной пропаганды. Ужасы войны для него – повод для подтверждения традиционных ценностей. В стихотворениях, посвященных войне, М. воспекает простой и мирный английский ландшафт ("В том сумраке луга ещё святей, / Печальной бузина в вечерней тьме, / Мерцают звёзды глубже и светлей, / И глу-

ше шепчут буки на холме" – "Август 1914 года", пер. Н. Чуковского). В исторических сочинениях, написанных по следам сражений 1-й и 2-й мир. войн ("Галлиполи" – "Gallipoli", 1916; "Битва на Сомме" – "The Battle of Somme", 1919; "Чудо девяти дней" об эвакуации англичан из Дюнкерка – "The Nine Days Wonder", 1941), он находит столь же высокий смысл в поражениях английского оружия. М. верит в осмысленность окружающего мира, пусть даже и охваченного страшной войной. Вера в глубокий смысл солдатской смерти: "Умерший направляет и ведёт / Ещё живых, – ведёт их до могил" – "Август 1914 года", пер. Н. Чуковского) – сохранится у него и после гибели сына (1943): "Тот, кто бродил по этому холму, (...) сейчас здесь, в холме и цветке" ("Посвящение" к сб. "На холме").

Соч.: [Стихотворения] // Антология новой английской поэзии. М., 1937; [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: *Spark M.* John Masefield. L., 1962; *Drew F.* John Masefield's England. Rutherford, 1973.

М. Свердлов

МЕРДОК Айрис (Джин) [MURDOCH Iris (Jean), 15.07.1919, Дублин – 08.02.1999, Оксфорд], романист, философ. Награждена орденом Британской империи (1987). Родилась в англо-ирландской протестантской семье, ребёнком вместе с семьей переехала в Великобританию. Окончила школу в Бристоле. В Оксфордском университете (1938–1942) изучала античную историю, литературу и философию. В годы войны служила в Казначействе (1942–1944), затем работала в Миссии ООН по делам репатриантов в Бельгии и Австрии (1944–1946). В Кембриджском университете (1947–1948) М. специализировалась по современной философии, преподавала философию (1948–1963). Здесь же познакомилась с литературоведом Дж. Бейли, исследователем русской литературы, который стал её мужем (1956). Ирландское происхождение (чувство "изгнанничества"), знакомство с судьбами людей, которых война лишила родины, интерес к русской литературе нашли отражение в её романах.

Существенное значение для художественного творчества М. имели её профессиональные занятия философией. Обсуждение различных философских теорий, персона-

жи-философы занимают в её произведениях значительное место. Но, как подчеркивала М. в многочисленных интервью, она не пишет философских романов; “неестественным философам” она противопоставляла “естественных романистов”. Идеи экзистенциализма, платонизма и восточного мистицизма М. оценивала с точки зрения задач романиста. Как художника её интересовала “ситуация человека” в экстремальных условиях. Но в отличие от представителей экзистенциализма, проблемам которого М. посвятила ряд статей и первую опубликованную книгу (“Сартр: романтический рационалист” – “Sartre: Romantic Rationalist”, 1953), она стремилась уйти от рационалистической схемы, придавая большее значение эмпирической полноте жизни, её описанию, чем объяснению.

Платоновская идея Эроса также интерпретировалась с точки зрения искусства, способного раскрыть человека в его двойственности, с тягой к добру и злу (философские работы: “Превосходство Добра” – “The Sovereignty of Good”, 1970; “Огонь и Солнце. Почему Платон подверг художников изгнанию” – “The Fire and Sun. Why Plato Banished the Artists”, 1977). В пьесе-дискуссии “Акаст. Два платонических диалога” (“Acastos. Two Platonic Dialogues”, 1986) М. солидаризируется с ироничным Сократом, который своей терпимостью, готовностью выслушать всех участников спора нередко противостоит любимому ученику – юному Платону.

Противник рационализма, М. трактует экзистенциализм и платонизм в духе мироощущения, свойственного дзэн-буддизму с его идеей “созидательного альтруизма” как пути к “другому”. В дзэн-буддизме М. увидела религию здешнего, а не “иного” мира, своего рода реализацию платоновского идеализма и путь к изображению “обычного, знакомого мира любви, эгоизма и человечности”. Она уподобляет писателя буддистскому мудрецу: после многих лет учения он вернул себе, но уже на новом уровне интуитивную способность “видеть окружающий мир”, в котором “горы – это горы, а реки – это реки”, а после долгих поисков «великого “анти-я”» пришел к выводу, что в конечном счёте есть только он сам.

Свои взгляды М. называла моральной философией, считала их близкими этической системе, разработанной английским философом Дж.Э. Муром*. Романы М. погру-

жают в эмпирику жизни, подробности которой всегда остаются в фокусе её внимания, будь то внутренние чувства человека или его внешность, пейзаж или интерьер, в котором происходит действие. Но идейным стержнем её увлекательных динамичных романов остается моральная философия – проблемы добра и зла, любви и искусства, в разработке которых сказывалось влияние произведений Достоевского. М. Брэдбери* называл её “теоретическим эмпириком”: “Её романы – бегство от идей, и в то же время они концептуализируют бегство”.

Романы М. трудно поддаются классификации. Их деление (не только литературными критиками, но и самой писательницей) на “закрытые” и “открытые”, “реалистические” и “готические”, написанные от первого лица или в объективной манере не учитывает синтетического характера её повествования, в котором всё пронизано иронической рефлексией. Парадоксальность М. в том, что, с одной стороны, её однотипные персонажи и ситуации делают её художественную манеру узнаваемой, с другой – их бесконечные, порой с противоположным знаком, вариации придают неожиданность каждому новому произведению. Так писательница подчёркивает уникальность отдельного человека и его жизненного опыта.

Первый роман М. “Под сетью” (“Under the Net”, 1954; рус. пер. 1966) появился следом за романами К. Эмиса* и Дж. Уэйна* и был воспринят сначала в контексте движения “сердитых молодых людей”*. Комические эскапады её молодого героя, его неумение и нежелание жить согласно принятым нормам, лирическая интонация, выражающая мировосприятие рассказчика, – всё это было сродни настроениям писателей, заявивших о себе в сер. 50-х гг. Однако его поведением управляет не гнев, а любовь; в поисках ускользающей возлюбленной он проходит ступени самопознания, и какие бы разочарования ни встречали его на этом пути, от жизни он ждёт новых чудес. Это был уже типично мердокский роман, не философский, но включающий философский спор о соотношении теоретических обобщений и жизненных ситуаций. Его название взято из “Логико-философского трактата” Л. Витгенштейна, с которым М. познакомилась в годы учёбы в Кембридже, и означает высвобождение реальности из-под сети слов.

Во всех 27 романах М. сохраняет верность своему главному топосу – многоликому Эросу. Он вызывает помрачение рассудка и озарение, несёт разрушение и возрождает к жизни, он бог любви и искусства. В романах М. прежде всего любовь определяет отношения людей и открывает моральный смысл их существования.

Коллизия между семейным долгом и стихией чувства разыгрывается как классический треугольник в романах “Замок на песке” (“The Sandcastle”, 1957) и “Дикая роза” (“An Unofficial Rose”, 1962; рус. пер. 1971; название взято из стихотворения Р. Брука*). “Треугольники” сменяются “многоугольниками”, романы становятся многояруснее, любовные отношения запутаннее, пары меняются, теряя или находя друг друга (как, напр., в “Отсечённой голове” – “A Severed Head”, 1961, инсценировка Дж.Б. Пристли*, 1963).

Атмосфера тайны присутствует во многих романах М., особенно там, где речь идет о любви как сумасшествии, о пленниках любви, которых не излечит свобода (“Единорог” – “The Unicorn”, 1963; “Итальянка” – “The Italian Girl”, 1964; “Время ангелов” – “The Time of the Angels”, 1966). М. воспользовалась традицией готической прозы* для передачи тёмных, двойственных отношений между людьми, когда страдание оборачивается насилием, святость – греховностью. В “Единороге” загадочная хозяйка таинственного замка характеризуется двойственностью мифического существа, названного в заглавии. Затворница и пленница, она соединяет в себе целомудренность и развращённость.

Противопоставление любви эгоистической и самоотверженной, любви-обладания и любви духовной, столь важное для моральной философии М., в её художественных произведениях нередко приобретает пародийный оттенок, указывающий на условность такого разделения (“Приятное и доброе” – “The Nice and the Good”, 1968; “Сон Бруно” – “Bruno’s Dream”, 1969; рус. пер. 1981; “Механика любви земной и небесной” – “The Sacred and Profane Love Machine”, 1974; Уитбредская премия; рус. пер. 2003). Совершенствование любви – это долгий путь к пониманию других людей, что на языке М. означает путь к Добру, которому весьма мало способствуют абстрактные проповеди о добродетельной жизни. Философ-моралист, любитель или профессионал, один

из характерных типов в романах М., неизменно терпит поражение. В романе, так и названном “Вполне почётное поражение” (“A Fairly Honourable Defeat”, 1970), автор трактует о морали в платоническом духе считает свою жизнь подтверждением разработанных им правил, но не выдерживает проверки на прочность. Её проводит в качестве эксперимента злой гений, демонический персонаж, которых также немало в романах М., начиная с “Бегства от волшебника” (“The Flight from the Enchanter”, 1956).

Любовь в романах М. уподобляется искусству, поскольку цель у них – “познание вечности”. Роман “Чёрный принц” (“The Black Prince”, 1973; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка; авторская инсценировка; рус. пер. 1974) определяется автором как “рассказ о любви” и “книга об искусстве”; эта книга – “произведение искусства – object d’art, как принято говорить, так что ей можно позволить оглянуться на самое себя”. Анатомия любви в романе параллельна процессу создания художественного произведения. Искусство и любовь уравниваются как творящие свой объект и предоставляющие ему жить собственной жизнью. Той же проблеме в зеркальном отражении посвящён роман “Море, море” (“The Sea, the Sea”, 1978; Букеровская премия; название взято из поэмы П. Валери “Морское кладбище”; рус. пер. 1982). История страсти пожилого человека к юной девушке (ей 20 лет, но в его глазах она “подросток”, “девочка”, “священный отрок”) в одном случае и к пожилой женщине, которая когда-то была его первой любовью, – в другом сопровождается размышлениями об искусстве и воплощается в произведение искусства. С большой изобретательностью М. выписывает подробности переживаемого состояния и передаёт творящую силу воображения, что напоминает прозу В. Набокова.

Романы М. 80-х гг. приобретают трагикомическую интонацию. В “Монахинях и солдатах” (“Nuns and Soldiers”, 1980) вовсе не самые достойные получают желаемое. В выигрыше остается богатая вдова, готовая простить неверного любовника и сделать его своим мужем. При этом влюблённый в неё друг дома, поляк, напоминающий князя Мышкина и прозванный друзьями Графом, довольствуется отведённой ему ролью верного солдата. Влюблённая же в Графа студенческая подруга вдовы после

15-летнего пребывания в закрытом католическом монастыре потеряла последнюю надежду на свою долю человеческого счастья. “Монахини” и “солдаты”, невинные и благородные обречены на поражение.

Комическая форма романа “Ученик философа” (“The Philosopher’s Pupil”, 1983) во многом определяется местом действия. Анонимный повествователь, комментирующий события, представляется “наблюдателем, изучающим человеческую природу, моралистом”, ссылаясь в конце романа на “помощь некой леди”. «Чтобы мои персонажи могли упоминать меня или обращаться ко мне, — пишет он, — я назову себя N. (...) чтобы не называть настоящего имени города, я назову его по своему собственному, N’Town или, скажем, “Эннистаун”». Главная достопримечательность города — бассейн с горячим источником, влияющим на поведение людей. Ирония рассказчика смягчает происходящие в городе события, в центре которых разочаровавшийся во всех теориях философ с русскими корнями — Розанов. Поскольку моральных барьеров нет и “всё позволено”, его жизнь потеряла смысл, и он покончил самоубийством. Но он оставил агрессивного ученика, считающего себя жертвой несправедливости, Калибаном, по отношению к которому его учитель сыграл роль Просперо. Свою готовность к убийству он объясняет “протестом против буржуазии”. В центре романа “Книга и Братство” (“The Book and the Brotherhood”, 1987) — философ-разрушитель, противостоящий “братству”, группе старых друзей, выпускников Оксфорда. Эти “милые люди”, обеспеченные, но ничего не добившиеся в жизни, финансируют его работу над Книгой, провозглашающей обречённость либеральной демократии. Он соблазняет их женщин и грозит разрушить их мир. Они чувствуют его силу, но не могут ей противостоять. Чтобы защититься, им предстоит “вернуться к реальности”, попытаться найти счастье в личной жизни, спасти себя, а не цивилизацию.

Через всё творчество М. проходит тема “выживания” как возвращения к реальности, состоянию, которое наступает после пережитого потрясения. В романе “Обучение добру” (“The Good Apprentice”, 1985) она становится центральной. Его герой, приобретя драматический опыт, своего рода нисхождение в преисподнюю, находит в себе силы преодолеть прошлое и начать жизнь заново.

Сочетая в своем комическом повествовании светлые и тёмные краски, М. заканчивает драматические перипетии последнего романа “Дилемма Джексона” (“Jackson’s Dilemma”, 1995), в котором даже в трудные для героев минуты постоянно “светит солнце”, “хэппи эндом” для всех его персонажей. Роль мудрого устроителя судеб сыграл дворецкий Джексон, обладающий даром притяжения, таинственным образом связанным с восточной мистикой, способностью раствориться в других. Подобно герою романа Р. Киплинга* “Ким”, неоднократно упоминаемому, он выступает посредником, угадывая истинные чувства людей, помогает соединиться любящим.

На протяжении четырёх десятилетий М. создала свой художественный мир, замкнутый и одновременно открытый (“выстроенный дом, внутри которого персонажи живут свободно”). Эмпирическая реальность соседствует в нём с мистификацией; из ограниченного набора ситуаций и типов складывается затейливая мозаика человеческих отношений. В этом мире действуют силы Добра и Зла, подвластные моральному закону.

М. определяет свой роман как комическую форму (“Я не высмеиваю своих персонажей. Комедия заложена глубоко в форму”), что близко “повествовательной комедии” в трактовке Дж. Мередита. Она не была литературным критиком и, по свидетельству близких, не следила за текущей литературой. Известен её интерес к литературе 19 в., как английской (особенно к Остен и Диккенсу), так и русской (особенно к Толстому и Достоевскому). Как писала М., “самая очевидная разница между романами 19 и 20 вв. состоит в том, что романы 19 в. лучше”. Это признание не отменяло другой “разницы”: современный романист, по её словам, “не будет описывать своих персонажей извне, он будет описывать их изнутри их сознания, а если он вдруг опишет их извне, это будет очевидным литературным приёмом”.

Соч.: A Year of the Birds. L., 1984; Metaphysics as a Guide to Morals. L., 1992; Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature. L., 1997; в рус. пер.: Мердок А. Сочинения: В 3 т. / Предисл. В. Скороденко. М., 1991.

Лит.: Левидова И. Читая романы А. Мердок // Иностран. лит. 1978. № 11; Лозовская Н.И. Эстетические взгляды Айрис Мердок // Филол. науки. 1979. № 2; Саруханян А.П. Айрис Мердок // Анг-

лийская литература: 1945–1980. М., 1987; *Пирюзян А.А.* Структура романов Айрис Мердок и комедии Шекспира // *Английская литература XX века и наследие Шекспира*. М., 1997; *Толкачев С.П.* Готические романы Айрис Мердок // *Филол. науки*. 1999. № 3; *Byatt A.S.* Degrees of Freedom. L., 1965; *Baldanza F.* Iris Murdoch. N.Y., 1974; *Bayley J.* Iris: A Memoir of Iris Murdoch. L., 1998; *Conradi P.J.* Iris Murdoch: A Life. Norton, 2000.

, А. Саруханян

МЕРСЕР Дэвид (MERCER David, 27.06.1929, Уэйкфилд, Йоркшир – 09.08.1980, Хайсра, Израиль), драматург. Родился в рабочей семье. Его отец, по профессии машинист, был убежденным сторонником социалистических идей, что оказало большое влияние на сына. Уйдя из школы в 14 лет, М. начал работать (в том числе 3 года в торговом флоте), затем поступил в Уэйкфилдское художественное училище и позднее в Даремский университет, где также изучал живопись. Окончив курс с отличием (1953), М. поехал в Париж (1953–1954), чтобы совершенствоваться в избранной специальности, но быстро разуверился в своих способностях и решил стать романистом. Испытав разочарование и в этом, он заболел нервным расстройством (1957) и был вынужден лечиться; к этому времени относится его знакомство с психоанализом, отразившееся затем в творчестве. В течение 6 лет М. преподавал в техническом колледже; с 1962, после того как на телевидении была поставлена (1961) его первая пьеса “Где начинается рознь” (“Where the Difference Begins”) и принята к постановке следующая, стал профессиональным писателем. За годы литературной деятельности М. получил целый ряд премий, в том числе Гильдии сценаристов за телефильмы (1962, 1967, 1968), Французской киноакадемии (1977), премию “Эмми” (1980).

М. – представитель группы английских драматургов того же поколения, что и “сердцые молодые люди”*, но пришедших в театр на 5–10 лет позже них. При ощутимой преемственности идей авторы, начинавшие уже в 60-е гг., развивают мотивы английской социальной драмы, по-своему отражая изменившуюся общественную атмосферу.

Главный протагонист драм М. – интеллигент из низов, глубоко переживающий свой отрыв от корней, не нашедший себя в новой среде, воспитанный на социалистических

идеалах, но не верящий в возможность их осуществления, живущий в разладе с родными и близкими. Этот человеческий тип находится в кровном родстве с героями “сердитых”. Другим моментом сходства является тема отцов и детей. М. заявил о ней в первой же пьесе, которая затем стала началом телевизионной трилогии под красноречивым названием “Поколения” (“The Generations”, 1964).

Рознь – ключевое слово первой пьесы трилогии, определяющее отношения отца, старого рабочего-железнодорожника, и его двух сыновей, которым он дал образование и которых вывел в люди, а также отношения братьев между собой, их личную жизнь. Глубокое неблагополучие ощущают все, в особенности один из братьев, которому М. придал автобиографические черты. Вторая часть трилогии, “Атмосфера страха” (“The Climate of Fear”, 1962), посвящена поискам выхода из духовного тупика. Героиня находит его в реальном действии: вслед за своими юными детьми становится участником антиядерного движения. Однако пьеса “Рождение частного человека” (“The Birth of a Private Man”, 1963), заключающая трилогию, далека от оптимизма. В центре действия – трагическая судьба Колина, сына героини предыдущей пьесы. Разочаровавшись в действенности публичных акций и во всякой идеологии, не найдя утешения в личной жизни, он способен только на самоуничтожение и погибает под градом пуль пограничников на Берлинской стене, посылая проклятия обеим системам, которые она разделяет.

Подобные герои характерны для последующих пьес М., созданных в 60-е гг. Они изображены в состоянии глубокого душевного кризиса, а то и распада личности; причина этого состояния – в несовместимости их нравственных и социальных идеалов с действительностью, в чувстве вины за неспособность изменить жизнь согласно своим убеждениям. При этом меняется манера письма М. Первые его произведения по жанру были драмами, хотя литературность и ирония, присущая речи большинства персонажей, давали некоторым критикам повод говорить о шовианстве пьес М. Теперь же М. заявил о себе как комедиограф, но не в традиции пьес-дискуссий Б. Шоу*. Его произведения тяготеют к трагикомедии и трагифарсу, смех в них невесел и надрытвен, шутовство прикрывает душевные раны или яв-

ляется выражением расстройства психики (телепьеса “На воскресный чай” – “For Tea on Sunday”, 1963). В пьесе “Верхом на палочке” (“Ride a Cock Horse”, 1965; премия газеты “Ивнинг стэндард”) – первой, написанной для театра, – М. выводит героя, биография которого очень схожа с его собственной: это писатель, выросший в рабочей семье на индустриальном Севере и своим талантом пробивший дорогу к известности и достатку. Однако, как показывает автор, внешнее благополучие лишь усугубляет внутреннюю драму творческой и мыслящей личности, а это накладывает отпечаток на отношения с самыми близкими людьми, делая их запутанными и мучительными. Герой находит выход, но уже по ту сторону здравого рассудка: его инфантильные выходы оказываются симптомами тяжелейшего нервного срыва.

Почти одновременно с этой пьесой М. написал фактически новый вариант телевизионной комедии “Случай для психиатра” (“A Suitable Case for Treatment”, 1962) – сценарий фильма с несколько изменённым названием (“Морган! – Случай для психиатра”, 1966; премия Британской киноакадемии), который сделал имя автора всемирно известным. Судьба писателя Моргана лишена в фильме смягчающих красок, пьеса превратилась в трагифарс. Эксцентричность поступков героя усилилась и стала выражением нарушенного психического равновесия; трагическое ощущение действительности и сознание собственного бессилия дошли до такой степени, что он свёл бы счёты с жизнью, если бы не оказался в психиатрической клинике.

В “Моргане”, самом значительном произведении М. 60-х гг., постоянная и глубоко личная тема драматурга достигла наивысшего звучания. Тогда же он пишет пьесы другого типа: в них нет мыслящего и страдающего героя, а социально-критический пафос выражен в приёмах сатиры и гротеска. Среди этих пьес выделяется “Везение Белчера” (“Belcher’s Luck”, театр. пост. 1966) – сатирическая притча о господах и слугах, о незыблемости английской классовой системы. В пьесах для телевидения и театра кон. 60-х – нач. 70-х гг. типичный герой, как и раньше, человек творческой профессии: писатель (“Накануне выхода в свет” – “On the Eve of Publication”, 1968; “Найди меня” – “Find Me”, 1974), кинорежиссёр (“Днем во время фестиваля” – “An Afternoon at the

Festival”, 1973). Но если раньше герои М. были молоды и переживали крушение своих идеалов болезненно и остро, то теперь в центре внимания автора – люди зрелых лет, искушённые, усталые, которым всё приелось и наскутило. В развитии основной темы заметно отсутствие внутренней динамики, почти ушёл и комизм, который создавали эксцентричность поведения героя и реакция на него со стороны окружающих.

В то же время у М. усилилась линия, начатая ещё в ранних произведениях и связанная с персонажами, привносящими в атмосферу пьесы дыхание большого мира с его драматическими событиями, открытой борьбой. Одна из главных тем пьесы “После Хэггерти” (“After Haggerty”, 1970), относящейся к числу наиболее значительных пьес М., – контраст между бурной общественной жизнью континентальной Европы и Америки и застоём, царящим в Великобритании. Два ряда сцен-воспоминаний (героя-англичанина – о поездках по Европе и его нежданной гостии, американки, о жизни на родине) рисуют острейшие политические ситуации в мире кон. 60-х гг. Великобритания же выглядит тихим провинциальным уголком, где ничего не происходит, где пыльным цветом расцветают скука, конформизм и мещанство (впервые у М. представитель поколения отцов, бывший рабочий, изображён как тупой обыватель). Цельность, энергия, уверенность в правоте своего дела, отличающие американку и её мужа Хэггерти (не появляющегося на сцене), противопоставляются вялости и нерешительности героя, который в отличие от них занимает позицию пассивного, хоть и сочувствующего, наблюдателя борьбы.

Тема духовного банкротства находит логическое завершение в трагикомедии “Утиная песня” (“Duck Song”, 1974), мотивы и сюжет которой напоминают “Дом, где разбиваются сердца” Шоу: обитатели лондонского дома – сатирически изображённое английское общество в миниатюре – внезапно оказываются перед лицом гибели в таинственной катастрофе. Суровый приговор своим соотечественникам М. выносит и в пьесе “Кузен Владимир” (“Cousin Vladimir”, 1978), где два советских диссидента предпочитают вернуться в Москву, чем оставаться в атмосфере сытого равнодушия и моральной деградации (на сцене снова изображён дом как микрокосм общества).

Последняя пьеса драматурга "У любви нет пределов" ("No Limits to Love", 1980) – комедия нравов, герои которой находят в себе силы выйти из ими же созданного нравственного и эмоционального тупика. Творческое развитие М., несомненно, продолжилось бы, если бы этому не помешала его преждевременная смерть.

Соч.: *The Parachute with Two More Television Plays*. L., 1967; *Huggy Bear and Other Plays*. L., 1977.

Лит.: Аникст А. От Осборна к Мерсеру // *Театр*. 1969. № 6; *Запхи Н.* Эволюция творчества Д. Мерсера // *Проблемы английской литературы XIX и XX вв.* М., 1974; *Соловьева Н.А.* Дэвид Мерсер в 60-е гг. // *Соловьева Н.А.* Английская драма за четверть века (1950–1975 гг.). М., 1982; *Jarman F., Noyce G., Page M.* The Quality of Mercer: A Bibliography. Brighton, 1974; *Taylor G.R.* David Mercer // *Taylor G.R.* The Second Wave. L., 1971; *David Mercer: Where the Difference Begins* / Ed. P. Madden. L., 1981; *Taylor D.* Days of Vision: Working with David Mercer. L., 1990.

В. Ряполова

МИДДЛТОН Стэнли (MIDDLETON Stanley, р. 01.08.1919, Ноттингем), прозаик. Образование получил в университетском колледже Ноттингема, там же в течение многих лет работал учителем. Этот город и Средняя Англия (Middlands) стали постоянным местом действия его романов, а местные учителя, писатели, музыканты, бизнесмены, домохозяйки – их героями.

Начиная с первого романа "Краткий ответ" ("A Short Answer", 1958), определилась главная тема М. – взаимоотношения между супругами, любовниками, сослуживцами, соседями, родителями и детьми. М. вновь и вновь возвращается к этой теме. С годами её трактовка становится более глубокой и психологически достоверной: писатель проявляет всё большую склонность к ёмкой лаконической детали, к созданию в романе атмосферы подлинности.

М. нередко обращается к историям печальным, даже трагичным; его интонация исполнена сочувствия и сострадания, но без сентиментальности. Авторскую позицию определяют ненавязчивый оптимизм, жизнелюбие. Персонажи М. нередко оказываются в трудных ситуациях, на грани нервного срыва, но любовь, доброта и участие помогают им преодолеть мрак, найти спасение в простых радостях. Жизнь, по глубокому убеждению М., не только мука, но и бесценный дар.

Творческая манера М. сложилась в его романах 60-х – нач. 70-х гг. ("Реквием Гарри" – "Harry's Requiem", 1960; "Серьёзная женщина" – "A Serious Woman", 1961; "Золотой вечер" – "The Golden Evening", 1968). В романе "Бронзовая темница" ("Brazen Prison", 1971), используя приём "романа в романе", М. затронул тему упадка Британской империи; исследование проблем империи помогает герою романа глубже понять свои личные проблемы. Прозу М. отличает умение вполне банальному сюжету о сложностях супружеской жизни придать психологическую глубину ("Отпуск" – "Holiday", 1974; Букеровская премия).

Сочувственное отношение к людям, характерное для М., с наибольшей силой проявляется в трактовке тем одиночества, безумия, смерти ("На земле чужой" – "In a Strange Land", 1979; "Другая сторона" – "The Other Side", 1980). Его герои находят спасение в альтруизме и искусстве; так, героя первого из этих романов, талантливую музыканта, спасает погружение в мир музыки, она "вдыхает жизнь в ослабленное тело". Исцеляющая сила искусства служит темой романа "Вход Господень в Иерусалим" ("Entry into Jerusalem", 1983), в котором художественные поиски героя органически связаны с его жизненным путём.

Произведения М. отличаются единством темы и в целом составляют эпопею о жизни среднего англичанина Мидленда после 2-й мир. войны. Они сконцентрированы на семейных, эмоциональных конфликтах, отвлекаясь от которых не удаётся даже преуспевающему в своей академической деятельности герою романа "Вслед за модой" ("After a Fashion", 1987). Повседневность проблем, привлекающих внимание М., позволяет говорить о некоем "культе обыденности", но за обыденностью и заурядностью его персонажей просматривается глубина человеческих чувств ("Изменения и случайности" – "Changes and Chances", 1980; "Начало конца" – "Beginning to End", 1991; "Женитьба без надежды на исправление" – "Married Past Redemption", 1993).

М., хроникёра провинциальной английской жизни, часто сравнивают с Э. Тrollopom. По мнению А. Байетт*, "мир его романов волнует, заставляет всматриваться в него, и в конечном итоге понимаешь, что там не всё просто".

И. Васильева

МИЛН Алан (Александр) [MILNE Alan (Alexander), 18.01.1882, Лондон – 31.01.1956, Суссекс], эссеист, драматург, романист, поэт, автор книг для детей. Родился в семье руководителя небольшой частной школы; учился в Вестминстерской школе (1893–1900) и Кембридже (1900–1903). По окончании университета избрал карьеру свободного литератора; его дебютной публикацией стала пародия на “Шерлока Холмса” (1903), дебютной книгой – сборник юмористических рассказов “Влюблённые в Лондоне” (“Lovers in London”, 1905). В 1906–1915 работал помощником редактора в сатирическом журнале “Панч”. В 1915 поступил добровольцем в армию, в течение 4 месяцев участвовал в сражениях на Сомме (1916). После войны вернулся к свободной литературной деятельности, пробуя себя в различных жанрах.

Особенности писательской биографии М. определяются первоначальным выбором им роли милого светского балагура и тона не принуждённой светской беседы (не юморист, а “заводила хохочущей компании” – так охарактеризовал его Гр. Грин*). Литературное легкомыслие сначала было привычкой: по словам М., в молодости “его ветреность не была маской, надеваемой по случаю”; таким он и был – “беззаботным, молодым и несерьёзным”, “счастливым и не стыдящимся своего счастья”. Впоследствии же привычка переросла в писательскую позицию: главное – это лёгкость во всём. Свои эссе М. называл “лёгкими статьями”; как драматург делал ставку на облегчённую форму салонной комедии; как беллетрист легко играл “пародическими формами” семейного, детективного, готического романов; как поэт упражнялся в “лёгких” жанрах комического стихотворения на случай и стихотворного бурлеска. В свою очередь, критика если хвалила его стиль, то за “пушистую лёгкость”, если порицала, то за “тяжкое усилие быть непременно лёгким”.

До 1-й мир. войны М. – прежде всего модный эссеист “Панча”, публикующий по контракту одно эссе в неделю. Из журнальных эссе затем составлялись сборники – “Игра дня” (“The Day’s Play”, 1910), “Праздничная прогулка” (“The Holiday Round”, 1912), “Однажды в неделю” (“Once a Week”, 1914). После войны М. продолжал выпускать сборники в том же духе, но уже по инерции: “Не имеющее значения” (“Not That It Matters”,

1919), “Если б я мог” (“If I May”, 1920), “Солнечная сторона” (“The Sunny Side”, 1921). Первые три и шестой сборники вошли в книгу, подводящую ностальгический итог беззаботному жанру, – “Былые дни” (“Those Were the Days”, 1929).

Задача раннего М. – приспособить жанр эссе (в духе “Очерков Элии” Ч. Лэма) к условиям развлекательного журнала; отсюда и темы – мелочи и пустяки аристократического быта (гольф, крикет, садоводство, кулинария, одежда, пикники, вечеринки), приправленные описаниями комических недоразумений, гротескными диалогами, нарочито банальными остротами и незамысловатыми каламбурами.

В дальнейшем М. делает попытки расширить свои эссе – то в сторону литературной критики (сб. “Путем предисловия” – “By Way of Introduction”, 1929), то в сторону публицистики (памфлеты “Восхождение человека” – “The Ascent of Man”, 1928; “Мир с честью” – “Peace with Honour”, 1935; “Война с честью” – “War with Honour”, 1940; “Война без границ” – “War Aims Unlimited”, 1941). Но и за рамками светских тем он не может отказаться от светского тона; если же отказывается, то становится или банальным, или наивным. Так, в критике он по-прежнему шутивно смешивает общие места с “лёгкими” парадоксами (“В современной лёгкой поэзии автор всю тяжелую работу берёт на себя, в современной серьёзной поэзии – оставляет её читателю”). Так и в публицистике – ему не дано опереться на серьёзные аргументы. В его полемических “жестах” ощущается все та же “лёгкость”: до 2-й мир. войны он выступает за мир, пусть даже и ценой немецкой оккупации (“Англия что-то потеряет, (...) но не потеряет чести”); в 1940–1941 – в том же тоне, но уже за войну (“...Война требует от нас больших жертв, чем мы предполагали. От меня она потребовала принести в жертву не только мои масло и бекон, но и мой пацифизм”). После войны, в своеобразном эпилоге к своему эссеистическому творчеству – сб. “Из года в год” (“Year In, Year Out”, 1952), М. вновь выступает за мир – и за атомную бомбу (“Атомная бомба – это оружие (...) для предотвращения войны”).

После 1-й мир. войны М. осознаёт себя в первую очередь драматургом; всего им опубликованы 4 драматических сборника – “Первые пьесы” (“First Plays”, 1919), “Вто-

рое собрание пьес" ("Second Plays", 1921), "Три пьесы" ("Three Plays", 1923), "Четыре пьесы" ("Four Plays", 1926) и отдельно ещё 12 комедий. В нач. 20-х гг. пьесы М. имеют успех и в театральном Лондоне, и на Бродвее. По большей части это салонные комедии; слова М. о героине одной из них ("Она была героиней чисто условной комедии, единственной целью которой было развлечение [зрителя]") могут быть отнесены к любому из его драматических персонажей. Техника М.-драматурга держится на двух-трех пружинах: комическое недоразумение, тайна и узнавание, развязки посредством "deus ex machina". Характеры ограничиваются несколькими заданными амплуа – такими, как "эксцентрический джентльмен", "самовлюблённый аристократ", "женщина широких взглядов", "юная мечтательница" и др. Идеи сводятся к нескольким трюизмам: "несчастье сменится счастьем", "на свете ещё есть чудеса", "браки выше ложных предразсудков". В результате комических недоразумений всё должно вернуться на свои места: жены – к мужьям, мужья – к женам, незаконный сын – к отцу, молодой бунтарь или аристократ-нувориш – в семейный бизнес.

Главное для М.-беллетриста – "легко" справиться с формально-сюжетным заданием, будь то семейный роман ("Мистер Пим проходит мимо" – "Mr. Pim Passes By", 1921), или детектив* ("Тайна красного дома" – "The Red House Mystery", 1921), или психологический роман ("Двое" – "Two People", 1931), или приключенческая повесть ("Четыре странных дня" – "Four Day's Wonder", 1933), или, наконец, экспериментальный роман ("Хлоя Марр" – "Chloe Marr", 1946). Что касается читающей публики, то она к ним так и относилась – как к литературным опытам.

Так же читатели реагировали и на стихотворные сборники М. "Перерыв на завтрак" ("For the Luncheon Interval", 1925), "За строками" ("Behind the Lines", 1940) и сборники рассказов "Секрет и другие истории" ("The Secret, and Other Stories", 1929), "День рождения" ("Birthday Party", 1948), "Стол возле компании" ("Table Near the Band", 1950). Всё, что написано М. для взрослых, вытеснено в сознании читателей его детскими книгами ("Дети сделали для меня просто бедствие", – сетовал по этому поводу писатель).

Основные детские книги написаны М. в период между 3-летием и 7-летием его сына

Кристофера Робина; каждая книга приурочена к определённом возрастному этапу: стихотворный сборник "Когда мы были совсем маленькими" ("When We Were Very Young", 1924), прозаическая повесть "Винни-Пух" ("Winnie-the-Pooh", 1926), вновь стихотворный сборник "Теперь нам уже шесть" ("Now We Are Six", 1927) и продолжение повести о Винни-Пухе – "Дом в Медвежьем углу" ("The House at Pooh Corner", 1928). Хотя М. и опирается на "Сказки матушки Гусыни", стихи Л. Кэрролла и Э. Лира, на "Дядюшку Римуса" Дж.Ч. Харриса и "Ветер в ивах" К. Грэма, он всё же не просто продолжатель традиции, но открыватель новой эпохи в детской литературе*.

В произведениях для взрослых "лёгкость" М. – недостаток: коллизии здесь – как будто "понарошку", герои – "ненастоящие", идеи – "не всерьёз"; не литература, а игра в литературу. Но в произведениях для детей эта же "лёгкость" – величайшее достоинство: когда писатель обращается к детской игре, он "с лёгкостью" принимает точку зрения играющего ребёнка, проникает в тайну детского игрового мышления. Более того, в этой "лёгкости" открывается возможность "сложного" – игры слов, игры точками зрения, взрослой и детской, далее – логических игр и игрового моделирования речевого поведения. Игры М. неожиданно оказываются вполне актуальными для "взрослой" литературы, лингвистики и психологии 20 в.

Только через призму "саги" о Кристофере Робине и Винни-Пухе проясняется "серьёзный" этический смысл творчества М. В прозаической сказке "Когда-то, давным-давно" ("Once on a Time", 1917), предшествовавшей "сage", автор признаётся: «...Я люблю всех моих героев и хочу, чтобы вы их тоже полюбили. Поэтому может показаться, что я кого-то "выгораживаю"». Здесь важно, что любимы именно все герои, хорошие и плохие; плохое в человеке можно и должно победить любовью. Когда герой сказки, любящий король, уходит на войну и оставляет графиню, та записывает: "Понедельник, первое июня. Стала плохой"; когда возвращается, та записывает: "Четверг, пятнадцатое сентября. Стала хорошей". В драматической сказке "Портрет джентльмена в туфлях" ("Portrait of a Gentleman in Slippers", 1926), написанной в один год с "Винни-Пухом", невеста-принцесса любит своего жениха-короля

не за его хорошие качества, а именно за плохие: "Мой безобразный маленький, глупый маленький, пустой маленький, плохой маленький, забавный маленький Тотот!"

Человек для М. – по природе своей эгоист. Детское же поведение – гипербола человеческого эгоизма; все впечатления маленького Кристофера Робина от прогулки к королевскому дворцу сводятся к одному вопросу: "Знает король, что я делал вчера?" ("Букингемский дворец", пер. Н. Слепаковой); для ребячливого героя баллады "Королевский завтрак" все этические проблемы сводятся к одному утверждению: "Никто не скажет, будто я / Тиран и сумасброд, / За то, что к чаю я люблю / Хороший бутерброд" (пер. Б. Заходера).

В "Винни-Пухе" развёрнута галерея эгоистических характеров ("гуморов"). Каждый из живых и полнокровных героев книги вместе с тем является и басенной персонификацией какого-либо качества: Винни-Пух – чревоугодия, Кролик – самодовольства, Пятачок – трусости, Сова – невежества, притворяющегося учёностью, Тигр – назойливой игривости, Иа-Иа – жалости к себе, Кенга Ру – хвастливости. Но именно за их слабости и любят обитателей своего леса Кристофер Робин ("Ах ты глупенький мой Мишка!"). При полном отсутствии "морали", обращённой к ребенку, в "Винни-Пухе" есть мораль, обращённая к взрослому: в основе взрослого эгоизма – эгоизм детский; как ребенок любит свои игрушки за их воображаемые слабости, как за слабости же любит ребёнка взрослый, так и человека вообще надо любить – несмотря на его слабости.

Итоговое место М. в писательской иерархии 20 в. – самое скромное; зато с самого момента создания и до его дня продолжается культ Винни-Пуха, часто приравниваемого к таким героям, как Фальстаф или Гаргантюа. "Сага" М. входит в десятку самых раскупаемых книг детской литературы; даже перевод её на эразмову латынь А. Леонардом ("Winnie ille Pu", 1960) стал интеллектуальным бестселлером. В 1963 появляется "Пухова путаница" Ф.К. Круза ("The Pooh Perplex") – книга пародийных разборов "Винни-Пуха" с позиций марксизма, фрейдизма, "сердитых молодых людей"* ("новой критики" и т.д. В нью-йоркском издательстве "Даттон и К" плюшевый медвежонок Кристофера Робина помещён под стекло, а в Лондонском зоопарке ему установлен памятник.

Соч.: *It's Too Late Now: The Autobiography of a Writer*. L., 1939; в рус. пер.: Винни-Пух и все-все-все / Пересказал с англ. Б. Заходер. М., 1977; Двое. Когда-то, давным-давно / Пер. В.С. Кулагин-Ярцевой, И.А. Москвиной-Тархановой. М., 1995; Винни Пух и философия обыденного языка. Винни-Пух. Дом в Медвежьем углу / Пер. Т. Михайловой, В. Руднева. М., 1996.

Лит.: Урнов Д.М. Мир игрушечного медведя // A.A. Milne. *The World of Winnie-the-Pooh. Poems*. M., 1983; Milne C. *The Enchanted Places*. L., 1971; Swann T.B. A.A. Milne. N.Y., 1971; Thwaite A. A.A. Milne. *His Life*. London; Boston, 1990.

М. Свердлов

МИТЧЕЛЛ Адриан (MITCHELL Adrian, р. 24.10.1932, Лондон), поэт, драматург, романист. Член Королевского литературного общества (1988). Окончил Оксфордский университет (1955). Был сотрудником и обозревателем газет "Дейли мейл", "Санди таймс", "Нью стейтсмен", "Гардиан" и др. Дебютировал в 1955 книгой "Стихи" ("Poems"). Основные поэтические сборники – "Стихи" ("Poems", 1964), "Во весь голос" ("Out Loud", 1968), "Верхом на кошмаре: Стихи и проза" ("Ride the Nightmare: Verse and Prose", 1971), "Обезьяночеловек грядёт" ("The Apeman Cometh", 1975), "Любовные песни третьей мировой войны" ("Love Songs of World War Three", 1989). М. известен как весьма плодовитый драматург, автор пьес (в том числе для телевидения), киносценариев, либретто мюзиклов, постановок для детей, инсценировок и сценических версий произведений Ибсена, Лопе де Веги, Кальдерона, Гольдони, П. Вейсса, гоголевского "Ревизора" и др.

"Социалист по убеждениям, пацифист по взглядам, анархист по духу и революционер по крови" (автохарактеристика), М. утверждал, что "поэт обязан быть политически активным". Он являлся ведущей фигурой английской "поэзии протеста" 1960–1970-х гг. С его именем связаны возрождение декламационного стиля в поэзии и практика публичных выступлений с чтением стихов (он был участником объединения "Группа"*, придававшего большое значение звучащему поэтическому слову). Его стихотворения, за редкими исключениями (в интимной лирике), отмечены резким антивоенным, антибуржуазным и антиправительственным пафосом. М. успешно пробовал синтезировать поэзию и музыку (джаз); многие его стихотворения создавались как тексты песен,

напр. для знаменитого антивоенного спектакля П. Брука "СШ/Вьетнам" ("US/Vietnam", пост. 1966).

В стихах М. вообще ярко выражено музыкальное начало – в названиях часто стоит слово "блюз", они и построены по канонам жанра – внутренняя и концевая рифма, смена ритма, наращивание однотипных образов в рефрене: "Бомбовозы оснастили, совесть бомбами убили, / Нашу жизнь перевернули и в ней всё переменили, / Так займите мне руки девкой, / Залейте мне губы виски, / Чесноком мне забейте ноздри, / Серебром мне заткните уши, / Глаза мне замажьте маслом, / Залейте мне ноги гипсом – / Врите мне про Вьетнам" ("В соответствующие инстанции").

Поэтическая вселенная М. полярна: жизнь, любовь, мир – смерть, бездушие, война (поэма "Мир – это млеко" в сб. "Во весь голос"). Эта антиномичность, как и отдельные интонации и тропы, восходят к У. Блейку, любимому поэту М. Своё понимание жизни и творчества Блейка М. раскрыл в пьесе "Тигр" ("Tyger", 1971). Подавляющее большинство стихотворений М. написаны простыми рифмованными строфами, они легки для запоминания и скандирования. В его творчестве представлены различные стилевые приёмы и жанры – объективное письмо и гротеск, лирическая инвектива и фантазмагория, пародия, стилизация, стихотворение-документ и т.д. Сильная и чёткая в негативном пафосе, поэзия М. нередко декларативна в раскрытии положительной программы. Опыт М. сказался в творчестве "Ливерпульских поэтов".

Романы М. не столь откровенно тенденциозны, как его поэзия, но тоже исполнены злой социальной критики. В их художественной ткани и структуре взаимодействуют элементы нравоописательной сатиры, "триллера" и прозы абсурда, значительна роль гротеска и пародии. Наиболее интересны антиутопия* "Телохранитель" ("The Bodyguard", 1970), где Великобритания сер. 1980-х гг. изображена как страна, в которой бушует скрытая гражданская война, царят насилие и расизм, и "Пятница" ("Map Friday", 1975, по собственной пьесе), пародийно-полемическая вариация на темы "Робинзона Крузо".

Соч.: For Beauty Douglas: Collected Poems 1953–1979. L., 1982; On the Beach at Cambridge: New Poems. L., 1984; Blue Coffee: Poems 1985–1996.

Newcastle upon Tyne, 1997; в рус. пер.: [Стихи] / Пер. Н. Пальцева // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984; [Стихи] / Пер. А. Казарновского // Иностранная литература. 1984. № 8.

В. Скороденко

МО Тимоти (Питер) [MO Timothy (Peter), р. 30.12.1950, Гонконг], романист. Отец М. – китаец, мать – англичанка. В 1960 семья переехала в Великобританию. Изучал историю в Оксфордском университете, затем работал журналистом.

Основная тема творчества Мо – проблема взаимодействия различных культур. Ситуация межкультурного общения рассматривается писателем как полная взаимного непонимания и комических недоразумений, которые могут привести к трагическим последствиям. Эта тема, так же как исследование противоречивой личности эмигранта, сближает М. с другими постколониальными писателями.

В комическом ключе тема культурной идентификации раскрывается в первом романе М. "Царь обезьян" ("The Monkey King", 1978; премия Джеффри Фабера), действие которого происходит в Гонконге 50-х гг. Главный герой, португалец, вынужденный жениться на китайке и сосланный её родней в глубинку, неожиданно находит счастье в китайской деревне, с успехом применяя свои "западные" знания на благо традиционной общины, с которой он всё больше сближается.

Тип героя-трикстера, изворотливого и хитроумного, как мифологический царь обезьян, появляется и в следующем романе М. – "Под кисло-сладким соусом" ("Soursweet", 1982; экран. 1987, автор сценария И. Макьюэн*). Владельцы китайской закуской в Лондоне, продающие "английским демонам" еду, которую сами считают мусором, и тайные общества, торгующие героином, – своего рода ответный удар колоний по бывшей метрополии. Автор иронически меняет колонизаторов и колонизируемых местами: иммигранты-китайцы уверены, что все англичане на одно лицо и при этом очень глупы. "Комический" ряд романов М. продолжает "Затмение на бульваре Бредфрут" ("Brownout on Breadfruit Boulevard", 1995) о международной экологической конференции на Филиппинах.

В других произведениях М. акцентируется возникающий в ситуации межкультурно-

го общения конфликт интересов, который зачастую приводит к войне. Так, роман "Островное владение" ("Insular Possession", 1986) описывает опиумные войны в Китае нач. 19 в. В этом произведении используется более сложная нарративная техника: в повествование включены газетные статьи, дневники и письма персонажей. М. предпринимает попытку синтеза китайского и европейского (английского) романа, считая отличительными чертами первого эпичность, описание судьбы семьи или клана, а не конкретного персонажа. Роман посвящён Ост-Индской компании и основанию английской торговой империи в Гонконге, хотя имеются и два протагониста – молодые американцы, работающие в компании, которые начинают борьбу против торговли опиумом. Несмотря на симпатию к китайцам и китайской культуре, они вынуждены принять участие в военных действиях. М. часто использует в своих произведениях "точку зрения" другого: в "Островном владении" читатель видит Китай глазами иностранцев.

Войне посвящён и роман "Ненужное мужество" ("The Redundancy of Courage", 1991), описывающий вторжение малайцев на вымышленный остров на севере Австралии. В этой войне нет героев, а мужество оказывается ненужным: для большого мира её как бы не существует, так как судьба острова решается "где-то за границей, в Канберре или Вашингтоне". Война становится частью повседневной жизни: повествование заканчивается, но конфликт не получает разрешения. Рассказчик – китаец, получивший образование в Канаде, – присоединяется к партизанам, затем предаёт их и выживает именно потому, что не имеет никаких убеждений.

Полной противоположностью ему является главный герой романа "Отступник, или Хало-хало" ("Renegade or Halo?", 1999; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка) – сатирического авантюрного повествования, названного в честь блюда индонезийской кухни хало-хало (нечто вроде пудинга, т.е. смесь). Герой, путешествующий по странам третьего мира, из-за своей наивности постоянно попадает в переделки. В конце этого пародийного "романа воспитания" он остаётся таким же недотёпой, каким был в начале, не утратив ни единого из своих предрассудков. Его выводы неутешительны: "...я ненавижу всяческие объединения – приходы и

банды, команды и племена – и боюсь их".

В кон. 90-х гг. М. переселяется в Гонконг и путешествует по Юго-Восточной Азии.

Лит.: Davis R.G. Timothy Mo's "Redundancy of Courage": Chameleonic Identity as Survival Tool // The Toronto Review. 1999.

А. Литвина

МОДЕРНИЗМ (MODERNISM) – литературное направление, ориентированное на поиск изобразительных форм, аутентичных для современности (что выражено в слове "modernite"). М. сложился в 10-е гг. и стал ведущим направлением в межвоенное 20-летие. Предыстория М. – в деятельности англо-американских поэтических школ 10-х гг. (имажизм*, вортицизм*), в публикациях журн. "Бласт"*. В тогдашних манифестах предлагались программы радикального обновления художественного языка, декларировалась необходимость пересмотра традиционных представлений о сущности, природе и назначении литературы. Общим для поэтов-новаторов 10-х гг. было стремление выразить дух современности, откликнуться на социальные катастрофы и идейный кризис нач. 20 в. Решающий вклад в создание художественной системы М. внесли литераторы группы "Блумсбери"*, возглавлявшейся В. Вулф*. Свое наивысшее выражение принципы М. нашли в творчестве Дж. Джойса* и Т.С. Элиота*.

Эстетика М. вырабатывалась в процессе пересмотра основных мировоззренческих и литературных принципов Викторианской эпохи. Среди явлений, подготовивших М., важное значение имеют учения Дж. Мура* и Ф.Г. Брэдли*. "Принципы этики" Мура (1903) оспорили викторианское представление о всевластии общепринятых моральных норм. В трактате "Видимость и реальность" ("Appearance and Reality", 1893) гегельянец Брэдли подверг критике господствовавшую в 19 в. концепцию самодостаточности эмпирического познания, указал на иллюзорность "здорового смысла".

Как и в других европейских литературах, английский М. возник в борьбе с позитивистским миропониманием, преобладавшим в 19 в. Катаклизмы нач. 20 в., прежде всего 1-я мир. война, пошатнули как представление о поступательном движении истории, так и веру в беспредельные возможности человеческого разума. Это кризисное миро-

ощущение нашло своё выражение в произведениях модернистов: они поставили под сомнение веру в то, что природой, обществом, индивидом управляют логически постижимые законы, что возможно рациональное обоснование всеобъемлющей истины, познание объективной реальности.

В своём стремлении обнаружить за “реальным” (т.е. внешним, поверхностным) “реальнейшее” (не постижимые разумом законы, высшую истину) модернисты отказываются от художественных идей, воплотившихся в реализме 19 в., — от фактологии, жизнеподобия и позиции авторского всеведения; в этом они опираются на достижения Дж. Конрада*. В основе новой, модернистской картины мира, с одной стороны, субъективизм, с другой — мифологизм. Субъективизм проявляется в преобладающем интересе М. ко всему личностному, нетиповому, выходящему за пределы социальной детерминированности (здесь особенно важен художественный опыт Д.Г. Лоуренса*). Отсюда стремление передать мельчайшие проявления душевной жизни, уловить динамику сиюминутных ощущений. На смену прежнему представлению о психологической устойчивости и однородности реакций индивидуума на внешний мир приходит концепция “потока сознания”. Меняется и художественная концепция времени–пространства. Отказываясь от установки классического реализма на воссоздание трёхмерного мира, модернисты пытаются открыть новое, “внутреннее” измерение, дать время и пространство в преломлении воспринимающего сознания.

Оборотная сторона субъективизма модернистов — стремление к мифологическому обобщению. В этом отношении характерен интерес модернистов к психоанализу, прежде всего к “аналитической психологии” К.Г. Юнга и его учению об архетипах. Интроспекция, углубление в область подсознательного — это способ постичь образы-архетипы, таящиеся в человеке, проникнуть в человеческую природу, интуитивно постичь её связь с универсумом.

Путь модернистов от субъективного к общему лежит через миф. Мифологическая образность используется ими, чтобы за хаосом изображаемого внешнего мира открылась область “реальнейшего”; в “случайных” явлениях мира, в бесконечном разнообразии внешних форм они видят вечное

повторение универсальных коллизий, неизменность высшего закона.

На первом плане в искусстве М. не “ткань действительности” (как в классическом романе 19 в.), а “ткань идей”. Модернисты отказываются признать “правду жизни” высшим критерием художественности. Поэтому их излюбленный ход — обнажение приёма, художественной условности; литературная игра, ирония и травестия прямо направлены против эмпирической достоверности классического романа.

От 10-х к 30-м гг. в искусстве М. усиливается пессимистическое восприятие современности: связи между людьми всё слабее, отчуждение и бессилие личности перед абсурдом общества всё безнадежнее. Эта позиция часто определяет уход писателей-модернистов от социальной проблематики, сознательное ограничение их творческих усилий экспериментами с художественным языком. Путь Джойса от “Дублинцев” (1914), книги, совместившей принципы модернистской поэтики с пластическим, целостным изображением определённого социума, к предельно герметичным “Поминкам по Финнегану” (1939) можно рассматривать как пример эволюции, типичной для М. в целом.

Наиболее последовательно и аргументированно философские идеи и художественные принципы английского М. были сформулированы в работах Т.С. Элиота 20–30-х гг. (прежде всего книги статей “Священный лес”, 1921, где обосновано новое понимание традиции) и эссеистике В. Вулф, в течение многих лет отстаивавшей доктрину “современной / modern литературы”. Росту авторитета М. также способствовали искусствоведческие труды Г. Риды*, непосредственно соотносившего новизну модернистской живописи, музыки и литературы с катастрофическим характером общественного развития в 20 в.

В английской литературной ситуации развитие М. носит специфический характер; недаром же здесь не наблюдается столь характерной для Европы острой конкуренции школ и манифестов. Сам термин М. в английской эстетике (в отличие от американской или французской) долгие годы считался некорректным при описании реального литературного процесса. Во многом такое положение объясняется устойчивостью и безусловной влиятельностью викторианской традиции. Стремление дискредитиро-

вать эту традицию во многом определяло критическую и творческую стратегию В. Вулф, Ф.М. Форда* и других видных представителей М. Вместе с тем для английской литературы характерен пример писателей, которые, подобно О. Хаскли* и У. Голдингу*, многое почерпнули из опыта модернистской художественной культуры, но всё же сохранили прочную связь с классической традицией и принципами реализма.

Лит.: The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature / Ed. R. Ellmann, C. Fiedelson. L., 1965; Bergonzi B. The Myth of Modernism and Twentieth Century. L., 1986; The Cambridge Companion to Modernism / Ed. M. Levenson. Cambridge, 1999.

А. Зверев

МОЭМ У(ильям) Сомерсет [MAUGHAM W(illiam) Somerset, 21.01.1874, Париж – 16.12.1965, Кап-Ферре, Франция], прозаик, драматург, эссеист. Награжден орденом Почета (1954). Родился в семье юриконсультанта Британского посольства во Франции, где провёл первые 10 лет жизни, что, как он вспоминал впоследствии, оказало существенное влияние на его самосознание: “По воле случая я родился и рос во Франции, одновременно учил английский и французский и потому с детства усвоил два разных жизненных уклада, два представления о свободе, два мироощущения, и это помешало мне осознать себя представителем определённого народа с его национальными чувствами и предрассудками.” После смерти родителей жил в Великобритании в семье дяди-священника. Окончив привилегированную школу для мальчиков “Кингз-скул” в Кентербери, слушал лекции по философии в Гейдельбергском университете (1891, Германия). Изучал медицину при Лондонской больнице св. Фомы (1892–1897). И хотя, получив диплом врача, врачебной практикой почти не занимался, “эти годы, – вспоминал М. в старости, – научили меня почти всему, что я знаю о человеке, – ведь в больнице человеческая природа видна в самом неприкрытом виде”.

Писать М. начал ещё в студенческие годы. После скромного успеха первой книги, романа “Лиза из Ламбета” (“Liza of Lambeth”, 1897; рус. пер. 1995), оставил медицину, решив жить литературным трудом. Несколько романов, написанных следом (“Герой” – “The Hero”, 1900; “Миссис Крэд-

док” – “Mrs Craddock”, 1902; “Карусель” – “The Merry-Go-Round”, 1904), денег не принесли, и М. обратился к драматургии, став вскоре преуспевающим автором. С этого времени он много ездил по свету, в частности в 1916–1917 побывал в Петрограде, выполняя задание английской контрразведки (угovorить Временное правительство не допустить выхода России из войны). Опыт работы в секретной службе нашёл отражение в книге М. “Эшенден, или Британский агент” (“Ashenden, or The British Agent”, 1928; рус. пер. 1929 – сокращенный, 1992 – полный), которая обозначила поворот в развитии жанра шпионского романа* в сторону реализма.

За 30 лет, начиная с 1903, когда увидела свет первая пьеса М. “Муж и жена” (“Husband and Wife”), было поставлено ок. 30 его драматургических произведений. Наибольшим успехом пользовались лёгкие комедии характеров и положений, такие, как мелодрама о нравах Эдвардианской эпохи “Леди Фредерик” (“Lady Frederick”, 1907) или “Круг” (“The Circle”, 1921; рус. пер. 1994), самая смешная, по мнению критики, комедия о семейных неурядицах, а также пьеса о жизни англичан в колониях “К Востоку от Суэца” (“East of Suez”, 1922). Социально-психологическая драма “За заслуги” (“For Services Rendered”, 1932; рус. пер. 1988) передавала кризис традиционных духовных ценностей Великобритании после 1-й мир. войны, искажение и иссушение души страданием. Сам М. считал себя, как и Н. Кауарда*, продолжателем старой английской традиции “комедии нравов”, заложенной драматургами эпохи Реставрации. Его пьесы отличаются динамичным действием, тщательной разработкой мизансцен, компактным живым диалогом. Наряду с комедиями Дж.Б. Шоу* они были звеньями цепочки, соединившей драматургию О. Уайльда, театр Дж.Б. Пристли* и драму “сердитых молодых людей”*. После появления в 1933 гротескной комедии “Шеппи” (“Sheppey”), построенной на положительных абсурда, в которых оказывается неожиданно разбогатевший человек, М. больше не возвращался к драматургии.

Главный вклад М. в английскую литературу – это новеллы, романы и эссеистика, в том числе кн. “Подводя итоги” (“The Summing Up”, 1938; рус. пер. 1957), в которой свободное эссе о литературе и искусст-

ве, осторожная авторская исповедь и эстетический трактат сплавлены в художественное целое. Начиная со сб. "Трепет листа" ("The Trembling of a Leaf", 1921) и до конца 1940-х гг. ("Игрушки судьбы" – "Creatures of Circumstances", 1947), М. успешно выступал как рассказчик, мастер "крепко" выстроенного сюжета, естественного диалога, ясного, экономного стиля. "Человеческая трагикомедия", созданная им на богатом материале собственного опыта и наблюдений за жизнью англичан в различных уголках мира, многообразием типов, пониманию воздействия среды и окружения на психологию и даже психику персонажей и по мастерству "couleur locale" можно сравнить разве что с индийскими новеллами Р. Киплинга*. Сопряжение патологии и нормы, добра и зла, рокового и комического смягчено бесконечной терпимостью, мудрой иронией и принципиальным отказом выступать в роли судьи ближнего. У М. жизнь как бы сама рассказывает, автор же выступает всего лишь наблюдателем и хроникёром.

Объективная манера письма, которой М. отчасти обязан мастерам французской прозы, присуща и его лучшим романам, в том числе "роману воспитания" "Бремя страстей человеческих" ("Of Human Bondage", 1915; рус. пер. 1959), написанному в традициях Гёте и С. Батлера. Сам М. называл его автобиографическим романом, воспроизводящим его собственные детские и ученические годы. Роман о художнике "Луна и грош" ("The Moon and Sixpence", 1919; рус. пер. 1927), роман о писателе "Пирог и пиво" ("Cakes and Ale", 1930; рус. пер. 1976) и роман об актрисе "Театр" ("Theatre", 1937; рус. пер. 1969 – сокращённый, 1979 – полный) образуют нечто вроде трилогии о творцах искусства. М. порой отталкивался от фактов биографии и характеров реальных лиц (напр., Поля Гогена в "Луне и гроше" или Т. Харди* в "Пирогам и пиве"), чтобы, развивая вымышленную историю, поставить проблемы, интересовавшие его как писателя и человека. Под его пером саморазоблачаются фанатические приверженцы всевозможных форм нормативной и корпоративной морали – мелкобуржуазной (госпожа Стрикленд в романе "Луна и грош"), пуританской (преподобный Дэвидсон в новелле "Дождь"). За взаимоотношениями персонажей, столкновениями их устремлений, страстей и натур отчётливо проступает философ-

ско-художественный анализ некоторых вечных тем: смысла жизни, любви, смерти, природы красоты, назначения искусства. Постоянно возвращаясь к волновавшей его проблеме сравнительной ценности этического и эстетического, М. в каждом случае отдавал предпочтение первому. Прекрасным творением человека может стать сама его жизнь, которой он способен одарить других.

"Мне представляется, что на мир, в котором мы живем, можно смотреть без отвращения только потому, что есть красота, которую человек время от времени создаёт из хаоса (...). И больше всего красоты заключено в прекрасно прожитой жизни. Это – самое высокое произведение искусства", – писал М. в романе "Узорный покров" ("The Painted Veil", 1925; рус. пер. 1927), героиня которого, научившись "состраданию и милосердию", обрела путь к душевному покою. Героиня "Рождественских каникул" ("Christmas Holiday", 1939; рус. пер. 1993), испытав самое страшное для нее унижение, надеется собственным страданием искупить грех мужа, хотя и не рассчитывает на вознаграждение. М. выступает с трактовкой страдания как очищения и искупления, т.е. высшего в жизни деяния. Образец "прекрасно прожитой жизни" М. нашёл в философии веданты, включающей в себя понятия судьбы, предназначения и жизненного пути. Жизнь Ларри Даррелла, персонажа во многом итогового для М. романа "Остриё бритвы" ("The Razor's Edge", 1944; экр. 1945; рус. пер. 1981), и есть художественное воплощение этой высшей формы красоты.

В годы после 2-й мир. войны М. обратился к историческому роману. Он писал о Макиавелли ("Тогда и теперь" – "Then and Now", 1946; рус. пер. 1995), о времени испанской инквизиции ("Каталина" – "Cathalina", 1948; рус. пер. 1988), размышляя о власти и её воздействии на человека.

В 1947 М. учредил литературную премию для молодых писателей.

Соч.: Complete Short Stories: In 3 vols. L., 1951; Collected Plays: In 3 vols. L., 1952; Selected Novels: In 3 vols. L., 1953; Looking Back. L., 1962; Writer's Notebooks. L., 1972; в рус. пер.: Искусство слова: о себе и других / Сост. И. Васильева-Южина; Предисл. В. Скороденко. М., 1989; Собрание сочинений: В 5 т. / Предисл. В. Скороденко. М., 1991–1994; Полное собрание рассказов: В 5 т. / Сост. и предисл. В. Скороденко. М., 1999–2001; Записные книжки / Пер. и примеч. Л. Беспаловой, И. Стам. М., 1999.

Лит.: Гозенпуд А. Моэм // Гозенпуд А. Пути и перепутья: Английская и французская драматургия XX века. Л., 1967; *Ионкис Г.Э.* Уильям Сомерсет Моэм: Грани дарования // Моэм У.С. Подводя итоги. М., 1991; *Raphael F.W.* Somerset Maugham and His World. L., 1976; *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage* / Ed. A. Curtis, J. Whitehead. L., 1987; *Calder R.L.* Willie: The Life of Somerset Maugham. L., 1989.

В. Скороденко

МУР Дж(ордж) Э(дуард) [MOORE G(eorge) E(dward), 04.11.1873, Лондон – 24.10.1958, Кембридж], философ. В 1892 поступил в Тринити-колледж в Кембридже, чтобы изучать классическую древность. В конце первого года обучения познакомился с Б. Расселлом*, посоветовавшим ему заняться философией, на которую он переключился на 3-м курсе. Был членом (1898–1904), лектором (с 1911), а затем профессором (1925–1939) Тринити-колледжа. Секретарь общества “Апостолы”* (в 1898 вступил в Аристотелевское общество). С 1921 по 1947 – главный редактор философского журнала “Майнд” (“Mind”). Член Британской академии наук (с 1918). Старший брат, Томас Стердж Мур, и сын, М. Николас, были поэтами.

Вне философских кругов наибольший резонанс получил его труд “Principia ethica” (1903; в рус. пер. “Принципы этики”, 1984). В нём он доказывает, что понятию добра невозможно дать определение, а чтобы решить, как правильно, должным образом действовать, следует определить явления, заключающие в себе истинное благо. С точки зрения М., “очевидно, что личная привязанность и эстетическое удовольствие заключают в себе наивысшие из известных нам благ”. Они составляют сущностный смысл добродетели и единственный критерий общественного развития. Эстетическое удовольствие порождает эстетическое чувство, познание прекрасного предмета и подлинную веру. Радости личных привязанностей включают в себя соответствующее чувство и подлинную веру, но и сам объект в этом случае – благой. М. утверждает, что “любовь любви” – самое возвышенное из известных человеку благ, но только если она включает в себя любовь к красоте.

Эти идеи произвели особенно сильное впечатление на группу “Блумсбери”*. Дж.М. Кейнс заявлял: “Новый Завет” – учебник для политика по сравнению с “не-

земной” главой Мура об “Идеале” (в которой раскрывается эстетическая природа блага) – и ставил её выше учения Платона. В 1938 Кейн утверждал, что воздействие “Принципов этики” на группу и связанные с ними разговоры “заслоняли и, возможно, до сих пор заслоняют всё остальное”. В этих разговорах участвовали Д. МакКарти, К. Белл, Л. и В. Вулф*, Л. Стречи* и С. Сидней Тернер. Кейнс отмечал также, что рассуждения о состояниях сознания интересовали группу значительно больше, чем выдвинутая М. концепция правильных поступков (с точки зрения М., понятия “правильность”, “долг” и “добродетель” могут быть определены через понятие добра: называя поступок правильным, мы подразумеваем, что он принесёт больше добра, чем альтернативы). На другом идеологическом полюсе – Б. Уэбб, единомышленница Дж.Б. Шоу*, называвшая книгу М. метафизическим оправданием для тех, кто делает то, что хочет и что осуждают другие.

Не столь прямой отклик, но не меньший резонанс, в том числе и литературный, вызвала “Защита здравого смысла” (“A Defence of Common Sense”, 1925). Выступая против позитивистских научных построений, М. утверждает, что “здравый смысл” – понятие не только бытовое и не может отвергаться философией. В нём он видит альтернативу позитивистскому скептицизму и релятивизму. Сняв проблему истинности пропозиций “здравого смысла”, М. предлагает философии в качестве предмета анализ самих пропозиций.

Широкой популярности трудов М. способствовал специфический метод философствования. Он стремился с помощью лингвистического анализа слов и словосочетаний подвести читателя к пониманию той или иной проблемы, выявить философские заблуждения, прояснить позиции здравого смысла. В результате перефразирования, при котором первоначальный смысл выражается в более ясной и простой форме, поставленный вопрос становится очевидным. В отличие от Расселла М. ищет ясность в повседневном языке, а не обращается к глубинному формально-логическому анализу языка, чтобы выявить скрытые структуры обозначения. Наряду с поздним Л. Витгенштейном он стимулировал возникновение в 30–40-е гг. лингвистической философии, однако сам едва ли может быть отождествлён

с этим течением. Тексты М. представляют собой метафилософские исследования основных, принципиальных точек зрения, высказанных в мировой философии; стимулом для него послужили не столько сами философские проблемы, сколько то, что высказывали по поводу этих проблем другие философы; осмысление и анализ вопросов идёт “на втором уровне”, что привело к созданию метаэтики, изучающей не поступки людей, но язык и логику морали, а также язык и логику науки о морали.

Другой созвучной новым, модернистским и авангардистским тенденциям в литературе чертой, создаваемой М., Расселлом и другими философами, был её объективизм.

Философия М. и в особенности его этика оказали влияние на А. Мердок*, а то, что о нём не забывают и широкие культурные слои Великобритании, косвенно подтверждает использование его имени Т. Стоппардом* в пьесе “Прыгуны” (1977).

Соч.: Commonplace Book. 1919–1953. L., 1962.

Лит.: Ганич В.В. Критический анализ концепции чувственных данных в философии Дж. Мура // Вестн. МГУ. Сер. 8 “Философия”. 1973. № 2; White A.P. G.E. Moore: A Critical Exposition. Oxford, 1958.

А. Можаява

МУРКОК Майкл (Джон) [MOORCOCK Michael (John), р. 18.12.1939, Митчем, графство Суррей], автор свыше 80 фантастических романов, музыкант, один из ярких представителей контркультуры 1960–1970-х гг. В нач. 1960-х гг. М. активно участвовал в политической жизни Великобритании, в течение 2 лет редактируя печатный орган Либеральной партии – журн. “Каррент топикс”. Позже М. опубликовал жёсткую публицистическую книгу, направленную против политики М. Тэтчер, “Отход от свободы: эрозия демократии в современной Британии” (“The Retreat from Liberty: The Erosion of Democracy in Today’s Britain”, 1983). Опыт музыканта, создателя и потребителя новой культуры, лёг в основу его автобиографической повести “Мёртвые певцы” (“Dead Singers”, 1974). Сам писатель – персонаж по имени Му (названный начальными буквами собственной фамилии) – руководитель рок-группы “Хокуинд”. Фрагментарность повествования, “пунктирное” письмо воспроизводят в повести атмосферу молодёжной субкультуры того времени.

Литературная деятельность М. началась с рассказов (опубл. в журн. “Тарзан эдвенчерз” в 1956). В 1964 М. возглавил журн. “Нью уорлдс*”, вокруг которого собрал радикально настроенных реформаторов научной фантастики: Б. Олдисса*, Дж. Балларда*, Д. Лессинг*, Х. Эллисона и др. Молодые писатели стремились придать научной фантастике* (НФ) статус “большой литературы”. Первым опытом М. в реализации этой цели стала знаменитая трилогия о Майкле Кейне (“Michael Kane”, 1965; в рус. пер. “Хроника Кейна”, 1993), изданная под псевдонимом Эдвард П. Брэдбери и посвящённая памяти Э.Р. Берроуза и Г. Уэллса*. Их влияние во многом определило тип повествования и специфику этого и последующих романов циклов писателя. Унаследовав от Берроуза “формулу” приключения с её действием ради действия, сюжетной гиперболичностью – преувеличением препятствий и преград и соответственно подвигов героя, а от Уэллса – футуристические мотивы, противостояние вымышленных цивилизаций, использование технических достижений против человека и человечества, М. создаёт произведение с элементами НФ и фэнтези*. Главный герой цикла, американский физик, при помощи изобретённого им “преобразователя материи” попадает в прекрасный и необычный мир марсианской цивилизации, где волей судьбы становится воином, призванным бороться и побеждать зло, стремление к власти и разрушению.

Классикой НФ “новой волны” стал роман М. “Се человек” (“Behold the Man”, 1969; премия Небула; в рус. пер. “Пришелец”, 1992), повествующий о путешествии в прошлое. Роман принёс автору не только официальное признание, но и скандальную репутацию ниспровергателя ценностей христианской цивилизации. Критики увидели в нём сатиру на Христа и обвинили писателя в кошунстве. Главный герой произведения, Карл Глогауэр, человек 20 в., “агностик”, как сказано о нём в романе, берётся играть роль Христа и доводит её до кровавого конца. Действие книги переносится в 28 г., когда Карл, тщетно пытаясь найти Иисуса, сам становится Христом. Позднее, в романе “Завтрак на руинах” (“Breakfast in the Ruins”, 1972), М. снова обратится к своему герою, как бы воскрешая Карла Глогауэра после его распятия.

Эсхатологические мотивы, характерные для романов циклов М., восходят к поло-

жениям зороастризма. Тяготение к этому вероучению писатель не раз отмечал в своих интервью. Противопоставление двух “вечных начал” – добра и зла – как двух доминирующих принципов зороастризма определяет состояние мирового процесса, которое Дж.К. Пауис* назвал “мультиверсумом” (“multiverse”), связав его с бешеным ускорением истории, наметившимся в 19 в. Термин восходит к учению о “периодической Вселенной” английского философа и изобретателя нач. 20 в. Дж.У. Данна (Dunne John William), предложившего теорию гипервремен как бесконечных измерений Вселенной. Идея “мультиверсума” соотносится также с цивилизационным подходом к истории, сложившимся в философии 20 в. (О. Шпенглер, А. Тойнби, Э. Тоффлер и др.). М., назвавший “мультиверсум” моделью своего сознания, положил его в основу концепции развития и гибели цивилизаций, что определяет расстановку сил и тип героя его романов: он экстравертен, смел, агрессивен. События, происходящие не в обыденной жизни, а в иной, неведомой и нечеловеческой (порой даже бесчеловечной), развиваются по законам мультимиров и требуют сверхчеловеческих усилий, причем грани положительного и отрицательного, добра и зла, милосердия и жестокости предельно размыты.

Цикл об Элрике, состоящий из нескольких романов (“Похититель душ” – “The Stealer of the Souls”, 1963; рус. пер. 1992; “Несущий бурю” – “Stormbringer”, 1965; рус. пер. 1992; “Пьющая цитадель” – “The Singing Citadel”, 1970; “Мечь Розы” – “The Revenge of the Rose”, 1991, и др.) задумывался как пародия на знаменитые “Хроники Конана” Р. Говарда. Если Конан силен, то принц Элрик – хрупкий альбинос; Конан не нуждается в своём оружии, Элрик полностью зависит от меча. Одержав победу над злом ему помогает не столько волшебное снадобье, дающее силу, сколько духовная стойкость, чувство ответственности за судьбу отдельного человека и человечества в целом.

Наибольшим успехом был отмечен цикл М., навеянный идеями канадского социолога М. Маклюэна, общей атмосферой эпатажных “молодёжных” 1960-х гг., эстетикой контркультуры, а также определённой усталостью от традиционной НФ предшествующих десятилетий. Герой цикла Джерри Корнелий на некоторое время превратился в “культовую” фигуру для движения “новой волны”.

Серия о Джерри Корнелии состоит из 3 т. В 1-й т. “Хроники Корнелия” (“The Cornelius Chronicles”, 1977) вошли романы: “Окончательная программа” (“The Final Programme”, 1965–1966; экран. 1970), “Лекарство от рака” (“A Cure for Cancer”, 1969), “Английский убийца” (“The English Assassin”, 1972), “Условие Мьюзака” (“The Condition of Muzak”, 1977; премия газеты “Гардиан”*). Следующие книги о Джерри Корнелии – “Жизнь и эпоха Джерри Корнелия” (“The Lives and Times of Jerry Cornelius”, 1976) и “Энтропийное танго” (“Entropy Tango”, 1981) составили 2-й т. “Хроники Корнелия. Том II” (“The Cornelius Chronicles, Volume II”, 1986), после чего вышла книга “Хроники Корнелия. Том III” (“The Cornelius Chronicles, Volume III”, 1987). Произведения этого цикла отличаются нарочитой сюжетной невыстроенностью, авангардистскими стилистическими изысками и представляют собой так наз. альтернативную НФ. Эпиграфом к серии послужили стихи английского поэта-символиста Э. Дюссона (1867–1900) “Последний мир” (1899). Его образ конца мира и уставших от жизни, тщеславия и грехов людей М. трансформировал в образ конца Времени. О влиянии цикла М. на фантастику 1960-х гг. можно судить по антологии “Природа катастрофы” (“The Nature of the Catastrophe”, 1971), в которой представлены рассказы различных писателей “на тему” Джерри Корнелия.

В хрониках Корума (“Трилогия мечей” – “The Sword Trilogy”, 1971–1977; рус. пер. 1999) М. противопоставил принца Корума, последнего из погибшей цивилизации вадхагов (“обычный человек рядом с вадхагами всегда казался похожим на неуклюжую хромую обезьяну”), племени мабденов, звероподобных людей, напоминающих стервятников. М. усматривает причины падения “высоких”, интеллектуально изощрённых цивилизаций в их эгоистической замкнутости и неспособности реагировать на происходящие перемены. Животная сила мабденов подавила и уничтожила утончённых, мудрых вадхагов и превратила в рабов их соседей по измерению и близких по интеллектуальной и социальной организации нхадрагов (“Создав мабденов, – пишет М., – Вселенная предала древние расы”). Случайно уцелевший и возвратившийся из путешествия Корум, “Принц в Алом Плаще”, увидев поруганную и зверски убитую семью, принимает решение мстить мабденам-убийцам и вступает в

борьбу с “вечным Злом” во имя Справедливости и Закона, отстаивая честь своей расы. М. проводит своего героя через три измерения, где тот становится то злодеем, то вершителем судеб, то игрушкой в чужих руках, пока через гармонию духа и силы не достигает стойкости в противостоянии злу. Одержимый жаждой мести, ослеплённый ненавистью и окрылённый любовью, Корум, “Принц в Алом Плаще”, стал кумиром молодёжной субкультуры 1970-х гг.

Написанный в жанре готической фэнтези, роман “Глориана, или Неудовлетворенная Королева: ромэнс” (“*Gloriana or the Unfulfilled Queen: Being a Romance*”, 1978; премия Кэмпбелла, 1979; премия за особый вклад в развитие жанра фэнтези, 1979) представляет собой альтернативную историю Англии и показывает превращение маленькой страны в огромную империю. В заглавии содержится отсылка к Елизавете I, которая выступает под именем Глорианы в “Королеве фей” Э. Спенсера, хотя сам М. предпочитает избегать “приклеенного” к роману ярлыка “Елизаветинская фантазия”. “Неудовлетворенность” королевы-девушницы, как следует из романа, помогла Британии сохранить независимость от других монархий, не вступая с ними в брачный союз, что умело обыгрывается М. В королевство Глорианы попадают пришельцы из других миров, такие, напр., как Адольфус Гиддлерус и другие исторические персонажи 20 в., правда здесь границы истории размываются и Альбион Глорианы превращается в Англию. М. отмечает влияние трилогии “Горменгаст” М. Пика на свой роман.

В 1980–1990-е гг. направление творчества М. несколько меняется. Писатель всё больше внимания уделяет истории, проблемам литературы и искусства. Об этих изменениях свидетельствует серия романов постмодернистского* толка на исторические темы, напр. “Византия выстоит” (“*Byzantium Endures*”, 1981), “Смех Карфагена” (“*The Laughter of Carthage*”, 1984), “Заветы Иерусалима” (“*Jerusalem Commands*”, 1992) и др. Традиционное повествование заменяется в них нелинейным изображением реальности и представляет собой иронический синтез популярных литературных жанров: триллера, готики*, детектива*, НФ и фэнтези. Всё описанное в романах ассоциативно связано с реалиями 20 в. по принципу кинематографического монтажа (сенсационные заголовки

газет, поп-лирика, промышленная реклама, новости, репортажи). В современную действительность М. вводит эффект “уже виденного” (*déjà vue*), как бы иллюстрируя юнговскую идею о духовном наследии и исторической памяти человека. При помощи пародийного смещения настоящего, прошлого и будущего М. развенчивает многочисленные иллюзии своих современников.

Роман “Матушка Лондон” (“*Mother London*”, 1988) и его продолжение “Король города” (“*King of the City*”, 2000), подобно произведениям Ч. Уильямса*, П. Акройда*, А. Мура, И. Синклера и др., продолжают традицию английской урбанистической прозы и исследуют психогеографию Лондона. В обоих романах М. прослеживаются автобиографические мотивы. В первом изображены три протагониста, телепатически связанные между собой и соответствующие различным этапам жизни автора. Во втором повествование ведётся от первого лица. В обоих романах пересматривается история 20 в. с её победами и поражениями, истинными и ложными кумирами, культурным многоголосием. Книги написаны в технике прерывистой декларативной прозы и содержат множество элементов и признаков контркультуры 1960-х гг.

Художественная неоднородность прозы М. и широкий спектр поставленных им проблем объясняют его обращение к различным модификациям романских жанров для создания “мультивселенной”; в своих произведениях он пытается собрать воедино “осколки Времени” (“*the wrecks of Time*”), вступая в диалог с “большой литературой”.

Соч.: *The Experience in the Third War*. L., 1980; *Wizardry and Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*. L., 1987.

Лит.: *Greenland C. The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the “New Wave” in SF*. L., 1983; *Davey J. Michael Moorcock: A Rider’s Guide*. L., 1991; *Greenland C. Michael Moorcock: Death is No Obstacle*. L., 1992.

О. Маркова

МЬЮИР Эдвин (MUIR Edwin, 15.05.1887, Помона, Оркнейские острова – 03.01.1959, Кембридж), шотландский поэт, переводчик, романист, критик, эссеист. М. были присвоены почётные степени нескольких университетов (в том числе Эдинбургского, 1947). Избран членом Королевского литературного общества.

Младший сын шотландского фермера-арендатора, набожного пресвитерианина, М. был воспитан в традициях сельской общины, остававшихся неизменными со средних веков ("Я родился до индустриальной революции, и сейчас мне около двухсот лет"). Тем более трагическим был для него переезд семьи в Глазго (1901): здесь в течение 5 лет умерли его отец, мать и два старших брата. Долгие годы М. работал младшим клерком в различных конторах Глазго (на костедробильной фабрике, верфи и т.д., 1901–1919) и при этом усиленно занимался самообразованием.

С 1912 в еженедельнике "Нью эйдж"* стали появляться стихи, заметки и эпиграммы М.; в 1918 они были собраны в кн. "Мы, модернисты" ("We Moderns"). Однако выбор карьеры профессионального литератора был сделан М. только после женитьбы – в 1919. Именно по совету жены М. переехал в Лондон, где начал активно сотрудничать с различными изданиями как критик и рецензент, писать публицистические статьи, брошюры на заказ (основные из них: "Шотландское путешествие" – "Scottish Journey", 1935; "Шотландцы и их страна" – "The Scots and Their Country", 1946). С сер. 20-х гг. М. публикует стихи и переводы, с кон. 20-х – романы ("Марионетка" – "The Marionette", 1927; "Три брата" – "The Three Brothers", 1931; "Бедный Том" – "Poor Tom", 1932); кроме того, им была написана биография Дж. Нокса ("Джон Нокс: портрет кальвиниста" – "John Knox: Portrait of a Calvinist", 1929).

Во время и после 2-й мир. войны М. занят налаживанием культурных связей с континентом – как сотрудник Британского совета, специализирующийся на работе с европейскими эмигрантами в Шотландии (1942–1945), как директор Британского института в Праге (1945–1948), как директор Римского института под эгидой Британского совета (1949–1950). В 50-х гг. М. активно преподает. С 1950 он – ректор колледжа Ньюбэттского аббатства, в 1955–1956 занимает профессорскую кафедру в Гарварде.

Уроженец шотландской глубинки, М. был чужд национальной ограниченности, остро ощущал свою принадлежность к европейской культуре (поэтому не раз заявлял о своём несогласии с лозунгами Национальной партии Шотландии). М. видел свою миссию в том, чтобы содействовать как можно более полной интеграции английской лите-

ратуры в общеевропейский контекст. В течение всей жизни он выступал как популяризатор новейшей европейской литературы. Начало популяризаторской деятельности М. относится к 1921–1924, когда он писал репортажи-эссе для еженедельника "Фримен" (из Праги, Дрездена, Зальцбурга, Вены). В дальнейшем он активно участвовал в издании журн. "Европиан квотерли", совместно с женой переводил произведения немецкоязычных авторов (среди них "Лунатики" Г. Броха, "Замок", "Процесс" и "Америка" Ф. Кафки, романы Л. Фейхтвангера, пьесы Г. Гауптмана). Во многом благодаря усилиям М. в Англии и США утвердилось репутация Ф. Кафки и состоялось открытие Г. Броха.

Мировоззрение М. тесно связано с его биографией (об этом см. в "Автобиографии" – "An Autobiography", 1954). Если М.-критик рассуждает о "разложении средневекового синтеза" как поворотной вехе в истории литературы (на рубеже 16–17 вв.) и о "распаде ценностей" в 20 в. как итоге этого процесса, он выводит это в том числе и из личного опыта: в своём оркнейском детстве он видел подобие "средневекового синтеза", а проведённую в индустриальном Глазго юность воспринимал как период "распада ценностей". По мнению М., художник 20 в. должен противостоять своему времени, стремиться к победе над ним ("Только такие писатели, которые глубоко укоренены в традиции и одержимы идеей времени, способны проложить путь наперекор ему; это такие писатели, как М. Пруст, Дж. Джойс* и В. Вулф*").

Отсюда – весьма редкие в критике 20 в. требования естественности и целостности, предъявляемые М. к писателям-современникам. Отсюда же суровые оценки рецензируемых им произведений (его рецензии и статьи печатались в таких периодических изданиях, как "Атенеум"*, "Лиснер"* и др.; основные критические сборники: "Широты" – "Latitudes", 1924; "Переход. Очерки современной литературы" – "Transition. Essays on Contemporary Literature", 1926). Напр., М. весьма неслестно отзывался о Д.Г. Лоуренсе* (так как тот "упрощает человека", "теоретизирует, потому что видит недостаточно ясно"), И. Во* (как о "факире, объясняющем фокус, прежде чем его показать"), Гр. Грине* ("окарикулирующим" своих героев), Дж.Р.Р. Толкине* и даже Дж. Джойсе ("Поминки по Финнегану" читаются как "за-

тянувшаяся шутка для посвящённых, старательное обольщение ненасытного лингвиста"). При этом каждое явление текущего литературного процесса оценивалось М. в широком историко-литературном контексте (непосредственно вопросам истории и теории литературы посвящены монографии: "Структура романа" – "The Structure of the Novel", 1929; "Скотт и Шотландия. Положение шотландского писателя" – "Scott and Scotland. The Predicament of Scottish Writer", 1936; "Вступления к английской литературе. Том V. Современная эпоха с 1914 года" – "Introductions to English Literature. Volume V. The Present Age from 1914", 1940; "Страна поэзии" – "The Estate of Poetry", 1962).

Влияние М.-критика, стоявшего в стороне от каких бы то ни было партий и школ, постепенно росло и окончательно утвердилось к сер. 30-х гг. (из дневника В. Вулф: «М. назвал "Годы" унылыми и разочаровывающими. Все огни погасли; мой тростник поник»).

В поэзию М. пришел уже немолодым человеком: первый сборник стихов выпустил в 38 лет ("Первые стихотворения" – "First Poems", 1925). Однако решающее значение для формирования М.-поэта имели именно впечатления детства и юности. Это время воспринималось им через призму мифа о потерянном рае: Оркней – как Эдем ("Всё мое детство – миф, / Разыгранный на отдалённом острове"), Глазго – как "падение" ("Моя юность – трагикомедия, / Смешная война грёз и стыда / В поиске пирровой победы мечтаний и имен").

Воспоминания детства – убежище поэта в его постоянной борьбе со временем ("Я бы перепрыгнул границу времени, увернулся бы и спрятался / От времени в моём родовом лесу"); из них же вырастает миф, противостоящий времени и преодолевающий его. Поиски спасительного мифа – "магистральная тема" поэзии М.; он стремился достичь в поэзии того, чего, по его мнению, Кафка достиг в прозе ("Он воскресил и приспособил к современности вневременную историю, архетипическую историю, из которой вытекают все истории").

После юношеского катастрофического периода в Глазго М. потерял веру. Поэтому исходное состояние лирического субъекта поэтических сборников М. 20–30-х гг. ("Хор только что умерших" – "Chorus of the Newly Dead", 1926; "Шесть стихотворений" – "Six

Poems", 1932; "Вариации на тему времени" – "Variations on a Time Theme", 1934; "Путешествия и места" – "Journeys and Places, 1937) – отчаяние и безнадежность перед всевластием времени.

Но это состояние сменяется "озарением" – постижением мифа. М. ищет опору в идеях Ф. Ницше ("сверхчеловек" вне времени и "вечное возвращение"), З. Фрейда ("комплекс вины", аналогичный грехопадению, и т.д.) и К. Юнга ("коллективное бессознательное"). При этом он сводит всё возможное многообразие явлений к нескольким образам-архетипам, главные из которых – "лабиринт", "дорога", "самодостаточное место", "ребёнок на Адамовом поле". На всякое единичное событие в поэтическом мире М. накладывается мифологическая схема (так, на школьную драку падают тени Гектора и Ахилла).

В 1939 в мировоззрении М. произошёл перелом: он вернулся к вере. С этого времени он опирается на платоновский миф о "предсуществовании" и "припоминании". В последующих стихотворных сборниках ("Узкое место" – "The Narrow Place", 1943; "Путешествие и другие стихотворения" – "The Voyage and Other Poems", 1946; "Лабиринт" – "The Labyrinth", 1949; "Одной ногой в Эдеме" – "One Foot in Eden", 1956; "Собрание стихотворений, 1921–1958" – "Collected Poems, 1921–1958", 1960) М. выступает как поэт-мистик в традиции "метафизической школы" 17 в., прежде всего Г. Вокна и Т. Трэйерна. Сквозной сюжет стихотворений 40–50-х гг. – "мистическое паломничество". Паломничество это становится "возвращением блудного сына", ибо совершается не по прямой, а по кругу. Когда паломник замкнёт мистический круг, в своём "конце" обретет "начало", в смерти найдёт Эдем детства, тогда время будет побеждено, тогда детство станет вечным. Чтобы круг замкнулся, надо обыденное явление увидеть в необычном свете; мистическое прозрение может наступить, напр., при виде простых лошадей: "[Отныне] наша жизнь изменилась; в их явлении – наше начало" ("Лошадь", 1956; Т.С. Элиот* отметил это «великое, вселяющее ужас стихотворение "атомного века"»).

Относительное единство темы требует от М.-поэта образной сдержанности, экономного словаря и отказа от внешних эффектов. В поэтике М. акцент сделан не на "как", а на "что", а скрытый приём направ-

лен на то, чтобы достичь многозначительной вибрации образов и слов.

Лит.: *Butter P.H.* Edwin Muir. L., 1962; *Eliot T.S.* Preface // Muir E. Collected Poems. N.Y., 1965; *Mellown E.W.* Edwin Muir. Boston, 1979; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

М. Свердлов

МЭННИНГ Оливия (MANNING Olivia, 1908, Портсмут – 23.07.1980, о. Уайт), прозаик. Дочь морского офицера. Юность провела в Ирландии, где и происходит действие первого романа М. “Ветер меняется” (“Wind Changes”, 1937). Изучала искусство в Портсмуте, в кон. 20-х гг. переехала в Лондон (этот период описан в автобиографии* “Голуби Венеры” – “The Doves of Venus”, 1955). В годы 2-й мир. войны вместе с мужем, сотрудником Британского совета, жила в Румынии, Греции, Египте, Палестине – странах, где происходили военные действия. Здесь же развиваются события большинства последующих произведений М.

Роман “Среди пропавших – художник” (“Artist Among the Missing”, 1949) о долге и призвании, а также последовавший за ним роман “Школа любви” (“School for Love”, 1951) о судьбе мальчика в охваченном войной Иерусалиме предшествовали созданному М. многотомному циклу “Балканская трилогия” – “Balkan Trilogy” (“Большое состояние” – “The Great Fortune”, 1960; “Поруганный город” – “The Spoilt City”, 1962; “Друзья и герои” – “Friends and Heroes”, 1965) и сюжетно связанной с ней “Левантской трилогией” – “Levant Trilogy” (“Ядовитое дерево” – “The Danger Tree”, 1977; “Битва проигранная и выигранная” – “The Battle Lost and Won”, 1978; “Подведение итогов” – “The Sum of Things”, 1980; опублик. посмертно). По обеим трилогиям снят телесериал “Превратности войны” (“Fortunes of War”, 1987).

В центре панорамного полотна, созданного М., – частные судьбы людей, втянутых в водоворот истории. Военные эпизоды (Бухарест, Афины, Каир, битва при Эль-Аламейне) соседствуют с перипетиями супружеской жизни Принглов, Гая и Харриет, трудностями их взаимоотношений, усугубленными неустроенностью военного быта и постоянными переездами. Многое из происходящего увидено глазами Харриет или воспроизводится в её воспоминаниях. В центре цикла – судьба не очень счастливой женщины;

при этом изображение частной жизни парадоксально сочетается с масштабностью воспроизводимых событий. Они обрисованы не столько в сценах “войны в пустыне”, сколько в “каирских сценах”, зарисовках тыловой жизни, исполненной мелких карьеристских страстей, себялюбивых устремлений и мимолетных любовных увлечений. И на всём лежит печать пережитого самой М. (“Я пишу о жизни, которая знакома мне из личного опыта”). События описаны с точки зрения наблюдателя, а не участника; писательница исходит из понимания судьбы военного поколения (чье “будущее оборвалось, едва начавшись”) как “великой трагедии”.

Во второй трилогии затронута и тема “упадка империи”, исхода англичан из Египта. Она выходит на первый план в романе “Дождливый лес” (“The Rain Forest”, 1974), действие которого происходит на вымышленном острове у берегов Северной Африки в кон. 50-х гг. Уклад жизни английской колонии символически указывает на разрушение империи. Будущее не внушает надежд: чёрный терроризм, коррупция, царящая в местных органах власти, омрачают грядущее освобождение.

Соч.: *Growing Up: (Stories)*. L., 1948; *A Romantic Hero: (Stories)*. L., 1961.

И. Васильева

МЭНСФИЛД Кэтрин (MANSFIELD Katherine, псевдоним Кэтлин Мэнсфилд Бичем – Beauchamp, Kathleen Mansfield, 14.10.1888, Веллингтон Новая Зеландия – 09.01.1923, Фонтенбло, Франция), новеллист. Родилась в семье банкира. Детство провела в небольшом городке близ Веллингтона, в Новой Зеландии, бывшей тогда британской колонией. Училась в Куинз-колледже (Лондон, 1903–1906), после чего вернулась на родину. Дебютировала в 1907 в австралийском журнале “Нейтив компэнион”. В 1908 переселилась в Великобританию. Приобрела известность в литературных кругах благодаря публикациям на страницах журнала фабианской ориентации “Нью эйдж”*, выходившем при активном участии Б. Шоу*, и в основанном Ф.М. Фордом* “Инглиш ревью”*.

В 1911 М. познакомилась с критиком Дж.М. Марри*, впоследствии её вторым мужем, и начала систематически печатать рассказы и критические статьи в редактируе-

мом им журнале "Ритм" (1911–1913), который стремился поддерживать новые веяния в литературе (среди объединившихся вокруг журнала писателей были Д.Г. Лоуренс*, Р. Брук*). Дух эксперимента, впрочем достаточно далёкого от радикальных творческих новаций, отличавших литературу модернизма*, присущ ряду рассказов М., появившихся на страницах этого журнала, а также первому сборнику новелл, ранее опубликованных в "Нью эйдж" ("В немецком пансионе" – "In a German Pension", 1911).

С 1915 быстро прогрессирующий туберкулёз вынудил М. жить преимущественно на юге Франции и в Италии, что ограничивало её участие в интеллектуальной жизни Лондона. 1-я мир. война, на которой погиб её младший брат, привела к усилению пессимистических настроений, и прежде отличавших творчество М. Отголоски коллизий и устремлений, характерных для английской литературы военных и первых послевоенных лет, угадываются в некоторых рассказах, вошедших в сб. "Счастье и другие рассказы" ("Bliss and Other Stories", 1919) и "Пикник в саду и другие рассказы" ("The Garden Party and Other Stories", 1920). Благодаря протекции Марри, а также растущей литературной репутации М. была принята в группе "Блумсбери*", хотя и не чувствовала себя там своей (В. Вулф* неприязненно отзывалась о ней в своих дневниках).

Многие произведения М., затерянные на страницах старых журналов, а также извлечённые из её архива, составили два посмертно изданных сборника: "Гнездо голубки" ("The Dove's Nest", 1923) и "Детское" ("Something Childish", 1924). Посмертно вышли разрозненные стихотворения М. (сб. "Poems", 1923) и книжные рецензии, печатавшиеся в журн. "Атенеум"* ("Роман и романисты" – "Novel and Novelists", 1930). Марри публиковал также дневники и письма М., однако с существенными коррективами, ставшими известными после его смерти в 1951.

М. неизменно ощущала себя посторонней в среде лондонской литературной элиты, с которой была тесно связана жизненными обстоятельствами. Как прозаик она постоянно возвращалась к воспоминаниям о своём детстве, об архаичном и красочном укладе жизни в её родных краях. Эти идиллические

картины в лучших рассказах М. контрастно оттеняют драматизм сюжета, чаще всего навеянного чувством невосполнимости духовных и эмоциональных потерь, которыми сопровождается для её героинь и героев соприкосновение с миром реальных отношений, с иллюзорными и фальшивыми ценностями, принятыми большинством людей. Камерные, почти всегда замкнутые сферой частного существования персонажей, рассказы М. свидетельствуют о растущей отчуждённости, о всё более осязаемом равнодушии, которое превращается в норму социального поведения. Несостоявшиеся судьбы героев осмыслены у М. как проявление этих общих тенденций. "Предельная незаинтересованность", с которой М. стремилась "всматриваться в жизнь", сочеталась в её рассказах с лиричностью. Как писал Марри, она "ближе английским поэтам, нежели английским прозаикам".

Ещё в студенческие годы открыв для себя Чехова, М. оставалась его верной последовательницей до конца своего пути (участвовала в переводах на английский язык его писем и дневников). Вслед за Чеховым она стремится свести к минимуму значение событий, составляющих фабулу повествования, и максимально насытить свой рассказ внутренним напряжением, проступающим за описаниями будничной жизни, которая оказывается непосильной для героев, пусть в ней и "ничего не происходит".

Осуществлённый М. переход от сюжетной новеллы к психологической, созданный ею тип новеллы-настроения, психологической зарисовки (Дж. Голсуорси*: "умела передать трепет повседневной жизни") оказали влияние на дальнейшее развитие английской новеллистики.

Соч.: The Letters and Journals of Katherine Mansfield. L., 1976; Collected Letters. L., 1983; Stories. L., 1984; The Critical Writings of Katherine Mansfield. L., 1987; в рус. пер.: Рассказы / Вступ. ст. М.А. Шерешевской. М., 1958; Рассказы. М., 1989.

Лит.: Шерешевская М.А. К. Мэнсфилд и А.П. Чехов // Зарубежная литература. Л., 1957; Alpers A. The Life of Katherine Mansfield. N.Y., 1980; Hanson C., Gurr A. Katherine Mansfield. L., 1981; Tomalin C. Katherine Mansfield: A Secret Life. L., 1988; Hankin C.A. K. Mansfield and Her Confessional Stories. L., 1988.

А. Зверев

Н

НАЙ Роберт (NYE Robert, р. 15.03.1939, Лондон), прозаик, поэт, драматург, критик. Член Королевского литературного общества (1977).

Призвание писателя определилось у Н. ещё в ранней юности: первые стихотворения он опубликовал, когда ему было 16 лет; тогда же ушёл из школы и посвятил себя литературному труду. Параллельно с активной работой в качестве рецензента в газетах и журналах молодой автор работал над двумя поэтическими сборниками – “Юношеские стихотворения 1” (“Juvenilia 1”, 1961) и “Юношеские стихотворения 2” (“Juvenilia 2”, 1963; премия Эрика Грегори). С конца 60-х гг. Н. успешно выступает в разных жанрах, составляет и редактирует сборники английской поэтической классики, работает в литературных отделах авторитетных английских газет (с 1967 заведует отделом поэзии газ. “Скотсмен”; с 1971 – обозреватель поэзии в газ. “Таймс”; постоянный рецензент газ. “Гардиан”).

При всём разнообразии жанров, к которым обращается писатель, начиная с первого романа “Сомнительный пожар” (“Doubtfire”, 1967), сохранялись неизменными его эстетические принципы. Особую роль играет то, что Н. прежде всего остаётся поэтом, даже когда пишет прозой; на этом сходится большинство критиков. Сам Н. писал: “Я с опозданием осознал уже очевидный факт: проза – и особенно роман – за последние 50 лет незаметно захватила то поле, на которое поэзия некогда имела исключительные права [...] После Джойса роман всё больше и больше сближался с поэзией”. В романах (занимающих центральное место в его творчестве) Н. демонстрирует приверженность как к раблезианской традиции (Рабле для него – величайший мастер романа), так и к манере письма, характерной для экспериментальной прозы 20 в., восходящей к Дж. Джойсу*. В числе своих учителей среди романистов-современников Н. называет Х.Л. Борхеса.

Мир Н. – это мир воображения, соединяющего далёкие эпохи (особенно любимы писателем средневековые и Ренессанс) с современностью, с психологией и внутренним миром человека 20 в. Обширное пространство культурной памяти человечества – сфера

воображаемых путешествий в его произведениях – выглядит органичной средой для персонажей, как исторических, так и вымышленных.

Характерные особенности мирозерцания и стиля Н. ярко выразились в его лучшем романе “Фальстаф” (“Falstaff”, 1976; премия газеты “Гардиан”, премия Готорна, США). Построенная в форме воспоминаний, диктуемых Фальстафом своим секретарям, книга рисует монументальный полулегендарный образ, вошедший в мировую литературную сокровищницу благодаря пьесам-хроникам Шекспира. В интерпретации Н. это и шекспировский “жирный рыцарь”, и его прототип, Старый Грех средневекового моралите, и олицетворение английского национального характера, и обычный человек с вольным и живым воображением, творящий легенду о самом себе по мере сочинения мемуаров.

Историческая и литературная эрудиция автора проявляется в двоякой функции: мир средневековой Англии кон. 14 – нач. 15 в. воссоздаётся почти с осязаемой достоверностью, и в то же время читателям дано почувствовать, что романист ведёт с ними интеллектуальную игру, рассчитанную на то, что они знакомы с “Генрихом IV”, “Генрихом V” и другими пьесами Шекспира, “Гаргантюа и Пантагрюэлем” Рабле, а также со стилем подлинных документов эпохи, что сочетается с современной разговорной манерой и в авторской речи, и в диалогах.

“Фальстаф” может быть назван самым “раблезианским” из романов Н., и не только в силу того, что здесь значительное место занимают телесные, физиологические образы, но и благодаря цельному, гармоническому мироощущению, приятию жизни во всех её проявлениях, физических и духовных, тёмных и светлых, низменных и высоких. Так, согласно версии Н., отречение принца Хела, ставшего королём Генрихом V, от старого друга вовсе не становится для Фальстафа смертельным ударом, как у Шекспира: с присущей ему мудростью, юмором и жизнестойкостью рыцарь принимает новый поворот в своей судьбе и продолжает жить полной жизнью (в том числе участвует в знаменитой битве при Азинкуре) до глубокой старости.

В следующих двух романах, “Мерлин” (“Merlin”, 1978) и “Фауст” (“Faust”, 1980), Н. создаёт собственные вариации на темы знаменитых легендарных сюжетов, используя в целом тот же подход, что и в “Фальстафе”. Это комические эпосы, написанные с размахом, с блестящим знанием эпохи и одновременно с ироническим отстранением, где автор “играет” различными стилями, литературными и историческими фактами и ассоциациями, показывает себя прекрасным рассказчиком и серьёзным мыслителем.

Романы, написанные на материале шекспировской эпохи – «Странствия “Судьбы”» (“The Voyage of the Destiny”, 1982; рус. пер. 1986) об Уолтере Рэли, одном из самых блестящих людей английского Ренессанса; “Миссис Шекспир: полное собрание сочинений” (“Mrs. Shakespeare: the Complete Works”, 1992), “Покойный мистер Шекспир: роман” (“The Late Mr. Shakespeare: A Novel”, 1998) – продолжают диалог писателя с прошлым, которому здесь приданы черты исторической подлинности, а игровое начало приглушено, поскольку в этих произведениях главной задачей автора было создать “эффект присутствия”.

Как романист Н. прекрасно владеет и экспериментальными приёмами, и искусством классического повествования. В рассказах Н. также проявляются две разные стороны его дарования: перед нами или свободно построенные, тонко нюансированные произведения, напоминающие импрессионистские этюды, или занимательные истории, часто проникнутые юмором. В новеллистике Н. выделяется группа произведений, посвящённых знаменитым литераторам и людям искусства – Чаттертону, семье Бронте, Россетти, – и написанных с присущим Н. остроумием и фантазией “Историй, которые я рассказывал матери” (“Tales I Told My Mother”, 1969). Мастерство Н.-рассказчика выразилось также в создании многочисленных книг для детей, где он часто перелагает на новый лад известные фольклорные или литературные сюжеты: “У Марта лошадиные уши” (“March Has Horse’s Ears”, 1966), “Охотник на пчёл: Приключения Беовульфа” (“Bee Hunter: Adventures of Beowulf”, 1968) и др.

Диапазон лирики Н. (“Собрание стихотворений” – “Collected Poems”, 1995) – от тонкой зарисовки до философской рефлексии;

как и в прозе, в ней часто присутствуют юмор и ирония. Н. – также автор ряда драматических произведений, в том числе радиопьес (“Сёстры” – “Sisters”, пост. 1969; “Пентесилея” – “Penthesilea”, 1971, и др.)

Соч.: The Facts of Life and Other Fictions. L., 1983; Collected Poems. L., 1995.

Лит.: Муравьев В.С. Предисловие // Най Р. Странствия “Судьбы”. М., 1986.

В. Ряполова

НАЙПОЛ В(идиадхар) С(ураджджпрасад) [NAIPAUL V(idiadhar) S(urajprasad), p. 17.08. 1932, Шагуанас, Тринидад], прозаик, эссеист и журналист. Принадлежит к этническим индийцам. Старший брат тринидадского романиста Шивы Найпола (1945–1985). Вырос на Тринидаде, где после окончания колледжа получил стипендию для продолжения образования в Великобритании. Покинул родину в 1950, когда она была ещё колонией Великобритании (с 1962 Тринидад – независимое государство). Учился в Оксфордском университете (1950–1954).

Н. дебютировал в 1957 романом “Таинственный массажист” (“The Mystic Masseur”), за которым последовал сборник тематически взаимосвязанных новелл “Мигель-стрит” (“Miguel Street”, 1959), изображающих абсурдность жизни колониального Тринидада.

Закрепившаяся за Н. репутация наиболее последовательного и одарённого продолжателя традиции Дж. Конрада* в современной литературе основывалась главным образом на экзотичности материала его книг, как правило воссоздающих реальность бывших английских колоний – Африки, Индии, Тринидада. Однако истинная его близость к Конраду проявляется прежде всего на тематическом и проблемном уровне; обычно в центре прозы Н. – “экзистенциальное приключение”, которое становится для персонажей способом самопознания. Не доверяя умозрительным теориям относительно природы человека и его положения в универсуме, герой Н. на собственном опыте постигает как человеческую сущность, так и реальный характер отношений между людьми. Этот опыт он приобретает в результате контакта с формами жизни, которые, по меркам европейской цивилизации, выглядят примитивными и варварскими.

Соприкосновение героя Н. с действительностью, практически не затронутой воздействием западной культуры, нередко создаёт

почти фарсовые сюжетные положения, однако преобладающая тональность Н. остаётся драматической. Конфликты в его книгах в конечном счёте всегда предопределены резкими, болезненными переменами, происходящими в колониальном (и особенно в постколониальном) обществе. Стремление героя сохранить дистанцию отчуждённости по отношению к этому социуму оказывается тщетным: ситуация исторического перелома “захватывает” центрального персонажа вопреки его намерениям. Он, как и герои Конрада, осознаёт себя вечным скитальцем, занятым исключительно самопознанием и лишь по прихоти фортуны попавшим в водоворот истории; но в сложившейся ситуации ему не избежать трудного выбора – не столько политической позиции, сколько духовного ориентира.

Эта проблематика получила наиболее органичное художественное воплощение в романах Н., персонажи которых становятся жертвами свершившихся исторических перемен: став чужими на родине, они так и не обретают сознания собственной укоренённости в новом социальном окружении. Роман “В свободной стране” (“In a Free State”, 1971; Буковская премия), утвердивший за Н. репутацию крупного прозаика, и особенно “Излучина” (“A Bend in the River”, 1979) с шокирующими подробностями описывают будни африканской страны, переживающей эксцессы национального самосознания. Идейная сложность сочетается в этих романах с необычностью повествования: оно строится как монтаж нескольких параллельно развивающихся фабульных линий, которые напрямую соприкасаются в кульминационных эпизодах.

Композиция в форме монтажа позволяет достичь ёмкости и законченности описания и при этом сохранить ощущение глубокой разнородности воссоздаваемого жизненного материала. Эти качества отличают и книги Н., посвящённые Тринидаду: роман “Дом для мистера Бисваса” (“A House for Mr. Biswas”, 1961), повесть “Флаг над островом” (“A Flag on the Island”, 1967), открывающую одноимённый сборник короткой прозы. Преобладающая тональность этих произведений – ироническая (“Нам и в голову не приходило, чтобы кто-нибудь принимал наш остров всерьёз”). Однако описываемая Н. атмосфера глухого захолустья, словно бы не ощущающего движения времени, оказыва-

ется давящей и губительной для его персонажей, которые в итоге капитулируют перед мелочным бытом и провинциальностью. Особенно типична в этом отношении история Бисваса, небесталанного журналиста, растратившего душевные силы в бесконечных тяжбах с собственным семейством, всю жизнь промечтав о доме, где он мог бы остаться наедине с собой (ради дома, купленного им перед самой смертью, герой, позабыв о порывах юности, соглашается сочинять пошлые тексты для рекламных плакатов).

Произведения Н. на английском материале (роман “Загадка прибытия” – “The Enigma of Arrival”, 1987, и др.) не получили такого резонанса, как книги, обращённые к действительности “третьего мира”, в том числе документальные или эссеистские, ставшие для него основными. Дневниково-эссеистские книги (“Индия: раненая цивилизация” – “India: A Wounded Civilisation”, 1977; “Индия: восстания сипаев” – “India: A Million Mutinies Now”, 1990), написанные в результате длительных поездок по разным странам от южных штатов США до Индии, признаны заметным явлением современной документальной прозы.

Соч.: The Overcrowded Barrakoon. L., 1972; The Return of Eva Peron. L., 1980; A Way in the World. L., 1994; в рус. пер.: Повести и рассказы. М., 1984.

Лит.: White L. V.S. Naipaul: A Critical Introduction. L., 1975; Weiss T. On the Margins: The Art of Exile in V.S. Naipaul. L., 1992.

А. Зверев

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА – НФ (SCIENCE FICTION – SF) – литературный жанр, возникновение и эволюция которого непосредственно связаны с научно-техническим прогрессом. Дж.Г. Баллард* назвал НФ “подлинной литературой 20 века”, поскольку она продемонстрировала чуткость к переменам, главным двигателем которых стали технология и стоящая за ней наука. По сравнению с Ж. Верном, одним из основоположников НФ, который исповедовал абсолютную веру в прогресс и безграничные возможности науки, современную английскую НФ отличают более сдержанное отношение к чудесам техники и преимущественный интерес к социальным и морально-нравственным аспектам жизни в мире, ориентированном на научные принципы и ценности.

Универсальная модель жанра (К. Эмис*: “НФ – тип прозаического повествования, рассматривающий такую ситуацию, которая не может возникнуть в известном нам мире, но гипотетически возможна благодаря некоторому научному или техническому (либо псевдонаучному и псевдотехническому) изобретению земного или внеземного происхождения”) возводится в английской традиции к “Франкенштейну” (1818) М. Шелли, задавшему характерное для НФ активное взаимодействие с готической прозой*. Особую отточенность этой модели придал Г. Уэллс*: создавая свой “полигон” для испытания душевных качеств человека и моральных основ общества, он всякий раз ограничивался единственной научно обоснованной фантастической посылкой. К его романам восходят распространённые в современной НФ мотивы безумного учёного, войны с инопланетянами, машины времени и др. Он раскрыл заключённые в условном фантастическом сюжете возможности иносказательного толкования, а в “Острове доктора Моро” использовал сочетание готики с НФ для обоснования философского тезиса: наука не только не ограждает от иррациональных действий, но и сама может стать причиной иррационального ужаса.

Для обозначения жанра своих произведений Уэллс использовал термин “научный романс” (scientific romance), бывший в ходу в Великобритании в начале века, трактуя “романс” в традиции “Пути паломника” Дж. Беньяна как жанр, граничащий с аллегорией, в противоположность беллетристической разновидности жанра с приключенческим сюжетом, неременной любовной интригой и фантастическим (но не научным) антуражем (популярны были темы Атлантиды, Эльдорадо, реинкарнации и т.д.). Ныне принятый термин “science fiction” возник в 1929 в США и приписывается американскому писателю Х. Гернсбэку, предложившему его вместо более привычного в то время для американцев “scientifiction”.

Особенно бурно НФ развивалась в англоязычных странах, в первую очередь в США и Великобритании. Интенсивное взаимодействие между двумя национальными школами привело к возникновению термина “англо-американская НФ”. Однако в 1-й пол. века условия развития НФ и концепция жанра в этих странах сильно различались. В США НФ публиковалась в подписных журналах и

ориентировалась на массового читателя, что выражалось в авантюрном сюжете и обилии фантастических деталей, не всегда научно обоснованных. По воспоминаниям многих английских фантастов, именно эти журналы познакомили их с НФ (первый английский научно-фантастический журнал, еженедельник “Скупс”, появился только в 1934 и просуществовал менее полугода). А с точки зрения проблематики – хотя дань НФ отдали и такие мастера популярной литературы, как А.К. Дойл*, Г.Р. Хаггард (Haggard H.R., 1856–1925) и создатель Кинг-Конга Эдгар Уоллес [Wallace (Richard Horatio) Edgar, 1875–1935], – развитие английской школы в 1-й пол. века определяли авторы, тяготевавшие к роману в формах НФ.

О. Стейплдон* – один из наиболее влиятельных наряду с Уэллсом английских фантастов – выпустил в 1930-е гг. ряд романов, иллюстрировавших его философские концепции. Характерная для НФ высокая степень условности, не связанная обязательным аллегорическим истолкованием, позволила ему поставить под вопрос традиционные понятия добра и зла, смысла существования, эволюции человека и прогресса общества. Уэллс не остался равнодушен к его объяснению: “Рождённый звёздами” (1937) стал репликой на “Создателя звёзд” (1937) Стейплдона. Вместе с тем К.С. Льюис* заявлял, что первая книга, его фантастическая трилогия (“За пределы безмолвной планеты”, 1938; “Переландра”, 1943; “Мерзешая мощь”, 1945), была полемическим ответом Стейплдону. Льюис видел в НФ средство создания “внешнего”, событийного плана аллегории, задуманной как апология религии в современном научном мире. Размытием жанровых границ (в кн. “За пределы безмолвной планеты” “роман воспитания” становится пародией на “Первого человека на Луне” Уэллса), интертекстуальными отсылками (в “Переландре” мотивы “Потерянного рая” Дж. Мильтона призваны помочь читателю понять аллгорию о мире, не знающем грехопадения) и отдельными сюжетными мотивами (сделав главного героя трилогии литературоведом, он подчеркнул особую значимость языка и коммуникации в мире) Льюис предвосхитил поиски английской НФ 2-й пол. века, в целом далёкой от религиозной проблематики.

После 2-й мир. войны последователем Стейплдона, пытавшегося соотнести мир

личности с беспредельностью космоса, стал А.Ч. Кларк*, унаследовавший от него оптимистическую веру в поступательное развитие Вселенной и в безграничный потенциал человека. Однако у Уэллса, озабоченного происходящими в мире социальными изменениями, оказалось больше приверженцев. Экстраординарная ситуация, подталкивающая обычных людей к поиску нестандартных решений, составляет сюжетную основу практически всех романов Джона Уиндэма [Wyndham John – псевдоним Джона Уиндэма Паркса Лукаса Бейнона Харриса (Harris John Wyndham Parkes Lucas Beynon), 1903–1969], вошедшего в литературу ещё в 1930. Уиндэм избегал технических деталей; правдоподобие и убедительность его сюжетов опирались на типичность персонажей и узнаваемость их реакций. В романах “День триффидов” (“The Day of the Triffids”, 1951; экр. 1962, реж. С. Секели; телесериал 1982, реж. К. Ханнам; рус. пер. 1966) и “Кракен пробуждается” (“The Kraken Wakes”, 1953; рус. пер. 1990) катастрофа выявляет слабости и недостатки людей и сильные стороны человеческого характера. В “Отклонении от нормы” (“Chrysalids”, 1955, рус. пер. 1987) ужас вызывают не столько мутанты, сколько остервенение, с которым люди уничтожают “отклонения”. В “Кукушках Мидвича” (“The Midwich Cuckoos”, 1957; рус. пер. 1995) страх, вызванный рождением внеземных детей, органично сочетается с “чёрным юмором”.

Сохраняя заданное Уэллсом направление, НФ 1950–1960-х активно осваивала жанр антиутопии*. Мрачную картину будущего, представленную, в частности, Невиллом Шьютом (Shute Nevil, 1899–1960) в романе “На берегу” (“On the Beach”, 1957; экр. 2000, реж. Р. Малкехи; рус. пер. 1991) и Джоном Кристофером [Christopher John – псевдоним Кристофера Сэмьюэла Юда (Youd Cristopher Samuel), р. 1922] в романах 1955–1965 (напр., “Смерть травы” – “The Death of the Grass” 1956), Джон Браннер [Brunner John (Killian Huston), 1934–1995] дополнил постановкой проблем, связанных с несовершенством языковой коммуникации (“Полющенный человек” – “The Whole Man”, 1964; рус. пер. 1987), информационным бумом и манипулированием сознанием (“Квадраты шахматного города” – “The Squares of the City”, 1965; рус. пер. 1984).

Параллельно развивалась развлекательная НФ, мало отличавшаяся от своего американского аналога. В этой области подвизался Джон (Фрэнсис) Рассел Фирн [Fearn John (Francis) Russel, 1908–1960], фантаст с яркими и оригинальными идеями, начавший печататься в 1933. В 1950-е гг. он писал по два романа в месяц в основном под псевдонимом Варго Статтен (Vargo Statten). С подобных произведений начинал и Э(двин) Ч(арльз) Табб [Tubb E(dwain) C(harles), р. 1919], создавший серию романов о Вселенной насилия. В “Веке манекена” (“The Century of Manikin”, 1972) он попытался доказать необходимость насилия для нормального функционирования культуры.

В кон. 1960-х гг., когда вокруг журн. “Нью оурлдс”*, редактором которого был в то время М. Муркок*, сформировалась так наз. “новая волна”, НФ подверглась радикальному переосмыслению. Для “новой волны” были характерны скептицизм и ирония в отношении общественных идеалов (в частности, веры в научно-технический прогресс) и формальных условностей жанра, причём английская и американская линии его развития воспринимались недифференцированно. В качестве главного героя традиционную титаническую личность сменил человек, плохо разбирающийся в предлагаемых ему судьбой обстоятельствах и принципиально неспособный с ними справиться.

Ориентирами для “новой волны” стали романы Мервина Пика (Peake Merwyn, 1911–1968), а также ранние романы и рассказы Дж.Г. Балларда и Б. Олдисса*. У Пика “новая волна” заимствовала прихотливость сюжета и тенденцию к сочетанию различных жанров (НФ, фэнтези*, оккультистская и готическая проза). Олдисс очертил “положительную программу” “новой волны”, заявив о серьёзных, собственно литературных, притязаниях НФ, и значительно расширил её границы в своих экспериментальных романах. Ему также принадлежит новое понимание НФ: “Это поиск определения человечества и его статуса во Вселенной, которое соответствует нашим высоким по уровню, но путаным знаниям (науке) и, как правило, подается в готическом или постготическом ключе”.

Муркок возвёл в художественный принцип пародирование традиционных формул НФ, сочетая в насыщенных литературными

аллюзиями и цитатами романах кич и граничащую с косноязычием неотшлифованность языка. Брайен М(айкл) Стейблфорд [Stableford Brian M(ichael), p. 1948] использовал литературную игру и изощрённый стиль для переосмысления жанра “космической оперы” в 6-томной серии романов о капитане Грейнджере (“Песни Лебедя” – “Swan Songs”, 1972–1975). Он придал объёмность образу героя, сталкивая его самовосприятие с впечатлениями окружающих.

Нетерпимость к идеализации и морализаторству свойственны Кристоферу Присту (Priest Christopher, p. 1943), создавшему неожиданные и оригинальные, но при этом не противоречащие научному мировоззрению образы мира. В пронизанной кафкианскими мотивами “Индоктринации” (“Indoctrinaire”, 1970), в “Фуге темнеющему острову” (“Fugue for a Darkening Island”, 1972) и “Сне об Уэссексе” (“A Dream of Wessex”, 1977) отразилось его скептическое отношение к современным политическим системам и общественному устройству. Особенно прославился своей парадоксальностью “Опрокинутый мир” (“Inverted World”, 1974; рус. пер. 1983).

Иен Уотсон (Watson Ian, p. 1943), начиная с первого романа (“Внедрение” – “The Embedding”, 1973; рус. пер. 2003), опирался на гуманитарные науки, в частности на лингвистику и психологию, и апеллировал к поэтике сна. Его по большей части оригинальные и неожиданные размышления посвящены природе языка и сознания, проблеме их соотношения с реальностью. Он создаёт сложную динамичную картину мира, в котором нет ничего не только неизменного, но и сколько-нибудь ясного и однозначного.

К кон. 1970-х гг. “новая волна” утратила то зыбкое, преимущественно интенсиональное, единство, которым обладала. Прист, начиная с “Утверждения” (“The Affirmation”, 1981), обратился к ироничному роману, последовательно обманывающему читательские ожидания и отражающему мир, в котором всё зыбко и неустойчиво. Его начали привлекать проблемы человеческой психики в её взаимодействии с реальностью и фантазмагорические формы, которые английская критика связывает с магическим реализмом (“Престиж” – “The Prestige”, 1995; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка; рус. пер. 2003). И. Уотсон к сер. 1980-х гг. (начиная с трилогии о Реке – “The Book of the River, 1984–1985; в рус. пер. “Книга звёзд”,

2004) – стал дрейфовать в сторону философской фэнтези. В нач. 1980-х гг. Олдисс обратился к жанру фэнтези, Стейблфорд всё больше склонялся к готической прозе и эстетике ужасного. Одновременно громче стали заявлять о себе различные идеологические направления: так, подчёркнуто полемична феминистская антиутопия Зои Фэйрбэрнс (Fairbairns Zoe, p. 1948) “Преимущества” (“Benefits”, 1979).

В творчестве писателей, вошедших в литературу в 1980-е гг., практически отсутствуют образцы “чистого жанра” (НФ, фэнтези или готика). От “новой волны” её преемники унаследовали социально-политический скептицизм, выражающийся у них подчас в демонстративном отказе от каких бы то ни было оценок. Через весь цикл написанных в бесстрастном, иронически отстранённом тоне эпических романов Й.М. Бэнкса* о космической державе “Культура” лейтмотивом проходит тема соотношения благородных целей и сомнительных средств. Дэвид (Джон) Уингров [Wingrove David (John), p. 1954], выступивший соавтором Олдисса в истории НФ “Россыпь на триллион лет” (“Trillion Years Spree”, 1986), в 8-томной эпопее о Чунг Куо (1989–1997) подчеркнул своё нейтральное отношение к описываемому им сложному балансу политических сил, эстетизируя образ косной, но грандиозной всемирной империи, стилизованной в духе традиционного Китая.

Скептицизм фантастов нового поколения выражается не только в ироничном восприятии философской и социальной проблематики, характерной для их предшественников; их произведения обычно пародийны, как разросшийся впоследствии в трилогию роман Колина Гринленда (Greenland Colin, p. 1954) “Вернуть изобилие” (“Take Back Plenty”, 1990; премия Британской ассоциации фантастов и ряд международных премий; рус. пер. 1993), где пустившаяся в бега героиня коротает время в глубинах космоса, рассказывая сказки своему космическому кораблю.

Отвлечённость и условность НФ, позволяющие создать иллюзию объективности, вызвали интерес у авторов идеологического романа. Органичное использование НФ атрибутики в антиутопии и притче характерно для произведений Дж. Рутелла*, О. Хаксли*, Э. Берджесса* и У. Голдинга*. Л. Даррелл* в дилогии “Восстание Афродиты” (1968, 1970) ввёл научно-фантастическую тематику в экспериментальный роман, а

А. Картер* использовала её наряду с мотивами фэнтези и готики для постмодернистской* игры. В 1980-е гг. для разработки философской проблематики к НФ обращаются Д. Лессинг* и К. Брук-Роуз*. Ряд писателей использовал антураж (или отдельные детали) НФ в излюбленном в Великобритании жанре детектива* и шпионского романа*. Л.П. Дэйвис (Davies L.P., р. 1914) приправил этот комплексный жанр элементами готики; Л. Гаттеридж (Gutteridge L., р. 1923) придумал шпиона ростом в четверть дюйма.

Специфической чертой бытования НФ стала сформировавшаяся вокруг неё, как и вокруг родственных ей жанров фэнтези и готической прозы, сложная субкультура, нашедшая своё воплощение в комиксах (особенно характерных для США) и в популярных в Великобритании радиопьесах; создатели удачных радиосериалов, такие, как Ч. Чилтон (Chilton C., р. 1917) и Н. Нил (Kneale N., р. 1922), издавали впоследствии сценарии в романной форме. Научно-фантастический телевизионный сериал “Доктор Кто” (“Doctor Who”, 1963–1989), в создании нескольких серий которого участвовал Дуглас (Нозл) Адамс [Adams Douglas (Noel), 1952–2001], стал в Великобритании культовым. Новое измерение в фантастический мир внесли компьютерные игры (Адамс написал сценарий для игры «Космолет “Титаник”», 1998), концептуализация интернета и виртуальной реальности. Особенно поразившие воображение фантастические образы, напр. “допельгангеры” Г.Ф. Хэрда (Heard H.F., 1889–1971), обрели самостоятельное существование и стали в мире НФ “традиционными” и даже “мифологическими”. Примером жанровой пластичности НФ может служить комическая тетралогия Адамса “Автостопом по Галактике” (“The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy”, 1979–1984; рус. пер. 1997), в которой он создал ироничный, ценностно не дифференцированный слепок реальности. Вначале появилась радиопьеса, переработанная затем в роман, ставший бестселлером и положивший начало серии книг, телесериалу (1981, реж. Аллан Белл) и компьютерной игре.

Лит.: Greenland C. The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the British New Wave in Science Fiction. L., 1983; Stableford B.M. Scientific Romance in Britain. 1870–1950. L., 1985; Evans C. Writing Science Fiction. L., 1988.

А. Можеева

“НОВЫЙ АПОКАЛИПСИС” (“THE NEW APOCALYPSE”) – группа, которая объединила в кон. 30-х гг. молодых поэтов, противостоявших рационализму “оксфордцев”* и в целом “поколению Одена*”. “Н. а.” был образован в 1938 поэтами, печатавшимися в журн. “Сэвн” (“Seven”). Идея объединения возникла у его редакторов и поэтов, выпускников Кембриджа Николаса Мура (Moore Nicholas, 1918–1986, сын философа Дж.Э. Мура*) и Джона Гудлэнда (Goodland John). К ним вскоре присоединились Генри Трис (Treece Henry, 1912–1966), Джеймс Ф. Хендри (Hendry James F., 1912–1986), а также шотландские поэты Норман Маккейг* и Дж.С. Фрэзер (Fraser G.S., 1915–1980). Трис и Хендри стали лидерами группы и редакторами “апокалиптических” антологий. Всего вышли три выпуска: “Новый Апокалипсис” (“The New Apocalypse”, 1939; здесь был напечатан манифест группы), “Грядущее царство. Белый всадник” (“Kingdom Come. The White Horseman”, 1941), “Корона и серп” (“The Crown and the Sickle”, 1944).

“Н. а.” был частью стихийного направления, которое нередко обозначают как “неоромантизм”; на рубеже 30–40-х гг. поэты этого направления стремились к возобновлению романтической традиции, споря с “оксфордцами” и “неокритиками”. Ближе всего к “апокалиптикам” были такие поэты-“неоромантики”, как Дж. Баркер*, В. Уоткинс*, Джордж Вудкок (Woodcock George), Алекс Камфорт (Comfort Alex, р. 1920) и американский поэт Кеннет Пэтчен.

Неформальным лидером поэтов нового поколения был признан Д. Томас* (его стихи были напечатаны в первой “апокалиптической” антологии, но манифест им так и не был подписан); своим идеологом они признали Г. Риду*. Поэты “Н. а.” и примыкавшие к ним “неоромантики” группировались вокруг журн. “Нау” (“Now”) и “Поэтри квотерли” (“Poetry quarterly”), участвовали в антологиях: “Лира: Антология новой лирики” (“Lyre: An Anthology of New Lyric”, 1942) и “Новые направления в европейском искусстве и литературе” (“New Directions in European Art and Letters”, 1943). В 1949 была выпущена итоговая “Неоромантическая антология” (“A New Romantic Anthology”) под ред. Г. Триса и Стефана Шимански (Schimanski Stefan).

Указание на идеологию “Н. а.” содержит уже в названии группы: Хендри видел в

нём метафору “крушения общества”. Катастрофические события кон. 30-х – нач. 40-х гг. приводят поэтов группы к мысли уже не о “закате”, а об агонии Европы (Хендри: “традиционных ценностей больше не существует”). Отсюда постоянное смещение образов войны с аллюзиями из “Откровения Иоанна Богослова” (Хендри о бомбардировке как о “семи громах” – см. Откр 8, 6; Вудкок о вражеских самолетах как о “всадниках” – см. Откр 6, 2 и “звере” – см. Откр 13, 1). Поэты группы остаются верны апокалиптической образности, даже когда обращаются к интимной лирике; вот как, напр., Маккейг описывает любовный экстаз: “Небеса пали при мощном звуке трубы”.

Провозглашая конец цивилизации (в 1-м и 3-м пунктах своего манифеста), “апокалиптики” (во 2-м пункте) решительно отказывались как от идеалов западной демократии, так и от коммунистических идеалов (Кэннет Пэтчен: “самодовольные святые, навязанные церковью или Сталиным, / Должны слезть со спины моего народа...”). Единственной теорией, которую они принимали в эпоху падения всех авторитетов, был анархизм (А. Камфорт: “Государство последовательно показало, что оно есть зло”; “Фашизм – это резюме общества”).

Следуя за “Откровением”, поэмами У. Блейка и “Одой Западному Ветру” П.Б. Шелли, поэты “Н. а.” видят в смерти старого общества весть о грядущем возрождении и обновлении человека (Хендри: “Только агонизирующий человек в игольном ушке / Может восстановить эту сломанную игрушку мира”). Залог будущего спасения для них – в самоуглублении, в “изменении сердца” (Г. Трис), во внутренней, духовной “революции”, “которая превратит звезду в нечто большее, чем звезда” (Н. Мур). По утверждению “апокалиптиков”, перед человеком стоит задача спасения общества через собственное спасение; губительной силе социума должна быть противопоставлена дружеская солидарность малого сообщества “спасённых” людей (чтобы подать пример, Дж. Вудкок и Д.С. Сэведж (Savege D.S.) организовали в 40-е гг. пацифистскую комму-ну). У поэта, согласно 4-му пункту “апокалиптического” манифеста, особая миссия – противопоставить тоталитарным мифам (о “вышей расе”, “новых римлянах” или “советском человеке”) “личный миф” и

так восстановить целостность чувств и восприятия мира, утраченную как на Западе, так и на Востоке.

Идеологией группы диктуются её основные поэтические темы, разрабатываемые с оглядкой на романтиков 18–19 вв., а также французских сюрреалистов и экзистенциалистов. Подобно романтикам, поэты “Н. а.” противопоставляют механической цивилизации “органику” творчества; подобно сюрреалистам, они делают особую ставку на спонтанный творческий акт. Общественный механизм сулит человеку болезни и смерть; поэт же призван его лечить “противоядием против механицистов” (А. Камфорт) – сном и шоком (Дж.С. Фрэзер писал о “врачебной ценности” “апокалиптической” поэзии в противовес политической ценности оксфордской поэзии). Тема сна – центральная тема “апокалиптиков”; в их стихотворениях постоянно описываются грёзы, видения, экзотические состояния (Н. Маккейг: “Заяц разума бежит, (...) и птицы сходят с ума в чаше”). Ей сопутствует столь же постоянная тема ужаса (Маккейг: “Под его [отца] лоскутами костяная коробка / Скалится загадками из червивых дыр”). Поэтическое изображение ужасного для участников “Н. а.” – лекарство от тоски обыденной жизни; в трагедийном “ужасе и страхе” – спасение от страха перед социумом. Состояние сна и переживание ужаса приближают читателя к тайне бытия, к “иксу” мистического и потустороннего (Дж. Мур: “Всё завершится в Иксе”), отдаляют от убийственной повседневности. Обращаясь к этим сюрреалистическим топосам, “апокалиптики” считали, что они делают “шаг вперед” и “диалектически развивают” сюрреализм (Фрэзер).

Темы, к которым обращались поэты “апокалиптики”, нуждались в сильных стилистических средствах. В своих обычно нерифмованных стихах они стремились к образованию мощного речевого потока, к нагнетанию экспрессивных образов. Отсюда “безграничность” “апокалиптической” поэзии; поэтам группы можно адресовать слова, сказанные Ст. Спендером* о Д. Томасе: “его стихи текут, как вода из крана”. Отсюда же “чрезвычайная смутность” поэзии “Н. а.” (Ст. Спендер), её потребность в “чрезмерных прилагательных” (Камфорт) и перегруженных метафорах. Особенное приращение поэты группы питают к “тёмным” перифразам и метафорам, громоздящимся

одна на другую: “Сиюминутное настроение чирикает в волосатой раковине / Больного уха, ощущающего в волнах неба / Пронзительность вселенской трубы” (Маккейг). В поисках эффектных образов поэты группы обращаются не только к патетической риторике Блейка и Шелли, не только к “автоматическому письму” сюрреалистов, но и к кеннингам скальдов и барочной эмблематике.

Существование “Н. а.” было недолгим. Уже в 1943 Г. Трис объявляет себя последователем Э. Мунье, персоналистом, и вместе с Шимански издает четыре персоналистские антологии (“Трансформация” – “Transformation”, 1943–1946). К кон. 40-х гг. становится очевидной и исчерпанность “неоромантического” движения. В 50-е гг. инициатива переходит к антиромантическому “Движению”*, резко отталкивавшемуся прежде всего от идеологии и поэтики “апокалиптиков”.

Лит.: Salmon A.E. Poets of Apocalypse. Boston, 1983.

М. Свердлов

“НЬЮ РАЙТИНГ” (“NEW WRITING” – “Новая литература”) – литературный журнал, изд. с 1936. Основатель “Н. р.”, поэт и критик Дж. Леманн (Lehmann John, 1907–1989), подобно своим коллегам-издателям, ощутил изменения, происходившие в жизни общества в кон. 30-х гг. и требовавшие художественного осмысления. Он отмечал появление “поэтов и писателей, которых волновали социальные, политические и этические проблемы современности и которые в отличие от своих предшественников говорили о них доступным каждому языком”.

Считая “Н. р.” в первую очередь поэтическим изданием, Леманн привлекал на страницы журнала и прозаиков – Дж. Оруэлла*, В.С. Притчетта*, К. Ишервуда*, В. Вулф* и Э.М. Форстера*. Здесь также печатались многие иностранные авторы (Ж.П. Сартр, Ф. Гарсиа Лорка, Б. Пастернак и Б. Брехт).

Хотя в первом же номере “Н. р.” были провозглашены приоритет литературы и политическая независимость, противостояние фашизму привлекло на его страницы авторов “левой” ориентации. В “Н. р.” публиковались стихи Ст. Спендера* и У.Х. Одена*, романы пролетарских писателей (С. Чаплина*, Джорджа Гаррета, Джеймса Хэнли), ранние эссе Э.Ф. Апворда (Upward Edward

Falaise, p. 1903) и Р. Уорнера (Warner Rex, 1905–1986). В 1940 название журнала несколько изменилось – “Фолиос оф нью райтинг” (“Folios of New Writing” – “Страницы новой литературы”). Обновлённое издание объявлялось “лабораторией для экспериментов писателей будущего”. Однако этот поворот в его политике сопровождался падением интереса читателей, и в 1942 “Н. р.” объединился с журн. “Дэйлайт”. Одной из ярких особенностей “Нью райтинг энд дэйлайт” (“New Writing and Daylight”), просуществовавшего до 1946, было внимание к документалистике: большой популярностью в годы 2-й мир. войны пользовалась рубрика “Репортажи с фронта”. Помимо литературных произведений ориентацию журнала на гуманистические ценности подтверждали статьи Р. Уильямса*, А. Кёстлера*, Ф. Тойнби (Toynbee Philip, 1916–1981).

Ощущая необходимость свежего восприятия исторической реальности после кризиса 1929–1931, Леманн поощрял отход от эстетического гуманизма в пользу социального реализма. Однако непоследовательность в проведении этой политики привела к противоречивому сочетанию в “Н. р.” эстетизма “Блумсбери”* и социального романа, нацеленного на массового читателя.

С 1940 по 1950 Леманн также был редактором “Пенгвин нью райтинг” (“Penguin New Writing”), дешёвого ежеквартальника в бумажной обложке, который достиг большой популярности: его 100-тысячные тиражи распродавались в течение недели. Сначала он состоял в основном из литературного материала “Н. р.”, но постепенно стал публиковать новые произведения европейских, американских и других авторов.

Успех “Н. р.” Леманн связывал с тем, что журналу удалось удовлетворить потребность в издании, способном формировать общественное мнение. “Семя, заложенное в основу движения, – идея общественной литературы (public writing), которая говорит {...} с людьми, поддерживая их борьбу за лучший мир, – принесло плоды в период войны в Испании”, – писал он. В сер. 40-х гг. ситуация меняется и актуальность издания утрачивается.

К кон. 20 в. “Н. р.” становится ежегодником, редакторами которого поочередно были известные английские писатели и критики (А. Байетт*, Дж. Фаулз* и др.).

К. Бузылева

“НЬЮ УОРЛДС” (“NEW WORLDS” – “Новые миры”) – крупнейший в Великобритании научно-фантастический журнал. Задуман в 1940 как профессиональное продолжение любительского журнала, среди основателей которого были А.Ч. Кларк*, Дж. Кристофер и Дж. Уиндэм. Однако 1-й номер вышел только в апреле 1946 на волне послевоенного бума, когда в стране за год появилось семь недолго существовавших научно-фантастических журналов. В июле 1950 у “Н. у.” появился журнал-спутник “Сайнс-фэнтези” (“Science-Fantasy”). В первый период существования “Н. у.” в нём публиковались Дж.Г. Баллард* и Б.У. Олдисс*, во многом определившие направление поисков английских фантастов так наз. “новой волны”, а также А. Бестер, Дж. Уиндэм, Дж. Браннер, Дж. Кристофер, А.Ч. Кларк, М. Муркок*, Боб Шоу, Ч. Платт, А. Селлингс и ряд американских фантастов.

В 1964 редактором “Н. у.” стал Муркок, оставшийся – с краткими перерывами – на этом посту до кон. 70-х гг. “Н. у.” стал ядром “новой волны” английской научной фантастики*. По замыслу редактора, апеллировавшего в редакционных статьях к именам Борхеса, Гессе, Кальвино, Пика, У. Льюиса*, Кафки и Виана, журнал призван был отстаивать авангардные позиции в литературе. Это выразилось в повышении доли произведений, отличавшихся заострённо-poleмическим содержанием и пристальным вниманием к формальным поискам. В этот период в нём кроме прежних авторов стали публиковаться М. Пик, Й. Уотсон, Т. Пратчетт и др. В 1966 он слился с “Сайнс – фэнтези” в одно издание, сохранившее название “Н. у.” и существовавшее за счёт гранта Совета по искусству.

В 70-х гг. журнал стал выходить всё более sporadически в форме квартальных антологий и в 1980 практически прекратил существование. В 1991 восстановлен Д. Гарнеттом, пытавшимся продолжить издание антологий в 80-х гг. В 90-х гг. выходил, хоть и нерегулярно, как журнал под ред. Гарнетта и Муркока; среди его авторов появился П. Акرويد*.

А. Можаяева

“НЬЮ ЭЙДЖ” (“THE NEW AGE” – “Новый век”, 1894–1938) – еженедельный журнал, основанный как издание либерального направления. Вначале “Н. э.” не пользовал-

ся популярностью. Но в 1907 он перешёл в руки критика Альфреда Р. Ораджа (Orage Alfred Richard, 1875–1934), ставшего его главным редактором, Дж.Б. Шоу* и Х. Джэксона (Jackson Holbrook, 1874–1948), которые сменили его политическую ориентацию, провозгласив “независимым социалистическим обозрением политики, литературы и искусства”. Журнал получает широкую известность и становится одним из лидирующих периодических изданий. Этому успеху во многом способствовала общественно-политическая программа, отразившаяся в редакционных статьях Ораджа, где затрагивались этические и социальные функции литературы, а также статьи, ставившие общие культурные вопросы. Непосредственно связанный с Фабианским обществом, “Н. э.”, однако, не имел узкополитической ориентации. Здесь регулярно публиковались художественные произведения Г. Уэллса*, А. Беннетта*, У.Б. Йейтса*, К. Мэнсфилд* и других известных писателей, а также эссе о современной драматургии, эстетике и философии. Статьи литературно-критического раздела содержали пристальный анализ текста, предвещавший развитие “новой критики” 20-х гг. В 1909 редакция привлекла к работе Т.Э. Хьюма*, а он, в свою очередь, – Э. Паунда, который публиковал в “Н.э.” стихи и литературную критику. После 1-й мировой войны главным редактором становится Артур Мур, и журнал отходит от идей Фабианского общества, единственным рупором которых остается “Нью стейтсмен”. В “Н. э.” печатались произведения Э. Мьюира*, ирландского поэта Оливера Гогарти, Г. Рида*, однако интерес к журналу постепенно снижался.

Лит.: Wallace M. The New Age under Orage. L., 1967.

К. Бузылева

НЬЮБИ П(ерси) Х(оуард) [NEWBY P(ersey) H(oward), р. 25.06.1918, Кроуборо, графство Суссекс], прозаик, литературный критик. Выходец из среднего класса, Н. получил образование в Колледже св. Павла в Челтенхеме. В юности увлекался поэзией. Первое стихотворение Н. опубликовал в журн. “Нэшнл ревью”, когда ему было 18 лет. В 1939–1942 служил в армии, во Франции и Египте. С 1942 по 1946 преподавал английскую литературу в Каирском университете. В 1949 началась его 30-летняя ад-

министративная карьера на Би-би-си, которая завершилась постом управляющего директора по радиовещанию и впоследствии была описана в автобиографии "Перемена чувств" ("Feelings Have Changed", 1981).

Первый роман, написанный в Каире, определил основные темы и стиль всех последующих книг Н. "Жизнь в Египте, вдали от Европы и вне христианской традиции, возможно, была лучшим событием, которое могло произойти со мной как с писателем", – признавался Н. Герой "Путешествия вглубь" ("A Journey to the Interior", 1945; премия Сомерсета Моэма), с "говорящей" фамилией Винтер ("зима"), потерявший жену, парализован "холодом" горя и отчуждения. Он не может преодолеть барьер, отделяющий его от других людей. Приехав на Восток, он совершает опасное путешествие не только в глубь страны, но и в глубь себя – путешествие, которое выпадает на долю героям всех романов Н. Пустыня, обитель миражей, дарит ему тепло реальности, способность снова жить и любить.

Романы Н., небольшие по объёму, чётко выстроенные, с быстрым развитием событий, в большей степени экспериментальны, чем может показаться на первый взгляд. В них важен метафорический сюжет, отражающий драматизацию внутреннего состояния героев, помимо реального поиска – поиск духовный, в котором совершается переход от смятения, непонимания, невинности к опыту, порядку, знанию своей истинной сущности.

В литературно-критической работе "Роман 1945–1950" ("The Novel 1945–1950", 1951) среди проблем, мимо которых не может пройти современный писатель, Н. назвал "крушение цивилизации, моральную деградацию человека и бездуховность". Философско-религиозное мироощущение Н. проявилось в его внимании к моральной проблематике ("моральная драма – истинная драма") и в использовании библейских символов. Пустыня – место искушения Христа и подвигов святых – предстаёт в романах Н. как пространство очищения, поиска веры, ценностей, себя в отношении с другими и с самим собой. Метафорической "пустыней" может стать поездка в Уэльс ("Младая майская луна" – "The Young May Moon", 1950) или побег вдвоём ("Отступление" – "The Retreat", 1953), уподобляемый изгнанию Адама и Евы. Как правило, поиск героев Н.

оказывается успешным. Хотя им не удаётся найти ответа на вопрос о смысле бытия, они обретают опору в человеческих отношениях, которые являются для Н. абсолютной ценностью. Но в некоторых романах, напр. в "Агентах и свидетелях" ("Agents and Witnesses", 1947), "Сезоне в Англии" ("A Season in England", 1952), протагонист терпит поражение.

В произведениях кон. 40-х – нач. 50-х гг. стиль Н. обогащается юмором, сочетанием фарса и серьёзности, которое становится ещё одним неотъемлемым признаком его творческой манеры. Романы этого периода ("Танцы моряка" – "Mariner Dances", 1948; "Снежное пастбище" – "The Snow Pasture", 1949; "Младая майская луна") построены на интриге, характерной для классической комедии – воссоединение брата и сестры, жениха и невесты, мужа и жены, отца и сына.

Самая интересная для Н., по его признанию, коллизия – "взаимоотношение между невинностью и знанием" – рассматривается в диалогии об Оливере Найте – "Шаг в тишину" ("A Step to Silence", 1952) и "Отступление". Первый – роман-инициация, герой которого за год проходит путь от радужных надежд юности к "взрослому" будущему, где его ждут разочарования, одиночество и крушение личности. Во втором романе поиск героя продолжается. Сделав шаг в тишину, от жестокости мира, Найт продолжает отступать в неосознанное, импульсивное "я", совершая дезертирство, скрываясь от жены и личных обязательств. Роман развивается по схеме: отступление, бегство и преследование. Из невинного мальчика Найт превращается в опытного борца. Пережив смерть друга и возлюбленной, он находит силы вернуться к жене, обществу, к себе.

Культурные контакты Востока и Запада, традиционная тема английской литературы со времён Р. Киплинга*, Дж. Конрада* и Э.М. Форстера*, рассмотрены в "египетской трилогии" Н. – "Пикник в Сахаре" ("The Picnic at Sakkara", 1955), "Революция и розы" ("Revolution and Roses", 1957), "Гость и его уход" ("A Guest and His Going", 1959), – объединённой главными героями, английским профессором и египетским студентом, и в более позднем романе "Кит" ("Kith", 1977), герой которого вспоминает о своём военном романе с египтянкой. Н., автора монографий по истории Египта, интересуют в первую очередь причины "непонимания и недо-

верия между двумя культурами". Он не питает оптимизма относительно достижения взаимопонимания, и, хотя в определённый момент его героям кажется, что они "ухватили" загадку восточного характера, позднее события показывают, что понимание английского путешественника зиждется на неустойчивом фундаменте или вообще бессознательно.

Н. показывает "замешательство сознания" (У. Аллен) в критический момент Суэцкого кризиса. В романе "За это можно ответить" ("Something to Answer For", 1968), получившем Букеровскую премию (1969), испытание национальных и личных ценностей происходит в момент этого кризиса. Попав в Египет, избитый, ограбленный и оставленный в пустыне, герой-англичанин постепенно теряет былую уверенность гедониста, и к концу романа его моральные оценки радикально меняются. Описывая превращения "плута, который вдруг понимает, что власть в его обществе столь же испорчена, как и он сам", Н. приводит героя к осознанию собственной ответственности. В этом произведении Н. сосредоточивает своё внимание на влиянии исторических событий на жизнь людей. Герои выступают как субъективные силы истории, формирующие её смысл и значение.

В одном из последних романов писателя, "Входящие с приливом" ("Coming In With the Tide", 1990), история семьи из Южного Уэльса изображена на фоне тревожных событий нач. 20 в. Герой, приверженец идей Ницше, и героиня-христианка хранят верность друг другу в долгом браке, несмотря на то что их страсть остывает, а образ мыслей расходится. Осмысление судеб века, в частности 1-й мир. войны, показанной как ключевое событие, повлёкшее разочарование в нигилистических доктринах, снова приводит читателя к утверждению неизменных ценностей автора – человеческих отношений, противостоящих опустошающей отчуждённости идеологии.

Н., не имея бесспорного успеха ни у массового читателя, ни среди критиков, снискал известность оригинальностью художественной манеры и последовательностью развития идей, высказанных в самом начале творческого пути. Недаром ирландский писатель Шон О'Фаолейн отмечал, что "ни один знаток романа не должен пропускать ни строчки, вышедшей из-под его пера".

Соч.: *Ten Miles From Anywhere and Other Stories*. L., 1955; *The Warrior Pharaohs*. L., 1980; *Saladin in His Times*. L., 1983.

Лит.: *Bufkin E.C.* P.H. Newby. Boston, 1975.

К. Бузылева

О

ОДЕН Уистен Хью [AUDEN Wystan Hugh, 21.02.1907, Йорк – 04.10.1973, Кирхштеттен, Австрия], поэт, драматург, критик. Родился в семье врача, выходца из Исландии; мать стремилась воспитывать детей в духе строгого англичанства. Учился в школе в Норфолке, затем в Крайстчерч-колледже Оксфордского университета (1925–1928), где в 1928 был издан ручным способом первый сборник О., составленный из 20 стихотворений. Его издателем был Ст. Спендер*, с которым, как и с другими начинающими поэтами – Л. Макнисом*, С. Дэй Льюисом*, – О. сблизился в студенческие годы. В 30-е гг. они объединились вокруг О. в группу "Оксфордские поэты".

Их всех отличало скептическое отношение к современной европейской цивилизации, не оправившейся от потрясений

1-й мир. войны, ожидание новых социальных катастроф. Кумиром этого поэтического поколения был Т.С. Элиот*, его влияние как лидера модернизма* очевидно в первых сборниках О. и особенно в поэме "Ораторы" ("The Orators", 1932). Элиот опубликовал в журн. "Крайтерион"* первую экспериментальную стихотворную драму О. "Оплаченный обеими сторонами: Шарада" ("Paid on Both Sides: A Charade", 1928).

Атмосфера 30-х гг. способствовала резкой политизации умонастроения и творчества О. Главенствующее значение приобретает для него идея гражданской ответственности. Он пробует свои силы в документальном кино и в драматургии, родственной "тезисным" драмам Б. Брехта. Написанные в соавторстве с К. Ишервудом* пьесы, сочетавшие стихи и прозу, – "Пёс под шкурой" ("The Dog

Beneath the Skin", 1935), "Восхождение на Ф6" ("The Ascent of F6", 1936; пост. 1937; музыка Б. Бриттена), "На границе" ("On the Frontier", 1938) – были поставлены в экспериментальном театре "Группа".

В эти годы О. много путешествует. Результатом поездки в 1936 с Л. Макнисом в Исландию стала их совместная книга "Письма из Исландии" ("Letters from Iceland", 1937), в которую были включены как стихи, так и проза. В 1937 О. едет в охваченную гражданской войной Испанию, где становится водителем санитарной машины, и под воздействием увиденного создаёт поэму "Испания" ("Spain", 1937). Совместно с Ишервудом в 1938 предпринята поездка по Китаю, подвергшемуся японской агрессии, и написана кн. "Путешествие на войну" ("Journey to a War", 1939).

Сб. "Гляди, незнакомец!" ("Look, Stranger!", 1936; в США "На этом острове" – "On This Island", 1937) с наибольшей прямоотой выразил неприятие тогдашней политической ситуации и веру в неизбежность близких революционных перемен. Однако в этой книге преобладает горькая ирония: так О. выражает своё представление о невозможности отыскать духовную опору в мире, где властвуют жестокость и хаос. При этом сборник принципиально противоречив и в отношении к обществу (поэт то оправдывает, то уличает его), и в отношении к себе (поэт то утверждает себя как пророка и "целителя", то иронизирует над собой). На первый взгляд тема книги – политическая "злоба дня", но она интересна О. только как свидетельство глобального и необратимого кризиса ценностей. Признаки этого кризиса О. обнаруживал и в политических событиях, и в идеологии, и в общественных нормах. Согласно характеристике И. Бродского, О. "не устаёт указывать и на симптомы, и на саму болезнь", однако "болезнь не социальна по своей природе, она экзистенциальна".

В те годы О., ещё совсем молодой человек, был признан духовным лидером поколения. Говорили, что он вырос в целую "национальную организацию"; позже привыкли называть 30-е гг. "эпохой О.", тогдашних писателей – "поколением О.". К кон. 30-х гг. настроение О. существенно меняется: он всё меньше связывает себя с коммунистами и "левым" движением в целом, всё больше настаивает на независимости поэзии от политики. В 1939 О. эмигрировал в США (в 1946

получил американское гражданство). Его переезд совпал с началом 2-й мир. войны; преследуемый ощущением краха цивилизации, О. в одном из первых стихотворений, написанных в США ("Памяти У.Б. Йейтса*"), отрёкся от веры в действенность поэзии: "поэзия ничего не меняет". Первый опубликованный после переезда в Нью-Йорк сборник "Другое время" ("Another Time", 1940) включал программное стихотворение "1 сентября 1939", в котором О. отказался от политических идеалов 30-х гг. ("бесчестного десятилетия").

Пережитый О. тяжелый эмоциональный и духовный надлом отразился в сб. "Век тревоги: барочная эклога" ("The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue", 1947), который отличается широтой тематического и стилистического диапазона: трагедийный пафос сменяется пародийным бурлеском, а проникнутые безнадежностью отклики на происходящее в мире чередуются с философскими размышлениями о времени, облёченных в форму торжественной оды. Радикализм окончательно вытесняется скепсисом и сомнением, которое определяет тональность сб. "Щит Ахилла" ("The Shield of Achilles", 1955), "Поклонение Клио" ("Homage to Clio", 1960) и "Город неограждённый" ("City Without Walls", 1969). Последняя поэтическая книга О. "Благодарю тебя, туман" ("Thank you, Fog", 1974) была опубликована посмертно.

В этих книгах всё сильнее чувствуется переживаемый О. идейный и духовный кризис, который происходил и под воздействием С. Кьеркегора, прочитанного в категориях христианского экзистенциализма. Идея мучительного восхождения личности к Богу становится доминирующей в поэзии О.; по его мнению, человек должен пройти через неизбежную стадию отчаяния, без которой невозможно осознать религиозное значение собственного жизненного опыта. Это определяет интерес О. к традиционным формам медитативной лирики, позволяющей воплотить проблематику, относящуюся к области высших запросов и коллизий духа. Дисгармоничность мира, природы, конфликтность, неизменно сопутствующая движению истории, по-прежнему составляют поэтическую тему О., не признающего искусственной соразмерности, даже если он обращается к жанрам идиллии или эклоги с их строгой внутренней завершённостью.

В послевоенных поэтических сборниках О. мотивы неприятия реальности постепенно отступают. Одной из наиболее устойчивых метафор О. становится лабиринт, по которому человек совершает своё странствие – чаще всего без надёжной путеводной нити, однако с неослабевающей надеждой когда-нибудь обрести выход.

Другая ключевая метафора О. после пережитого им перелома определена антитезой Тристана и Дон-Жуана, постоянно возникающей в его поздней лирике. В сознании О. первый из них воплощает страх перед жизнью, пассивность и терпение, второй – волю к противодействию и энергию. О. пытается найти собственный путь между этими двумя позициями, абсолютизация которых для него неприемлема. Идея пути преобладает в поэзии О.; путь к истине для него важнее, чем её конечное и всегда проблематичное обретение.

Поэзия О. 50–70-х гг. представляет собой традиционную философскую лирику, тяготеющую к классическим формам и несколько архаизированному языку. Вслед за Кьеркегором он отдаёт предпочтение религиозному началу перед этическим и эстетическим; при этом он не противопоставляет одно другому, но и не стремится сгладить различия между ними. Саму идею пути он осмысляет как трудное восхождение по ступеням духовного развития, которое не имеет конца.

Среди литературно-критических работ О. – сборник эссе о символике романтизма “Разбушевавшийся поток, или Романтическое изображение моря” (“The Enchafed Flood, or the Romantic Iconography of the Sea”, 1950), “Рука горшечника” (“The Dyer’s Hand”, 1962), где изложена его концепция поэзии и искусства в целом, “Вторичные миры” (“Secondary Worlds”, 1968) о соотношении художественного творения с повседневным опытом.

В 1956 О. вернулся в Европу. Он получил кафедру поэзии в Крайстчёрч-колледже Оксфордского университета, которую занимал до 1960. В 1957 приобрёл дом в тихом австрийском городке, прославленный в сб. “О моём Доме” (“About the House”, 1965). Ещё одной резиденцией О. стал предоставленный ему в 1972 коттедж на территории оксфордского колледжа.

2-я мир. война разделила и жизнь, и творчество О. на две половины. Многие из напи-

санного “английским О.” (под таким заглавием опубликовано полное собрание его стихотворений до 1940 – “The English Auden”, 1977) побуждало видеть в нём “поэта отчаяния”, в последний же период творчества О. стремился к преодолению отчаяния. По сравнению с написанным О. до войны его последние стихотворения кажутся явлениями совершенно иной эстетики. Однако и в них присутствует всегда отличавшая поэта внутренняя конфликтность (теперь темой его творчества становится борьба безверия и веры); по-прежнему его стихи характеризуются пристрастием к изысканным метафорам, ориентацией скорее на драматургию, чем на лирику в строгом смысле.

В последние годы жизни О. его академическое положение упрочилось, но поэтическая слава, казалось, осталась в прошлом. Однако к кон. 20 в. разнообразная по форме и технике поэзия О. (он с одинаковой лёгкостью пользовался и рифмованным, и белым стихом, свободно варьировал “короткие” и “длинные” размеры, преодолевал препятствия сложных форм, умел обновить привычные и простые) стала примером модернизации языка, сдержанной чувством традиции.

Соч.: *Collected Poems*. N.Y., 1976; *Plays and Other Dramatic Writings*. 1927–1938. Princeton Univ. Press, 1989; *Libretti and Other Dramatic Writings*. 1939–1973. Princeton Univ. Press, 1993; *Prose and Travel Books in Prose and Verse*. Princeton Univ. Press, 1997. Vol. 1: 1926–1938; *Prose*. Princeton Univ. Press, 2002. Vol. 2: 1939–1948; в рус. пер.: *Собрание стихотворений / Сост. предисл., примеч. и пер. с англ. В. Топорова*. СПб., 1997; *Чтение. Письмо. Эссе о литературе*. М., 1998.

Лит.: *Приходько И.С.* Образно-символическая система в поэзии Одена 1928–1936 годов // *Вопросы литературы: Метод. Стиль. Поэтика*. Владимир, 1973; *Ионкис Г.Э.* Поэтический мир Уистена Хью Одена (1930-е гг.) // *Эстетические позиции и художественное мастерство писателя*. Кишинев, 1982; *Бабенко В.Г.* Драматургия У.Х. Одена: Метод и жанр // *Зарубежная драматургия: Метод и жанр*. Свердловск, 1983; *Carpenter H.* W.H. Auden: A Biography. L., 1981; *Fuller J.* W.H. Auden: A Commentary. Princeton Univ. Press, 1998; *Rainer E.* W.H. Auden: Towards a Postmodern Poetics. L., 1999; *Mendelson E.* Early Auden. N.Y., 1999; *Firchow P.E.* W.H. Auden: Contexts for Poetry. Newark: Univ. of Delaware, 2002.

А. Зверев

ОКРИ Бен(джамин) [OKRI Ben(jamin), р. 15.03.1959, Минна, Нигерия], романист, автор рассказов, поэт нигерийского проис-

хождения. Первые рассказы публиковал в нигерийских газетах и журналах. В 18 лет переехал в Великобританию, где окончил Эссекский университет и продолжил литературную деятельность.

Решающее влияние на творчество О. оказали события и впечатления детства, проведённого в Нигерии (он нередко избирает для своего повествования "точку зрения" ребёнка), а также национальная и мировая мифология. В его художественном видении переплетаются африканские и европейские традиции.

Ранние произведения О. обладают чертами социального реализма в описании национального опыта. Первый роман "Цветы и тени" ("Flowers and Shadows", 1980) повествует о тяжёлом детстве маленького обитателя нигерийского городка; герой романа "Пейзажи внутри" ("The Landscapes Within", 1981), который часто сопоставляют с "Портретом художника в юности" Дж. Джойса*, – нигерийский художник, страдающий от нищеты и убожества жизни; роман "Опасная любовь" ("Dangerous Love", 1996) – это любовная история, вписанная в городскую атмосферу Лагоса нач. 70-х гг.; в сборнике рассказов "Происшествия в усыпальнице" ("Incidents in Shrine", 1986) звучат воспоминания о гражданской войне в Нигерии (1967–1970).

В зрелом творчестве О. использует для воплощения духовных исканий героев индустриализма и элементы мистицизма (уход в иные реальности – видения, бред, сны). Впервые эта стилистическая манера проявилась в дилогии "Страждущая дорога" ("The Famished Road", 1991; Букеровская премия; рус. пер. 1999) и "Колдовские песни" ("Songs of Enchantment", 1993), сочетающей черты европейского модернизма* (поток сознания, миф, литературные аллюзии) и традиции африканского фольклора.

Романы дилогии объединены образом главного героя и повествователя, "ребёнка-духа". У его истоков – африканский мифологический образ "абику", детей, приходящих в земной мир из прекрасной страны духов и ищущих скорой смерти: "Мы хотели скорее вернуться домой, чтобы играть у реки, в траве и в волшебных пещерах. Мы хотели созерцать солнечный свет и драгоценные камни и радоваться вечной свежести духа. Родиться – значит прийти в мир, отягчённый странными дарами души, с тайнами и

неистребимым чувством изгнания". После многочисленных возвращений герой О. решает остаться на земле, чтобы "вызвать улыбку на лице матери". Он рождается в бедной африканской семье и, несмотря на зов и угрозы своих друзей-духов, живёт среди людей, что, впрочем, не мешает ему видеть невидимую им иную реальность.

В рассказе о детстве Азаро (названного в честь воскрешённого Лазаря) Африка предстаёт перед читателем как грандиозный эпический мир. Структура романного универсума напоминает пространство мифов. Азаро встречает в местном баре грациозных дев, зовущих его в свою потустороннюю обитель, и уродливых пришельцев без голов, глаз и рук, похожих на причудливых персонажей с полотен Босха. Духи умерших, невидимые живым, сидят с ними рядом за обеденным столом. Переход из одного мира в другой совершается незаметно. Вот героя манит за собой женщина с синими волосами, и тут же на улице появляется его мать, и он оказывается между двух миров: «Женщина повернула ко мне голову, чтобы в последний раз улыбнуться, прежде чем исчезла на млечном пути музыки. Воздух лишился загадок. Я ещё слышал, как последние ноты адажио флейты "пробежали" вдоль озера зелёных зеркал. Мама понесла меня домой над грязью и обломками улицы, над тихим потоком под арпеджио водянистых звёзд».

Политический подтекст романа – поиск ценностей, альтернативных западной идее прогресса, которая, по мнению О., поглощает Африку. Он считает, что её сущность сохраняется вне зависимости от сиюминутных политических интриг, так же как Азаро, живя в нищете, не теряет связи со сказочным царством, откуда он пришёл. Так и весь роман "Страждущая дорога", от "евангельского" начала ("Вначале была река. Река стала дорогой, и дорога разошлась по всему миру") до буддийского финала ("Сон может быть высшей точкой жизни"), – это путь к постижению духа Африки.

Символический мир романа "Удивляя богов" ("Astonishing the Gods", 1995) дистанцирован от истории и политики и устремлён к сфере абсолютных истин. Здесь очевиден отход от национального своеобразия дилогии. Ключевая метафора – невидимость – уже обыгрывалась в предыдущих произведениях О. Безымянный герой этого небольшого романа-притчи о духовных поисках че-

ловека и природе творчества внезапно осознаёт, что он невидим людям, среди которых живёт. Мучимый потребностью обрести видимость, он оказывается на удивительном острове, где его подвергают разнообразным испытаниям, и после каждого из них герой лишь на мгновение видит чудеса этого места – ангелов, единорогов, “дворцы мудрости, библиотеки бесконечности, храмы радости, суды божественных законов, улицы блаженства, купола благородства, пирамиды света”. В конце концов герой понимает, что остров, на котором он оказался, – страна невидимых существ, достигших духовного совершенства, и приходит к выводу, что невидимости не следует бояться: это состояние вдохновения, пусть и непризнанное. Трактовка притчи возвращает к проблемам национального самосознания: «Эту книгу можно прочесть как утверждение ценности творчества и вклада тех народов, которые “невидимы” большому миру, а также как автобиографию африканского писателя, который приехал на Запад», – сказал о романе английский писатель индийского происхождения А. Чадхури.

О. входит в когорту африканских авторов, которые живут в Великобритании и пишут на английском языке (Б. Эмичет, Ч. Ачебе и др.), привнося мировидение, отличное от европейской ментальности (“я смотрю на мир изнутри африканского мировоззрения”). Его самобытный талант, отмеченный премией писателей из стран Содружества*, принадлежит традиции постколониального романа, роднящей современную английскую литературу с многочисленными национальными литературами мира. Многие особенности стиля О. – отказ от разделения на фантазию и реальность, миф и историю, реалистическое представление сверхъестественного и элементы фантастики в описании обыденного, вторжение во внереальные пространства – позволяют причислить его к представителям магического реализма и сопоставить его творчество с произведениями латиноамериканских (Г. Гарсия Маркес, М.А. Астуриас, А. Карпентьер) и англоязычных (С. Рушди*, А. Картер*, Т. Моррисон) писателей этого направления.

Соч.: *The Stars of the New Curfew*. L., 1988; *An African Elegy*. L., 1992.

Лит.: *Коптелова А.В.* Художественная реализация духовных поисков в творчестве Г. Окары и Б. Окри (Нигерия) // *Литературы Азии и Африки: Опыт XX века*. М., 2002; *Wright D. Whither*

Nigerian Fiction: Into the Nineties // *The Journal of Modern African Studies*. 1995. N 33.

К. Бузылева

“ОКСФОРДСКИЕ ПОЭТЫ” (“OXFORD POETS”) – группа молодых поэтов, выпускников Оксфорда, объединившихся в 1930-е гг. вокруг У.Х. Одена*. Помимо Одена участниками группы считались С. Дэй Льюис*, Ст. Спендер* и с оговорками Л. Макнис*.

Сами поэты не считали себя участниками единой группы. В своих воспоминаниях поэты оденовского круга подчёркивали прежде всего то, что их разделяло. По мнению Спендера, “это дело критиков – ставить рядом имена Одена, Дэй Льюиса и Спендера. На самом деле наши таланты были весьма различны” (“Мир в мире”, 1951). И всё же представление о трёх или четырёх поэтах как о новой поэтической школе было достаточно устойчивым в течение 30-х гг. (В. Вулф*: имена “оксфордцев” “склеились” в большей степени, чем имена их предшественников); современники говорили о “неизбежном трио”, о “Круге (или Треугольнике)”, о “Трёх и мистере Макнисе” и об Одене как общем знаменателе для “О.п.” (Дж. Григсон: Оден “породил половину Спендера и девять десятых Дэй Льюиса”).

В 30-е гг. вокруг Одена группируются основные литературные силы. Круг единомышленников (вместе с прозаиком К. Ишервудом*) включал Дж. Леманна, Р. Уорнера, Ч. Маджа и в пределе – всё поколение “бурных тридцатых” (недаром У. Льюис* иронически назвал Одена “национальным институтом”; позже марксистский критик Ф. Хендерсон назовёт 30-е гг. “эпохой Одена”).

“О. п.” были объединены в первую очередь общими политическими взглядами (Ст. Спендер: “Качества, отделяющие нас от писателей предшествующей декады, находятся не в нас, но в событиях, на которые мы реагировали”). Мировоззрение “оксфордцев” сложилось ещё в их студенческие годы (отсюда название группы) – под влиянием модернизма* и в противоборстве с ним. Они следовали за поколением Т.С. Элиота* в своей критике современной западной цивилизации (принимая ключевые метафоры 20-х гг. – “бесплодная земля” и “закат Европы”); отталкивались от пессимизма, элитар-

ности и индивидуализма модернистов 20-х гг.

Началом новой эпохи сам Элиот считал 1926 г.: “С того года мы начали постепенно понимать, что интеллектуальное и художественное творчество предыдущих семи лет было скорее прощанием со старым миром, чем борьбой за новый”. Именно в 1926 появилась “Наука и поэзия” А. Ричардса* – книга, которую Оден и его друзья приняли как призыв к обновлению, “реорганизации жизни”. И уже в следующем году Оден и С. Дэй Льюис, став соредакторами ежегодной студенческой антологии “Оксфордская поэзия”, взяли курс на политизацию поэзии. Предисловие Одена к сборнику 1927 стало первым манифестом нового движения, провозгласившим в век “хаоса ценностей” необходимость поэзии как преобразующего действия: она должна иметь широкий общественный резонанс и активно влиять на окружающий мир.

В антологии “Новые подписи” (“New Signatures”, 1932) “О. п.” заявили о себе языком политических лозунгов. В предисловии к сборнику была поставлена проблема “борьбы и смены”: как творить новую поэзию для нового времени, как с помощью поэзии изменить мир? “Левая” направленность группы стала ещё яснее в следующей антологии – “Новая страна” (“New Country”, 1933), включавшей статьи “Письмо к молодому революционеру” Дэй Льюиса и “Поэзия и революция” Ст. Спендера. “Наша задача – проложить дорогу для английского Ленина”, – провозглашал редактор сборника М. Робертс. На протяжении 30-х гг. “О. п.” постоянно публиковались в “левой” прессе (чаще всего в журн. “Лефт ревью”) и “левых” антологиях, издаваемых Дж. Леманном (“Новая поэзия” – “New Verse”; “Новые сочинения” – “New Writings”).

Действенность поэзии “оксфордцы” видели прежде всего в силе и убедительности поэтического призыва. Поступок поэта – в побуждении к поступку; таков лозунг оденовского “Эпилога” к поэме “Ораторы”: путник должен отвергнуть голоса страха и сомнения (“Куда ты идешь?”; “Ты и представить себе не можешь, что ждёт тебя”) и устремиться в путь к новому обществу. Вслед за Оденем Дэй Льюис призывал к революционной борьбе – тоном вождя (“Руки прочь! Плотины пали. / Нет времени для забав. / Молот поднят, и серп / Заточен. Я не могу

мешкать”) и пророка (“Мы должны открыть тебе секрет, предложить бодрящее средство; только / Подчинись грядущему ангелу, странному новому целителю” – “Магнетическая гора”). Характерно, что в роли “целителей” “левая” критика видела самих “О. п.” (Дж. Леманн: “Их творчество несёт призывную энергию и мощь, которых долгое время так не хватало английской поэзии”).

Элитарности модернистской поэзии 20-х гг. “О. п.” противопоставляли прямой дидактизм, а иной раз и пропаганду, пытаясь активно воздействовать на читательскую аудиторию (Оден: “...Задача поэзии – не в том, чтобы говорить людям, что им делать, но (...) в том, чтобы привести их к тому рубежу, где каждый сможет сделать свой (...) моральный выбор”).

Отказавшись от модернистского противопоставления поэта и общества (в духе Дж. Джойса*: “молчание, изгнание, мастерство”), поэты оденовского круга обратились к массовому читателю. В борьбе с индивидуализмом 20-х гг. “О. п.” искали основания для “общего дела” и коллективной ответственности (Спендер: “Сущность [нового направления] – в движении от личной оригинальности к обобщённой традиции, от изоляции внутри общества к взглядам, разделяемым социальными группами, если не всем обществом”). Отсюда жанровые установки “О. п.” того периода: с одной стороны, требование фактов, репортажной достоверности, с другой – политического “послания”, выраженного в форме притчи.

Понимание творчества как общего дела проявлялось у “О. п.” прежде всего в создании “мифологии о самих себе” (напр., в “Магнетической горе” Дэй Льюиса: “Сойдём с ума в хорошей компании, найдём хорошую землю”). Макнис связывал “одержимость” “О. п.” друг другом “с принятием ими коммунистического мировоззрения через идею товарищества”.

Стремление к сотворчеству выражалось у “О. п.” в культивировании соавторства (напр., в “Письмах из Исландии” Одена и Макниса, 1937), а также в многочисленных коллективных проектах (1933–1938). Так, в 1933 был организован театр “Группа” (“Group Theatre”), где ставились пьесы Одена, Ишервуда, Макниса и Спендера. Идея совместной театральной деятельности была заявлена в манифесте Одена (1935): “Вначале драма была актом полного единения...

Во время представления каждый из зрителей должен чувствовать себя дублёром”.

Кульминацией “левого” коллективизма стала деятельность “О. п.”, связанная с гражданской войной в Испании. Оден и Спендер отправляются в Испанию репортёрами (1937). Затем Спендер вместе с Леманном собирает антологию “Стихотворения для Испании” (“Poems for Spain”, 1937), где публикует свои стихи, а также поэму Одена “Испания” и поэму Дэй Льюиса “Наварра”.

Поражение республиканцев в Испании и начало 2-й мир. войны положили конец “общему делу” “О. п.” Кризис группы связан с разочарованием в политической деятельности и “партийной” поэзии: каждый из “О. п.” с 1937–1938 имел основания опасаться политизации поэзии и инстинктивно сопротивляться идеологическому диктату.

Распад “О. п.” завершился в 1939, когда Оден и Ишервуд эмигрировали в США; день их прибытия в Нью-Йорк стал днём падения республиканской Барселоны, а ещё через два дня в стихотворении, написанном на смерть У.Б. Йейтса*, Оден отрёкся от веры в действенность поэзии: “поэзия ничего не меняет”. Итог, который Оден подвёл коллективной деятельности литераторов 30-х гг. (в стих. “1 сентября 1939 года”), оказался неутешительным: “Я сижу в одном из подвалчиков / На пятьдесят второй улице / В растерянности и страхе, / Что угасают умные надежды / Низкой бесчестной декады” (пер. А. Сергеева).

Лит.: Hynes S. The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s. L., 1976; Cunningham V. British Writers of the Thirties. Oxford, 1988.

М. Свердлов

ОЛДИНГТОН Ричард (Эдвард Годфри) [ALDINGTON Richard (Edward Godfrey) 08.07.1892, Портсмут – 27.07.1962, деревня Сури-ан-Во, Франция], поэт, романист, биограф. Родился в семье адвоката. Детские и отроческие годы О. прошли в Дувре, где он учился в частной школе. В 1910 поступил в Лондонский университет (среди его преподавателей был А.Э. Хаусмен*), но вскоре, после разорения семьи, был вынужден его оставить. С этого времени О. жил литературным трудом, восполняя недостаток систематического образования изучением языков и чтением. Журналистскую карьеру начинал как спортивный репортёр, затем стал лите-

ратурным редактором журн. “Эгоист”* (1914–1916). 1-я мир. война, на которую О. пошёл добровольцем (1916–1918), оказала решающее воздействие на его творчество. После войны около 10 лет был штатным сотрудником “Таймс литературы сапплмент”*, где рецензировал французскую литературу; печатался и в других изданиях, в том числе в “Инглиш ревью”* и “Крайтерион”*, помощником редактора которого О. был некоторое время; одновременно занялся переводами, преимущественно древнегреческой, французской (старой и новой), итальянской литературы, переводил Ф. Сологуба. В 20–30-е гг. О. много путешествовал, изъездил и исходил почти всю Западную Европу. В годы 2-й мир. войны жил в США, с 1946 обосновался во Франции. В последний год жизни посетил СССР, где его, к тому времени изрядно забытого писателя, приятно поразили интерес читателей и критиков к его романам.

Творческий путь О. начался с поэзии. Его первые стихи были опубликованы в периодике в 1907. Поэзия О. 10-х гг. связана с имажизмом*, чему способствовала женитьба на американской поэтессе Х. Дулиттл, участнице этого движения. О. разделял с “имажистами” протест против викторианской условности, формулировал общие с ними принципы обновления английской поэзии “жёсткой и ясной речью”, “точными деталями”, “новыми ритмами”, “свободным стихом” (“Ночью луна, женщина на сносях, / Бредёт осматрительно по склизким небесам” – пер. А. Кудрявицкого). Эксперименты О. со свободным стихом, сочетание эллинистических и урбанистических мотивов, характерных для его ранней поэзии, вошедшей в первую книгу “Образы. 1910–1915” (“Images. 1910–1915”, 1915), были восприняты как практическое осуществление принципов новой поэзии, сформулированных Э. Паундом и Т.Э. Хьюмом*. В первой антологии имажизма (1914) наибольшее место было отдано стихотворениям О. Но, хотя ключевое слово “images” вошло в заглавия ещё двух поэтических книг О. (“Образы войны” – “Images of War”, 1919; “Образы желания” – “Images of Desire”, 1919), поэзия О. тесно связана и с символистской образностью. Наряду с имажистским принципом точности деталей в ней переданы личные чувства человека, пережившего войну. Ещё сильнее это сказалось в сб. “Изгнание и другие

стихотворения” (“Exile and Other Poems”, 1923), в котором звучит чувство вины за утраченное счастье, за “шанс прожить свою жизнь до конца”. Как эвмениды (название стихотворения), его преследует «собственное убитое “я”».

От стихотворных сборников О. перешёл к поэмам, в которых отразились поиски внутренней гармонии, способа выжить в дисгармоничном мире после войны. Драматизм этих поисков особенно присущ первой поэме “Шут в лесу” (“A Fool in the Forest”, 1924), “фантазмагории”, перекликающейся с поэмой Т.С. Элиота* “Бесплодная земля”. Меняющийся темп стиха соответствует смене настроений лирического “я”, расколотое сознание которого олицетворяется двумя персонажами, борющимися за его душу. Техникой потока сознания и монтажа передаётся движение во времени (между прошлым и настоящим) и пространстве (Венеция, Афины, фронтовые окопы, Лондон).

После бесплодных попыток лирического героя первой поэмы “обрести гармонию между собой и внешним миром” О. ведёт его к поискам “жизни ради жизни”. Как Филоклет, он залечивает раны, отгородившись от людей (“Съеденное сердце” – “The Eaten Heart”, 1929), переживает недолговечность любви (“Мечтания в Люксембургском саду” – “A Dream in the Luxembourg”, 1930), открывает красоту жизни в красоте природы (“Поиски жизни” – “Life Quest”, 1935). И наконец, в поэме “Кристалльный мир” (“The Crystal World”, 1937) обретает гармонию в любви вопреки жестокости внешнего мира. В поэмах О. повествовательность соединяется с созерцательностью, прямое лирическое высказывание – с чередой зрительных сцен, а сарказм постепенно уступает место любовной лирике. В этих поэмах, как в лирическом конденсате, выражены чувства, сходные с романами, которые он писал в эти же годы.

К своему первому и лучшему роману “Смерть героя” (“Death of a Hero”, 1929; рус. пер. 1932), ставшему бестселлером, О. готовился долго, писал же быстро, в состоянии “эмоциональной бури”. В этом, в основе своей автобиографическом, романе автор раздваивается между героем, история которого сходна с его собственной, и рассказчиком, который выражает его взгляды. Как и в стихах, он пишет о себе самом, “убитом”. Над-

гробный плач по поколению”, злая сатира в адрес “викторианского ханжества” “всех стран”, сочетается с трагической иронией в обрисовке героя, порождения и жертвы лицемерия (своим образцом О. называл “греческую трагедию, в которой катастрофа открывается в прологе”). Свободный ритм этого “джазового романа”, как определял его О., сопровождается траурным маршем Бетховена “На смерть героя”, давшим ему название. Созданный О. “памятник потерявшему поколению” заметно отличается от вышедших одновременно романов Э. Хемингуэя “Прощай, оружие” и Э.М. Ремарка “На западном фронте без перемен”, героям которых единственной, но надёжной опорой служили товарищество и любовь. Лишённый и этого, Джордж Уинтерборн теряет волю к жизни, а потому обстоятельства его гибели – случайность или намеренность – не имеют значения.

В следующих семи романах О. придерживался традиционного повествования с узнаваемой средой и запоминающимися характеристиками, но в них нет уже того обнажённого нерва, который напоминал о себе на каждой странице “Смерти героя”. Хотя второй роман “Дочь полковника” (“The Colonel’s Daughter”, 1931; рус. пер. 1935) О. назвал сатирическим, его обличительный пафос, направленный на отставных “слуг империи”, смягчён юмором, а обманутые ожидания героини, жертвы викторианского воспитания, переданы без надрыва.

Каждый из романов О. написан в своём жанровом и интонационном ключе. В предисловии к роману “Все люди – враги” (“All Men Are Enemies”, 1933; рус. пер. 1937) О. обозначил его жанр как “ромэнс” (“A Romance”). Его герой верит в лучшую жизнь и ради неё отказывается от веры в “национализм, социализм и коммунизм, а также от фальшивого брака и фальшивой карьеры”. Романтическая история влюблённых, сумевших преодолеть в себе память о насилии, которому они подверглись в годы войны, внушает надежду на возможность преодоления пропасти между довоенной и послевоенной жизнью, если только удастся “уберечь любовь от мира людей” – мотив, предваряющий поэму “Кристалльный мир”. Вслед за “романом карьеры” “Женщины должны работать” (“Women Must Work”, 1934), в котором также говорится о последствиях войны, О. попытался передать настроение нового

поколения, не знавшего викторианских за- претов, тех, кого не коснулась I-я мир. война, но которые живут в ожидании следующей. Его “сердитые молодые люди” (“Суший рай” – “Very Heaven”, 1937; рус. пер. 1938; “Отвергнутый гость” – “Rejected Guest”, 1939) резонёрствуют на политические и эконо- мические темы, переживают собственные финансовые и личные неудачи. В эти же го- ды О. написал “комедию-фарс” “Семеро против Ривза” (“Seven Against Reeves”, 1938; рус. пер. 1968), а позже последний роман, исто- рический, “Ромэнс Казановы” (“The Romance of Casanova”, 1946; рус. пер. “Един- ственная любовь Казановы”, 1993), основан- ный на мемуарах знаменитого венецианца.

Карьера романиста закончилась для О. с окончанием 2-й мир. войны: Как вспоминал он в автобиографической* книге “Жизнь ра- ди жизни” (“Life for Life’s Sake”, 1941), мир, который он знал, становился иным, он же всегда писал о том, что пережил лично.

В последние два десятилетия О. издал несколько биографий*, основанных на большой исследовательской работе. Зада- че биографа, как он её сформулировал (на- писание истории жизни и создание портре- та путём подбора и интерпретации фактов) в наибольшей степени соответствуют тра- диционные биографии, такие, как “Воль- тер” (“Voltaire”, 1925) и “Герцог” (“The Duke”, 1943, США; в Великобритании – “Веллингтон”, 1946; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка, 1947) – о писателе, которого он переводил, и о прославленном британском герое, которого оценил как че- стного солдата, не испорченного блестя- щей военной карьерой. К этому же типу объективной литературной биографии принадлежит и “Портрет бунтаря: Жизнь и произведения Роберта Луиса Стивенсона” (“Portrait of a Rebel: The Life and Works of Robert Louis Stevenson”, 1957; рус. пер. 1985).

Субъективная позиция О. по отношению к герою в наибольшей степени определила биографии двух Лоуренсов. С писателем Д.Г. Лоуренсом* О. был связан личными от- ношениями и творчески. В кн. “Портрет ге- ния, Но...” (“Portrait of a Genius, But...”, 1950), написанной в то время, когда споры вокруг произведений Лоуренса не утихали, О. выра- зил восхищение его талантом и антипатию к многим человеческим качествам, что скры- вается за многозначным “Но” заглавия. О.

придерживается биографической интерпре- тации поэзии и прозы Лоуренса, пытаясь найти в них “объяснение истории его жизни и противоречий его темперамента” и одно- временно уличить в несоответствии его про- изведений жизненным фактам. Той же так- тики, на этот раз с холодной враждебно- стью, О. следует в биографии Т.Э. Лоуренса, национального героя Великобритании, ле- генду которого на основе фактического ма- териала (его точность впоследствии была признана) он развенчивает. Кн. “Лоуренс Аравийский. Биографическое расследова- ние” (“Lawrence of Arabia. A Biographical Enquiry”, 1955), вызвавшая публичный скан- дал, строится на сопоставлении документов, свидетельских показаний, в процессе кото- рых не обходятся и самые интимные обстоя- тельства жизни “подсудимого”. О. не скры- вает своего личного отношения к Т.Э. Лоу- ренсу – он писал от лица поколения, предан- ного такими “героями”. Этим произведени- ем О. предвзряет жанр “биографического расследования”, характерный для последних десятилетий 20 в.

Обратившись к характерному для ан- глийской прозы жанру биографии, О. про- должил иконоборческую традицию, нача- тую Л. Стрэчи*, “язвительный ум” которого высоко ценил. Хотя О. предпочитал “быть скорее доктором Джонсоном, чем Босвел- лом”, в своих биографиях он следует и тому, и другому.

Соч.: The Complete Poems of Richard Aldington. L., 1948; Richard Aldington: Selected Critical Writings. 1928–1960. L., 1972; Literary Life-Lines: The Richard Aldington – Laurence Durrell Correspondence / Eds. I.S. MacNiven, H. Moore. N.Y., 1981; в рус. пер.: Собрание сочинений: В 4 т. // Предисл. М.В. Урнова. М., 1988–1989; [Стихотворе- ния] // Иностр. лит. 1995. № 2; [Стихотворе- ния] // Антология имажизма. М., 2001.

Лит.: Ричард Олдингтон: Библиографический указатель. М., 1965; *Жантиева Д.Г.* Ричард Ол- дингтон // *Жантиева Д.Г.* Английский роман XX века. 1918–1939. М., 1965; *Урнов М.В.* Ричард Ол- дингтон. М., 1968; *Snow Ch.* Richard Aldington. L., 1938; *Smith R.E.* Richard Aldington. Boston, 1977; *Doyle Ch.* Richard Aldington: A Biography. Southern Illinois Univ. Press, 1989.

А. Саруханян

ОЛДИСС Брайан У(илсон) [ALDISS Brian W(ilson), p. 18.08.1925, Ист-Дирем, графство Норфолк], писатель-фантаст. В 1943, по окончании школы, пошел в армию

добровольцем, не дожидаясь призыва. Служил в Бирме, на Суматре, в Индии, Гонконге, Сингапуре. Война, по его словам, оказала на него решающее влияние, лишив многих иллюзий: “Часть меня так и не вернулась с Дальнего Востока. Это место, где Жизнь и Смерть вступают в открытое столкновение на каждом углу...”. В 1947 О. демобилизовался и в том же году попытался опубликовать научно-фантастический рассказ. Но его первой публикацией (1954) стал реалистический рассказ “Книга ко времени”. О. тогда работал в книжном магазине и использовал свои наблюдения в принесших ему успех “Брайтфаунтских дневниках” (“The Brightfount Diaries”, 1955).

Уже в первых научно-фантастических романах (“Нон-стоп” – “Non-Stop”, 1958; рус. пер. 1991; “Экватор” – “Equator”, 1958; рус. пер. 1993; “Склонись перед нулем” – “Bow Down to Nul”, 1960) О. попытался придать новое звучание традиционным для жанра темам. Эксперименты О. были замечены: Всемирный конгресс по научной фантастике признал его самым перспективным молодым писателем (1958), а в 1960 он стал председателем Британской ассоциации фантастов.

В 60-е гг. склонность О. к оригинальным художественным идеям перерастает в бунт против литературных клише и моральных табу. Романы “Мужская реакция” (“The Male Response”, 1961) и “Базовый инстинкт” (“The Primal Urge”, 1961) вводят в научную фантастику чуждую ей до этого сексуальную тематику, преподносимую в иронично-юмористическом ключе, в дальнейшем отличающем трактовку этой темы О. В “Тёмных световых годах” (“The Dark Light Years”, 1964) протест против литературной банальности принимает скандальные формы: чтобы передать абсолютную закрытость для человека культуры инопланетян, О. наделяет пришельцев культом собственных экскрементов.

Параллельно с “протестными”, полемически заострёнными произведениями О. пишет прозу иного характера, в которой постепенно складывается определённая “положительная программа”. Её манифестом становится сборник рассказов “Мелодии Земли” (“Airs of Earth”, 1963), в предисловии к которому писатель подчёркивает, что научная фантастика не ограничена единственным стилем письма и может оцениваться по зако-

нам “обычной” литературы. Этот тезис подтверждает серия разнообразных по форме и содержанию рассказов. Ещё раньше стремление доказать художественную состоятельность научной фантастики реализуется в кн. “Теплица” (“Hothouse”, 1962; премия Небула по разделу малых форм; в рус. пер. “Перед закатом Земли”, 2001), в которой он при помощи связок создаёт единое повествование свободной формы из ранее опубликованных рассказов. На Земле будущего растительность практически подавила животный мир, а люди – зелёные карлики, живущие на ветвях деревьев; радикальные перемены, происшедшие в мире, отражены и в специфическом языке, придуманном О.

В нач. 60-х гг. под явным влиянием французского “нового романа” О. пишет “Сад с фигурами”, опубликованный в 1967 в журн. “Нью уорлдс”* под назв. “Доклад о вероятности А” (“Report on Probability A”; рус. пер. 1992). Появление экспериментального романа в журнале, вокруг которого сформировалась так наз. “Новая волна” английской научной фантастики, воспринимается как знаковое в свете провозглашённого этим направлением пересмотра традиционных форм и тем. Наряду с Дж.Г. Баллардом* О. был одним из авторов, подготовивших “Новую волну”. В 1968 он был признан самым популярным в Великобритании фантастом.

В романе “Седая борода” (“Greybeard”, 1964; рус. пер. 2003) О., чтобы подчеркнуть органическую связь научной фантастики с литературной традицией, прибегает к стилизации. Мир, где после атомной войны на фоне буйной растительности медленно вымирает человечество, описан в манере Т. Харди*, призванной создать ощущение завершенности цикла, возврата к истокам. Действие новеллы о пришельцах “Слонное дерево” (“Saliva Tree”, 1965; премия Небула; рус. пер. 1993) отнесено к последним годам 19 в. Для воссоздания колорита Викторианской эпохи О. вновь использует стилизацию, обращаясь на сей раз к творчеству Г. Уэллса*, который и сам присутствует на периферии повествования. Подобное художественное решение оказалось впоследствии продуктивным и для творчества О., и для английской научной фантастики в целом.

Сам О. был склонен считать роман “Эпоха” (“An Age”, 1967) началом нового, полностью независимого от внешнего диктата периода творчества. Однако это слож-

ное произведение, соединяющее антиутопию* со шпионским романом*, не знаменует собой принципиального изменения направления поисков, хотя и является своеобразным синтезом двух наметившихся в творчестве писателя тенденций. Осуждение конформизма сочетается с философскими построениями, исходящими из того, что время на самом деле течёт вспять, а путешествия в прошлое позволяют включить в повествование стилизованные эскизы различных эпох.

Смелые экспериментальные формы соединяются с отчётливо протестной проблематикой в кн. “Босиком в голове: Европейская фантазия” (“Barefoot in the Head: A European Fantasia”, 1969; рус. пер. 2000) – значительно переработанной серии рассказов, публиковавшихся в 1967–1969. В этой своеобразной летописи психоделической революции проза “перетекает” в стихи, текст изобилует неологизмами, в особенности сложносокращёнными словами, должностными, по логике героев, передавать новизну и уникальность их опыта. Сам О. смотрит на молодёжный бунт 60-х гг. критически: его результатом может быть только распад общества и ещё большее одиночество человека.

В 70-е гг. О. публикует роман “Ручной мальчик” (“The Hand Reared Boy”, 1970) – первую часть основанной на автобиографическом материале трилогии, в которой он отказался от условностей научной фантастики. Ироничный рассказ о периоде полового созревания подростка временами настолько откровенен, что его отвергло 15 издательств. Однако книга стала бестселлером и до сих пор остаётся одним из самых известных произведений О. Во второй части, “Вставший солдат” (“A Soldier Erect”, 1971), он значительно расширяет горизонты повествования: герой проходит военную службу в Индии и Бирме, и сексуальное желание становится для него едва ли не единственной опорой в новой, непонятной реальности. Действие третьей книги, “Грубое пробуждение” (“A Rude Awakening”, 1978), разворачивается в 1946 на Суматре. Наступивший мир оказывается иллюзорным, вокруг по-прежнему гибнут люди, а британская армия не уступает врагу в бесчеловечности.

В эти годы О. продолжает экспериментировать с историческими стилизациями: в “Освобождённом Франкенштейне” (“Frankenstein Unbound”, 1973; экран. 1990, реж. Р. Корман; рус. пер. 2000) рассказчик-

техасец переносится из 2020 в Швейцарию нач. 19 в. На фоне тщательно воспроизведённой эпохи действуют реальные лица (супруги Шелли и Байрон) и персонажи, созданные Мэри Шелли и О.

В середине десятилетия намечается новое направление эстетических поисков О. Кн. “Маласийский гобелен” (“The Malacia Tapestry”, 1976; рус. пер. 1994) в жанровом отношении ближе всего стоит к фэнтези*, причём внимание автора привлекает в основном атмосфера мира, навеянного гравюрами Джмабатисты Тьеполо, использованными в качестве иллюстраций. Неотъемлемой составляющей мрачноватого, с элементами готической прозы* повествования в кн. “Братья головы” (“Brothers of the Head”, 1977) являются иллюстрации Иена Поллока, подчёркивающие полифоничность романа и множественность представленных в нём точек зрения.

Художественные эксперименты 70-х гг. подпитываются изучением научной фантастики: см. две книги – “Россыпь на миллиард лет: История научной фантастики” (“Billion Year Spree: The Story of Science Fiction”, 1973; расширенный и дополненный вариант, созданный в соавт. с Д. Уингроуом под назв. “Россыпь на триллион лет: История научной фантастики” – “Trillion Year Spree”, 1986; премия Хьюго), долгое время остававшимся самым авторитетным исследованием в этой области, и “Научно-фантастическое искусство” (“Science-Fiction Art”, 1975), посвящённое иллюстрациям в научно-фантастических журналах. Труды О. в области исследования и критики научной фантастики были отмечены премией Джеймса Бlishа (1977). Им сопутствует кн. “Восьмидесятиминутный час” (“The Eighty-Minute Hour”, 1974) – пародийное собрание клише и штампов научной фантастики и фэнтези. Параллельно пишется роман “Новый остров Моро” (“Moreau’s Other Island”, 1980). Действие разворачивается через 100 лет после публикации “Острова доктора Моро” Уэллса; сам безумный учёный фигурирует в нём в качестве реального человека, а предметом размышлений становятся природа и границы “человечности”. В этот период О. – председатель Общества писателей (1977).

В 1-й пол. 80-х гг. О. создаёт грандиозную трилогию в жанре фэнтези о Геликонии – планете, на которой времена года длятся столетиями: “Весна Геликонии” (“Helliconia

Spring", 1982; по оценке критики, лучший английский научно-фантастический роман; рус. пер. 1993), "Лето Геликонии" ("Helliconia Summer", 1983; рус. пер. 2003), "Зима Геликонии" ("Helliconia Winter", 1985; признан критикой лучшим английским научно-фантастическим романом). Со сменой времён года в трилогии меняются не только культурные эпохи, но и характер обитателей мира.

В кон. 80-х и в 90-х гг. О. обыгрывает традиционные для послевоенных антиутопий* мотивы ("За год до вчерашнего дня" – "The Year Before Yesterday", 1987; перераб. англ. изд. – "Кракен у критической точки" – "Cracken at Critical") и известный готический сюжет ("Освобождённый Дракула" – "Dracula Unbound", 1991).

В нефантастической прозе О. отказывается от шутивого тона, описывая духовное возрождение человека в новелле "Руины" ("Ruins", 1987); создаёт эпическую картину 2-й пол. 20 в. в романе "Забывшая жизнь" ("Forgotten Life", 1988), который критика признала лучшим его произведением и в котором он обращается к трагедиям сегодняшнего дня: сюжетным ядром "Дня поминовения" ("Remembrance Day", 1993) становится взрыв бомбы, заложенной бойцами ИРА. В романе "Где-то к востоку от жизни" ("Somewhere East of Life", 1994) О. вносит фантастический элемент (похищение памяти) в узнаваемое описание современного мира.

Последним произведением О., вышедшим в 20 в., становится "Белый Марс, или Освобождённый разум: утопия 21 века" ("White Mars, or The Mind Set Free: A 21st Century Utopia", 1999) – созданная в соавт. с математиком Р. Пенроузом утопическая модель будущего. А первой в 21 в. выходит антиутопическая "Сверхдержавы" ("Super-State", 2002), написанная хотя и в комическом ключе, но всё же довольно мрачно рисующая будущее Европейского Союза и мира в целом. Сплав комизма и трагизма характеризует и близкий к постмодернизму* "Критский сосок" ("Creatan Teat", 2001), в котором О. возвращается к эпатажности и парадоксальности 60–70-х гг.

Соч.: Best SF Stories of Brian Aldiss. L., 1989; в рус. пер.: Избранные произведения: В 2 т. Минск, 1994.

Лит.: Griffin B., Wingrove D. A Study of the Writings of Brian W. Aldiss. Westport, 1984; Henington T. Brian W. Aldiss. N.Y., 1999.

А. Можеева

ОЛДРИДЖ Джеймс (ALDRIGE James, р. 10.07.1918, Уайт Хиллс, штат Виктория, Австралия), романист, новеллист. Родился в семье австралийцев первого поколения, учился в Мельбурнском коммерческом колледже; 20-летним юношей переехал в Лондон, занимался журналистикой, изучал экономику в Лондонском университете. В годы 2-й мир. войны в качестве военного корреспондента побывал в разных странах, в том числе в Египте, Греции, Иране, СССР, в которых будет развиваться действие многих его романов. На журналистских репортажах О. основана его книга "О многих людях" ("Of Many Men", 1946).

Действие первого романа О. "Дело чести" ("Signed with Their Honour", 1942; рус. пер. 1947) происходит в Греции в начале 2-й мир. войны. В нём заметно влияние Хемингуэя, проявившееся в изображении будней войны, в трактовке героизма как честного исполнения профессионального долга, в подчёркнутой антипатетике лаконичного диалога. Тема греческого сопротивления в романе "Морской орёл" ("The Sea Eagle", 1944; рус. пер. 1945), как и борьбы за освобождение от собственных фашистов, предварила проблематику многих романов О., посвящённых национально-освободительному движению курдов и арабов. Борьба за национальную независимость, характерная для многих стран послевоенного мира, согласно О., заостряет конфликт и облегчает прозрение героя, поставленного перед моральным выбором.

В романе "Дипломат" ("The Diplomat", 1949; рус. пер. 1952) повествование строится на столкновении идей, контрасте правого и неправого дела (характерно его деление на две части, названные именами главных героев – "Лорд Эссекс" и "Мак-Грегор"). Действие романа переносится из Москвы в Иран, где Мак-Грегор, иранист-палеонтолог, делает свой выбор и уже в Лондоне решается на разоблачение дипломатической миссии Эссекса, заявив о своей солидарности с иранским народом. О. вернулся к своему герою в романе "Горы и оружие" ("Moc Kery in Arms", 1974; рус. пер. 1974), где Мак-Грегору приходится делать ещё более трудный выбор: он выступает на стороне курдов, но понимает мнимость их национального единства, мечется между "раздираемыми распрями" Парижем 1968 и Курдистаном, природные богатства которого стали причиной

вмешательства крупных государств в дела курдов. Вынужденный участвовать в схватке, тяжело раненный, он остаётся один в горах.

Действие дилогии (характерная примета творчества О.) "He хочy, чтобы он умирал" ("Wish He Would not Die", 1957; рус. пер. 1958) и "Последний изгнанник" ("The Last Exile", 1961; рус. пер. 1963), объединённой образом капитана Скотта, происходит в Египте. Годы войны (в первом романе), Суэцкий кризис 1956 (во втором романе) помогают Скотту принять решение: потомственный строитель Британской империи, он не покинет Египет вместе с другими англичанами, а останется помогать своим друзьям-египтянам строить новую жизнь.

Третья дилогия О. состоит из романов "Пленник чужой страны" ("A Captive in the Land", 1962; рус. пер. 1969) и "Игра государственного деятеля" ("A Statement Game", 1966; заглавием служат слова из поэмы П.Б. Шелли "Королева Маб"; в рус. пер. "Опасная игра", 1969) и посвящена дружбе английского и русского лётчиков в условиях "холодной войны".

В 70-е гг. О. отходит от однолинейной трактовки противоборства двух миров. В центре внимания чаще оказываются судьбы людей, увиденных в психологической многомерности, что казалось исключением в романе "Охотник" ("The Hunter", 1950; рус. пер. 1954), посвящённом судьбе зверолова в лесах Канады. В рассказе "Неотвоявшие солдаты" подчёркивается параллелизм биографии английского и немецкого лётчиков. Вынужденные зарабатывать на жизнь в роли каскадёров, они не сумели совладать со своими чувствами и превратили театральный поединок в смертельную схватку. Конфликт героев в романе "Последний взгляд" ("One Last Glimpse", 1977; рус. пер. 1978) о воображаемом путешествии американских писателей Ф.С. Фицджеральда и Хемингуэя и "Прощай не-Америка" ("Goodbye Un-America", 1979; рус. пер. 1986) о последствиях маккартизма дан через восприятие рассказчика Кита Квейла, ощущающего драматическую сложность соперничества друзей-врагов. От его же имени по следам воспоминаний детства и юности, проведённых в сельской Австралии, написаны повести О. "Мой брат Том. Любовная история" ("My Brother Tom. A Love Story", 1966; рус. пер. 1967), "Правдивая история Лилли Стубек"

("The True Story of Lilly Stubeck", опубл. на рус. яз. 1985) и "Подлинная история плеваки Мак-Фи" ("The True Story of Spit Mac-Phe", 1988; рус. пер. 1992). Образ рассказчика (лишь отчасти автобиографический) придаёт лирический характер повествованию, заметно отличающемуся от панорамной картины в романах 40–60-х гг., увиденной "всезнающим" автором.

Вплоть до сер. 80-х гг. О. был одним из самых переводимых (нередко с рукописи) и изучаемых в СССР английских писателей. Парадигма зарубежного социалистического реализма моделировалась в том числе и по его произведениям. В публицистических выступлениях, обращённых преимущественно к советской аудитории, О. неизменно поддерживал внешнюю политику СССР как в Европе, так и на Ближнем Востоке. О. — лауреат Ленинской премии "За укрепление мира между народами" (1972).

Соч.: Избранные произведения: В 2 т. М., 1986.

Лит.: Джеймс Олдридж: Библиографический указатель / Сост. И.М. Левидовой. М., 1953; Балашов П. Джеймс Олдридж: Очерк творчества. М., 1977; Васильева Л.Н. Джеймс Олдридж — сын своего века // Иностр. лит. 1985. № 12.

А. Саруханян

ОПТОН Джо (Джон Кингсли) [ORTON Joe (John Kingsley), 01.01.1933, Лестер — 09.08.1967, Лондон], драматург. Школьное образование для О. закончилось в 16 лет провалом на экзаменах. Начав работать, он не задерживался надолго ни на одном месте: его отовсюду увольняли за непригодность. Переезд в Лондон (здесь О. сменил имя, поскольку имя Джон казалось ему уныло-заурядным) и поступление в Королевскую академию драматического искусства (1951–1953), самое авторитетное театральное училище Великобритании, открыли перед О. совершенно новые возможности. Поработав четыре месяца в различных провинциальных театрах, О. понял, что ему не делать артистической карьеры, вернулся в Лондон, где вёл беспорядочно-богемную жизнь, соприкасаясь и с дном общества. Жизнь О. оборвалась нелепо и трагически: он был убит в ссоре, в порыве ревности, своим сожителем, который затем покончил с собой. Практически все, кто откликнулся на гибель драматурга, писали, что она, по ужасной иронии судьбы, была похожа на эпизод из какой-нибудь пьесы самого О. — и это дей-

ствительно так, потому что с его именем связан жанр жестокой, “чёрной комедии”.

В мире О. царят преступность и порок, действующие лица – мошенники, проститутки, фальшивомонетчики, воры, убийцы. В их числе не одни только маргиналы, люди, находящиеся на обочине и на дне общества. Самыми циничными и закоренелыми преступниками оказываются внешне законопослушные и добропорядочные члены общества. Отсюда ирония в заглавии его первой пьесы “Бандит на лестнице” (“The Ruffian on the Stair”; пост. на радио Би-би-си 1964; новая редакция для театра 1967), являющемся цитатой из стихотворения Э. Хенли: “бандит”, вторгающийся в респектабельный дом, на самом деле приходит, чтобы отыскать и наказать того, кто фактически является убийцей его брата (хозяин дома насмерть задавил неизвестного человека и скрылся). Выясняется также, что образцовая на вид супружеская пара – вовсе не муж и жена, а хозяйка – бывшая проститутка. В финале происходит убийство, но его жертва – пришелец, а преступление совершает тот же, кто убил его брата.

В первой пьесе О. для театра “Как развлекали мистера Слоуна” (“Entertaining Mr. Sloane”, 1964; премия театральных критиков Лондона; экран. 1969) изображена сходная ситуация, ещё более заострённая в духе “чёрного юмора”. На сей раз в “приличный дом” приходит настоящий представитель преступного мира, убийца, но, как оказывается, он попадает не туда, где можно пожить, а в ловушку. Сolidный бизнесмен и его сестра куда более извращены и циничны, чем их гость: не успев опомниться, он превратился в их общего сексуального раба, который не может вырваться на свободу, потому что его в любую минуту могут выдать полиции как убийцу.

В первых пьесах О. использовал схему абсурдистской* “комедии страха” Х. Пинтера*, построенной на том, что в замкнутый, обжитой, привычный мирок вторгается опасность извне. У О. эта схема иронически перевернута, чем и определяется “чёрный юмор” центральной ситуации. Как и Пинтер, О. извлекает комические возможности из речи персонажей. Его герои выражаются чрезвычайно церемонно и литературно, даже книжно, что составляет разительный контраст событиям, происходящим в это время на сцене, в том числе их собственным действиям.

Этот стиль О. использовал в своих первых произведениях, сатирически заостряя социальную характеристику персонажей, для которых внешняя благопристойность имеет гипертрофированное значение. Но в следующей пьесе О., “Добыча” (“Loot”, 1965; премия театральных критиков Лондона; экран. 1970), “салонный” диалог приобретает ярко выраженный игровой характер. Если предыдущая пьеса, при всей гротескности ситуации, относится к жанру “комедии нравов”, то “Добыча” – это фарс, пародирующий приёмы детектива*; его персонажи – фигуры в значительной мере условные. Сюжет строится вокруг денег, добытых при ограблении банка; действующие лица, пытаясь завладеть богатством, плетут сложные интриги, в ходе которых происходят неожиданные повороты событий, недоразумения, разоблачения. Все персонажи, кроме одного, преступны и аморальны и при этом предельно “жантильны” в речи и внешних формах поведения, что усиливает комизм ситуации.

Теледрама “Добрый и верный раб” (“The Good and Faithful Servant”, 1967) показала, что в “чёрном юморе” О., при всей его жестокости, нет цинизма. Герой этого произведения, последнего из тех, что можно считать вполне законченным автором, – “маленький человек”, полвека служивший верой и правдой фирме, которая отплатила ему полным безразличием к его судьбе. Горькая ирония автора по отношению к его герою сочетается с подлинным сочувствием, тогда как функционеры бездушной системы изображены с беспощадным сарказмом.

Произведения О. были не только яркими событиями английской театральной жизни 60-х гг. Время показало, что они заняли своё место в истории современной драмы.

Соч.: The Complete Plays. L., 1976; Up Against It: A Screenplay for the Beatles. L., 1979; The Diaries / Ed. J. Lahr. L., 1986.

Лит.: Фридриштейн Ю. Очень неприятные пьесы Джо Ортона // Театр. 1971. № 5; Lahr J. Prick Up Your Ears. N.Y., 1978; Bigsby C. W.E. Joe Orton. L.; N.Y., 1982; Charney M. Joe Orton. L., 1984.

В. Ряполова

ОРУЭЛЛ Джордж [ORWELL George, псевдоним Эрика Блэра (Blair Eric), 25.03.1903, Мотихари, Бенгалия, Индия – 21.01.1950, Лондон], романист, публицист. В 1904 с матерью и старшей сестрой пере-

ехал в Великобританию. Образование получил в Итоне, после чего служил в Имперской полиции в Бирме (1922–1927) (автобиографический роман “Дни в Бирме” – “Burmes Days”, 1936). По возвращении в Европу О. жил случайными заработками, учительствовал в Париже, где был близок к кругу английских и американских писателей-эмигрантов, работал книгопродавцем в Лондоне. Этому периоду посвящена его первая книга “Фунты лиха в Париже и Лондоне” (“Down and Out in Paris and London”, 1933; рус. пер. 2001), изданная под псевдонимом Дж. Оруэлл (Оруэлл – название речки в деревне, где будущий писатель проводил летние каникулы). В нач. 1936 добровольцем уехал в сражающуюся Испанию, провёл на фронтах около полутора лет в составе частей, подчиняющихся ПОУМ – каталонской партии популистско-троцкистской ориентации. Решение о её роспуске в нач. мая 1937 привело к уличным боям в Барселоне и массовым расправам над её приверженцами. С риском для жизни тяжело раненный О. сумел добраться до французской границы. Книга мемуаров о пережитом на фронтах “В честь Каталонии” (“Homage to Catalonia”, 1937) была отвергнута английским издателем “левой” ориентации В. Голланцем, требовавшим изъятия упоминаний о терроре и беззакониях в стане республиканцев, так как считалось, что перед лицом фашистской агрессии недопустимы любые высказывания, бросающие тень на социализм и его форпост – СССР. В годы войны О. был комментатором Би-би-си, ежедневно готовя передачи, касающиеся широкого спектра политических и культурных тем. Тяжёлая форма туберкулеза стала причиной ранней смерти О., не успевшего осуществить ряд творческих планов.

С юности приверженный идее радикального переустройства общества на социалистических началах, О. сохранил ей верность и после того, как стал очевидным резкий конфликт с просоветскими силами, которым увенчался для него опыт участия в гражданской войне в Испании. Определяя свою позицию как демократический социализм, О. отвергал и попытки скомпрометировать саму доктрину социальной революции, и практику осуществления этой доктрины, приводящую к тоталитарному государству сталинского образца. Публицистика О., чаще всего опирающаяся на непосредственно

испытанное и пережитое автором, содержит повторяющийся мотив “исторического кризиса”, от которого в условиях 20 в. не свободна ни одна нация и даже ни одна личность, лишь по наивности пытающаяся изолироваться от трагической истории, избрав для себя кредо консерватизма или непричастности.

Программное для О. эссе “Во чреве кита и другие эссе” (сб. “Inside the Whale and Other Essays”, 1940) предлагает переосмысление библейского мифа, в котором жертва пророка Ионы преследует цель искупить невольную вину за разыгравшуюся бурю: у О. чрево кита становится прибежищем для смирившихся перед безумием “века, когда свобода мысли признана смертным грехом, пока её не превратят в бессмысленную абстракцию”. В эссе “Англия, ваша Англия” уничтожительной критике подвергнута отличающаяся английское сознание вера в защищённость Великобритании от трагедий, происходящих за её пределами, и в устойчивость социальных институтов, гарантирующих стране демократические нормы жизнеустройства. Характерна и полемика О. с Г. Уэллсом*, который, оставшись приверженцем философии прогресса, не способен понять эпоху, отмеченную агрессией тоталитаризма в его самых разных по форме, но однородных по сути проявлениях. Квиетизм, игнорирующий историю, стал мишенью самых язвительных нападок О., предопределивших неизбежный ostracism, которому он подвергался со стороны и консерваторов, и либералов, шокированных его нетерпимостью к успокоительным иллюзиям.

Вслед за авторитетным американским критиком Л. Триллингом вошло в обычай рассматривать О. не как художника, а как “репрезентативную фигуру”, считать написанное им скорее ярким свидетельством происходящего перелома в умонастроениях английских интеллектуалов, чем фактом искусства. Раннее творчество О. в известной мере подтверждает такую оценку, оставаясь в большей степени иллюстрацией веяний эпохи, чем крупным художественным свершением. Сам О. характеризовал свою прозу (роман “Пусть цветет аспидистра” – “Keep the Aspidistra Flying”, 1936, сатирически изображающий английское мещанство; основанный на документальном материале полужанровый роман “Дорога на Уиган-Пирс” – “The Road to Wigan Piers”, 1937, в котором

описаны будни пролетарских кварталов) как произведения “умелого памфлетиста”, не притязającego на статус истинного художника. Он признавал присутствие в ней элемента пропаганды, тогда как дело искусства – проникать в “подлинную природу событий”, не доверяя ни одной из существующих “концепций”.

Даром такого проникновения, согласно О., в высшей степени обладал Дж. Свифт, которому он посвятил несколько эссе, представляющих собой изложение его собственных эстетических верований. Свифт для О. – образец “неортодоксальности”, т.е. реальной независимости от преобладающих мнений, сколь бы доказательными они ни выглядели, и в силу этого – творец прозы, способный обнаруживать реальную природу вещей, даже если она закамуфлирована настолько, что описываемые явления (Академия прожектёров в Лагадо, порядки в государстве Требниа, где в зародыше подавляется любое недовольство, и т.п.) кажутся невозможными, а сама картина поначалу воспринимается как клевета на человека и на социум. Фактически О., касаясь Свифта, излагает основные особенности эстетики антиутопии* как литературы, рождённой реалиями 20 в. и в нём самом нашедшей одного из своих крупнейших мастеров.

Уроки Свифта как автора “Сказки бочки” были важны для О. в работе над повестью-притчей “Скотный двор” (“Animal Farm”, 1945; рус. пер. 1988), представляющей собой иносказательную историю сталинистской расправы над революцией, написанную в трагифарсовом ключе. Бунт животных против своего хозяина, изгнанного с фермы, энтузиазм первых месяцев самоуправления, сменяющийся депрессией и развалом, возвышение диктатора по имени Наполеон и подавление оппозиции при помощи специально натасканных собак, разделение общества на касту привилегированных и массу эксплуатируемых – всё это под пером О. становится прозрачной аллегорией, воспроизводящей события советской действительности 20–30-х гг.

В трагическом преломлении те же события находят свой отзыв и на страницах антиутопии* “1984” (“1984”, 1948; рус. пер. 1988), но тоталитаризм в ней трактуется как опасность, угрожающая всему человечеству, а реальные обстоятельства истории 20 в., включая советскую, получают лишь опосре-

дованное освещение. О. описывает модель общества тотальной несвободы как разновидность казарменно-бюрократического режима, притязającego на долговременность, если не на вековечность. В этом социальном устройстве господствует принцип полного подавления индивидуальности, так как человек должен принадлежать режиму целиком, даже в самых интимных сторонах своего существования, и сами помыслы о нестандартности мышления или бытового поведения признаются преступными. Возникает нация фанатиков, беспредельно преданных диктатору, по имени Старший брат, и сплочённых в нерасторжимое единство, характеризующееся полной и абсолютной идентичностью мыслей, поступков, переживаний. История, которая мешает восторжествовать этому единству, подменена доктриной “изменяющегося прошлого”, т.е. версиями, устраиваемыми режимом на данный момент, но способными радикально трансформироваться, с тем чтобы исчезло само понятие исторической памяти. Язык, в котором проступают индивидуальные особенности говорящего, подменён “новоязом”, до предела обедняющим и стандартизирующим весь мир культуры, сводимый к голой официозности. Даже теоретическая возможность несогласия последовательно искореняется путем подавления самого естества, так как эрос понят как потенциальная угроза всевластью силы, условно именуемой “Партия”. Мир разделён на три сверхдержавы, поглощённые бесконечными войнами друг с другом. Всеобщая роботизация и могущество анонимной бюрократии становятся основными приметами времени.

Конкретными прообразами описываемой О. Океании были помимо СССР и нацистской Германии те модели грядущего мира всеобщего благоденствия, которые до О. воссозданы Е. Замятиным и О. Хаксли*, классиками антиутопии, характеризовавшими не столько конкретные версии тоталитарного социума, сколько веру в этот социум как спасение от бедствий, принесённых 20 в. Как и его предшественники, О. прежде всего характеризовал определённый тип мышления, апологетического по отношению к тоталитаризму, и социальные болезни, выросшие на этой почве. Вместе с тем созданные О. картины будничности Океании вызывают прямые ассоциации с повседневностью Лондона первых послевоенных

лет: верный себе, писатель не упустил ещё одной возможности опровергнуть миф о том, что Англия находится как бы в стороне от трагической истории 20 в. и не несёт ответственности за её ход.

Соч.: *Collected Essays, Journalism, and Letters: In 4 vols.* L., 1968; в рус. пер.: "1984" и эссе разных лет. М., 1989; Проза отчаяния и надежды: Роман, сказка, эссе / Предисл. В. Недошивина. Л., 1990; Избранное. Т. 1, 2. Пермь, 1992.

Лит.: *Зверев А.* Между двух огней: Джордж Оруэлл и критики // Современная художественная литература за рубежом. М., 1989. № 4; *Он же.* Неудобный собеседник // Оруэлл Дж. Скотный двор. М., 1989; *Чаликова В.* Джордж Оруэлл: Философия истории // Философские науки. 1989. № 12; *Медведев Р.* Джордж Оруэлл: Недолгая жизнь Джорджа Оруэлла и долгая жизнь его книг // Хронограф: Ежегодник. М., 1991; *Williams R.* Orwell. L., 1980; *Crick D.* George Orwell. L., 1980; *Shelden M.* George Orwell: The Authorised Biography. L., 1991.

А. Зверев

ОСБОРН Джон (Джеймс) [OSBORNE John (James), 12.12.1929, Лондон – 24.12.1994, Шропшир], драматург. По окончании Бельмонт-колледжа в Девоне О. начал творческий путь в качестве журналиста (1947–1948), но вскоре сменил профессию, поступив актёром в гастролирующую по провинции труппу. О своём детстве и трудностях жизни провинциального актёра рассказал в 1-м томе автобиографии "Первоклассная личность" ("A Better Class of Person", 1981). В 1960 О. вошёл в состав Совета лондонской "Инглишстейдж компани". Опыт работы в театре явился подготовкой к драматургическому творчеству; уже став драматургом, он время от времени занимался режиссурой и снимался в кино и на телевидении. О. был удостоен ряда премий на родине и в США. В 1970 Королевский колледж искусств присудил ему звание почётного доктора.

За 10 лет актёрской работы О. написал несколько пьес. Постановки двух первых, "В нём сидит дьявол" ("The Devil Inside", 1950) и "Личный враг" ("Personal Enemy", 1955), написанных в соавторстве, прошли незамеченными. Однако "Оглянись во гневе" ("Look Back in Anger", пост. 1956; опубл. 1957; в 1958, 1980, 1989 экр. в Великобритании, а также в США и Швеции; рус. пер. 1959) не только принесла О. шумный успех, но и дала название целому направлению в английской

драматургии 50–60-х гг., которое в соответствии с заглавием пьесы стали именовать движением "сердитых молодых людей".*

Острая критическая направленность пьесы связана с образом её главного героя, Джими Портера, от первой до последней сцены обрушивающего проклятья на окружающий мир. Он клеймит правительство и церковь, политику властей, подчиняющихся диктату денежного мешка и предающих ради корысти интересы нации, лживость и продажность "свободной" прессы. Его ярость столь сильна, что он в порыве гнева хватается за трубу и, не умея играть, оглашает сцену её адскими завываниями. Этот переход от слова к "шуму и ярости" с предельной наглядностью выражает слепоту и бессилие его протеста. К финалу этот протест становится чертой характера, потребностью в психологической разрядке, а не общественной позицией. Образ героя запечатлел черты нового социального типа, став выражением умонастроений английской молодёжи 50-х гг., неприятия социальной регламентации. В то же время пьеса О. обозначила давно назревавшую в английском театре необходимость перемен. Обращением к действительности она подрывала господство на сцене "салонной драмы".

Следующая пьеса, "Комедиант" ("The Entertainer", 1957; экр. 1960 – Великобритания, 1976 – США; рус. пер. 1978), написана в ином ключе и в иной тональности. В ней доминирует тема распада Британской империи с характерными для подобного сюжета мотивами падения общественной морали и одновременного нарастания полярно противоположных настроений: предощущения краха и жажды сиюминутного наслаждения, озабоченности и безразличия, тревоги и вызывающего гедонизма. Художественное своеобразие пьесы определяется широким использованием приёмов мюзик-холла, образ которого становится её центральной метафорой, а его упадок ассоциируется с упадком империи. Лицедейство Арчи Райса (его роль блестяще исполнил Л. Оливье, по праву разделив успех автора) даёт ему возможность, заявляя о безразличии к катастрофам, сотрясающим окружающий мир, скрывать под маской беззаботности свои страдания, бросать в лицо пришедшего поразвлечься обывателя горькие слова правды, подслащённые балагурством балаганного шута. Психологически многоплановый

образ героя, богатый возможностями сценического перевоплощения, во многом предопределил успех пьесы, закрепив за О. место главы "новой волны" английской драмы.

Приёмы мюзик-холла использованы и в пьесе "Мир Пола Слики" ("The World of Paul Slicky", 1959) для создания сатиры на прессу. Сатирическая линия получила продолжение в пьесах "Эпитафия Джорджу Диллону" ("Epitaph for George Dillon", 1957, совместно с Э. Крейтоном) и "Предмет скандала и забот" ("A Subject of Scandal and Concern", 1961) – в этой первой написанной для телевидения пьесе, а также в "Пьесах для Англии" ("Plays for England", 1962) О. использует новую для себя технику, вводя в действие документальный материал. Все они не лишены острых критических нот, но в целом оставляют поверхностное впечатление. Заглатывая важные стороны общественного бытия, драматург словно не может удержать их в фокусе внимания, позволяя частностям оттеснить их на задний план. Так, начав "Кровь Бамбергов" ("Пьесы для Англии") с политической сатиры, он "замыкает" действие перипетиями занимательной интриги и превращает пьесу в лёгкий фарс, обыгрывая "Пленника Зенды" Э. Хоупа, популярный роман кон. 19 в.

В этот же период О. обращается к исторический тематике. Наибольший интерес в "Лютере" ("Luther", 1961; экран. 1973 – Великобритания, Канада, телеэкр. 1965 – Великобритания; рус. пер. 1978), в структуре которого ощутимо влияние Брехта, представляет фигура главного персонажа, изпод исторического облачения которого ощутимо проглядывают характерные черты "рассерженного" поколения. В монологах Лютера, гневно обличающих верховных католических священнослужителей, слышны отголоски речей Джимми Портера. В отличие от него Лютер переходит к активному действию, поднимая всех на борьбу с папским Римом. Реальная сложность характера героя-бунтаря – в критический момент он испугался размаха крестьянской войны и предал тех, кто обеспечил ему победу, – всё же осталась в пьесе нераскрытой.

В пьесе "Патриот для меня" ("A Patriot for Me", 1966; экран. под назв. "Полковник Редль", 1985, реж. И. Сабо – ВНР, Австрия, ФРГ) О. успешно решает проблему воссоздания исторической обстановки. Рисую упадок Австро-Венгерской империи накануне

1-й мир. войны, он создаёт убедительную картину жизни и нравов на выразительном фоне, богатом социальными оттенками. Однако действие без видимой причины меняет ход, сюжет развивается по типу детектива* и завершается мелодраматической развязкой.

Наиболее значительным произведением О. стала пьеса "Неподсудное дело" ("Inadmissible Evidence", 1965; экран. 1968; рус. пер. 1967). Повторяя в общих чертах тот конфликт личности и общества, который представлен в его первой, знаменитой пьесе, О. существенно расширяет критический диапазон. Как и Джимми, Билл Мейтленд убеждён в том, что окружающий его мир насквозь прогнил, что он несправедлив и порочен. И в то же время он сознаёт, что и сам часть этого мира, что и на нём стоит печать духовной нищеты и обезличения, которые отталкивают его от окружающих. Но им недоступна требовательность и трезвость сознания Билла, обрушивающего свои исполненные горечи и отчаяния речи как на "других", так и на самого себя.

С кон. 60-х гг. О. утрачивает ведущее положение в английском театре. В его пьесах заметно измельчание тематики, отсутствие ярких персонажей, которые, как правило, служат стержнем драматургической структуры ("Настоящее время" – "Time Present", 1968; "Отель в Амстердаме" – "The Hotel in Amsterdam", 1968, и др.). На этом фоне выделяется пьеса "К западу от Суэца" ("West of Suez", 1971), возрождающая тему распада Британской империи, которая на этот раз получает очень жёсткую трактовку: уходящий порядок, державшийся на угнетении и несправедливости, нравственно несостоятельный и духовно ущербный, не вызывает у автора нежных чувств, равно как и новый мир, противопоставленный рухнувшей системе. Его удручающая одномерность и агрессивность говорят лишь о смене одного зла другим.

В 70–80-е гг. в творчестве О. доминируют легковесные комедии, хотя есть и возвраты к сатире, как, напр., в пьесе "Конец старой доброй сигары" ("The End of Me Old Cigar", 1975). Нередко он обращается к переводу или аранжировкам пьес других авторов ("Гедда Габлер" Ибсена, 1972; "Место, что зовётся Римом" – по шекспировскому "Кориолану", 1973), пишет инсценировки ("Портрет Дориана Грея" по роману О. Уайльда,

публ. 1973; пост. 1975), пьесы для детей, а также телевизионные пьесы, в которых лишь отдельные моменты напоминали о былых успехах О.

Творческий путь О. завершил возвращением к своему первому “сердитому герою” в пьесе “Deja Vu” (1992). Постаревший, он теперь с такой же силой низвергает современный либерализм, как прежде и освященные традицией моральные установления.

Соч.: *Damn You, England: Collected Prose*. L., 1994; в рус. пер.: Пьесы / Послел. В.А. Ряполовой. М., 1978.

Лит.: *Колесова И.В.* В поисках нового идеала // Вопросы театрального искусства. М., 1975; *Коренева М.М.* Джон Осборн // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; *Hayman R.* John Osborne. L., 1968; *Trussler S.* The Plays of John Osborne. L., 1969; *Ferrar H.* John Osborne. L., 1973; *Anderson M.* Anger and Detachment: A Study of Arden, Osborne, and Pinter. L., 1976.

М. Коренева

П

ПАУИС Джон Каупер (POWYS John Cowper, 08.10.1872, Ширли, Дербишир – 17.06.1963, Блайнау Ффестиньег, Северный Уэльс), поэт, романист, литературовед, философ. По линии матери родословная восходит к Дж. Донну. Семья П., подобно семьям Бронте, Россетти, Вулф, Ситуэлл*, необычайно одаренная. Братья П., Теодор Фрэнсис (1875–1953) и Ллиуэлин (1884–1939), – известные писатели, сестры: К.Э. Филиппа (1886–1961) – поэтесса и романистка, Гертруда (1877–1952) – художница, выступавшая в галереях Лондона свои работы и иллюстрировавшая книги Ллиуэлина.

П. окончил Кембриджский университет, читал лекции в Оксфордском, Кембриджском и Лондонском университетах (1899–1904), а затем 30 лет (1904–1934) преподавал в США. О его лекциях вспоминал американский писатель Г. Миллер в автобиографии “Моя жизнь и моя эпоха” (1970). Награжден почетным знаком Гамбургской свободной академии искусств (1956). Творчество П. высоко ценили Э. Уилсон* (был президентом “Общества Пауисов”), Дж.Б. Пристли*, У. Голдинг*, А. Мердок*, Э. Канетти. Ф. Ларкин* назвал его “гигантским мифопоэтическим литературным вулканом”, а Р. Най* – “современным Мерлином”.

П. считают создателем “новой мифологии”, хотя сам писатель подчеркивал, что его “мифология” – это поэтическое мировидение, замещающее суеверия. Мир воображения воспринимается им как реальный, поскольку является частью человеческого сознания. П. развивает идеи М. Штирнера и Ф. Ницше об абсолютной реальности бесконечного становления человеческого “я”. В

творчестве П. также отразились взгляды Д. Митриновича о “триедином Откровении” (Triune Revelation): соединении дохристианского (ацентричного), христианского (Христос – центр человечества) и постхристианского (самоценность каждого человека, чистый индивидуализм) миров. В книге критических эссе “Отложенные суждения” (“Suspended Judgments”, 1916), анализируя героев Дж. Конрада*, П. говорит о необходимости “погрузиться в собственную душу”, чтобы обрести силу “одинокую и гонимую духа” для “противостояния невзгодам”.

П. начал как поэт и в течение жизни выпустил 7 поэтических сборников, среди них “Оды и другие стихотворения” (“Odes and Other Poetry”, 1896), “Стихотворения” (“Poems”, 1899), “Волчья смерть: Рифмы” (“Wolf’s Bane: Rhymes”, 1916), “Мандрагора” (“Mandragora”, 1917). В эпической поэме “Смерть Бога” (“The Death of God”, 1906), позднее опубликованной под заглавием “Люцифер” (“Lucifer”, 1956), П. выступал против религиозной ортодоксальности и социальной обусловленности человека, что получило развитие в его дальнейшем творчестве.

В философской работе “Комплексное видение” (“The Complex Vision”, 1920) П. отводит человеку роль “полутворца-полотворца” мира, его ментальные состояния считает главной составляющей реальности. “Иллюзию мертвой материи”, по мысли П., способна разрушить лишь “магия творческого духа”, поэтически преображающая жизнь. Подобные идеи были широко распространены в 1-й пол. 20 в. в английском литературоведении, в частности среди “Инклингов”*, и наиболее полно отразились в

книге О. Барфилда “Язык поэзии” (“Poetic Diction”, 1922).

Эстетизация бытия, обращение к материальному миру и духовный эскапизм, постулируемые в “Искусстве быть счастливым” (“The Art of Happiness”, 1935), призваны помочь человеку самоопределиваться. Как и Д.Г. Лоуренс*, П. выступает против механизированной цивилизации и гнетущих религиозных верований, предлагая взамен мир чувств и эмоций. Он принимает высказывание Лоуренса о том, что “задача искусства – выявление связи между человеком и Вселенной в моментах жизни”. Жизнь в произведениях П. трактуется как некая интуитивно постигаемая целостная реальность.

Возвращение к мифу (“ты становишься мифом или миф – тобой?”) П. трактовал в юнговском понимании как преодоление страхов, о собственной жизни писал как об “одной долгой битве со Страхом” (“Автобиография” – “Autobiography”, 1934), и это послужило главным импульсом к созданию вымышленных миров. Произведения П., насыщенные космогонией, выстраиваются на основе архетипов и мифологий, вплетённых в ткань повествования; миф становится способом познания мира.

В первом романе “Древо и камень: Любовный роман” (“Wood and Stone: A Romance”, 1915) слышатся отголоски ницшеанской идеи о “воле к власти” как тяге к самоутверждению. П. выделяет четыре слагаемых бытия: Любовь, Жертвенность, Власть и Гордость, определяет их роль в жизни человека в соответствии с изменением его психических состояний. Структура романа подчинена принципу тематического дуализма: органика/механика, природа/цивилизация, разум/интуиция.

Повествование строится как ряд эпизодов из жизни трёх персонажей, в которых угадываются черты братьев Пауисов. Образы дерева и камня символизируют сосуществование христианства (деревянный крест) и язычества (каменные идолы), а также представляют собой две противоположные силы – любовь и волю к власти (каменщики появляются и в других произведениях П., напр. в романе “Вулф Солент”). Холмы и восхождение на них можно истолковать как превосходство человека над природой. Описанный П. холм Льва, по преданию, служил местом захоронения фрагмента Истинного Креста, что связано

с легендой о Св. Граале и глубинной мифологией Англии.

В основе следующего романа, “Родмур” (“Rodmoor”, 1916), посвящённого “духу Эмили Бронте”, также лежит принцип бинарных оппозиций: контрастность протагонистов (доктора и эстета-отшельника), литературными прототипами которых послужили Эрншо и Линтон из “Грозового перевала”, противопоставление природной стихии человеку, “дионисийского” начала “аполлоническому”.

Известность П. принес “уэссекский цикл” романов: “Вулф Солент” (“Wolf Solent”, 1929), “Роман о Гластонбери” (“A Glastonbury Romance”, 1932), “Уэймутские пески” (“Weymouth Sands”, 1934) и “Замок Девы” (“Maiden Castle”, 1936). Их объединяют воспоминания о детстве и место действия. В них также намечаются темы дальнейшего творчества П. Так, в первом из них появляется тема “монументальной истории” как “нового жанра”, отличного от привычной фактографии исторической науки. Эта тема, по выражению одного из героев, развёртывается в “человеческую комедию” балзаковского типа. История в романе не противопоставляется мифу, а возвращает к нему как к первоисточку. На этом принципе будут построены легендарные хроники “Ауэн Глендауэр” (“Owen Glendower”, 1940) о поражении уэльского восстания 15 в. и “Порий” (“Porius”, 1951), действие которого отнесено к временам короля Артура.

Самым значительным в “уэссекском квартете” считается “Роман о Гластонбери”. В нём получает обоснование квазимифическое представление П. о равновесии добра и зла в мире, объясняющее “божественно-демоническую Первопричину жизни”. Книга выстроена как серия антитез. На географическом уровне это противопоставление городов Норфолка и Гластонбери, на мифологическом – христианства и язычества. Особое значение придаётся сказаниям о Граале, соединяющим как христианскую, так и языческую, связанную с культом Кибеллы, легенды. Согласно П., “героиня романа – Грааль, герой – Жизнь, влитая в Грааль. Идея книги в том, что ни один Сосуд Жизни и ни один Фонтан Жизни, влитый в этот Сосуд, не могут вместить или объяснить многообразие мира”. О значении этого романа для английской литературы говорят отсылки к нему в произведении А. Мердок* и

Дж. Барнса* "Англия, Англия", а также полтора часовой документальный фильм «Роман о Гластонбери» и его место в литературе» («A Glastonbury Romance»: Its Place in Literature», 2002), снятый при участии М. Дрэббл*.

Роман "Морвин, или Месть Бога" ("Morwyn, or the Vengeance of God", 1937) можно рассматривать как первое произведение П. в стиле фэнтези*. В нём рассказывается о нисхождении главного героя, от лица которого ведётся повествование, в ад, куда он попадает вместе со своей собакой, уэльской девушкой Морвин и её отцом ви-висекционистом, погибшим во время спуска под землю, но продолжающим сопровождать героев. Они встречаются с душами людей, обвинённых в жестокости: Нероном, Торквемадой, Ж. Кальвином и маркизом де Садом. Ад у П. не похож на место вечных мучений, он представляет собой внутренний мир населяющих его людей, отличный от остального мира. Выбраться из ада героям романа помогает легендарный уэльский бард Талиссин, свободно преодолевающий пространство и время. Нисхождение поэта в бездны ада символизирует творческий процесс, страхи и потрясения поэтического сознания, порождающие в итоге великое искусство. С этим романом перекликаются апокалиптическая фантазия Ч. Уильямса* "Нисхождение в ад" и "Краткое руководство по нисхождению в ад" Д. Лессинг*.

Романы П. последних лет написаны в жанре фэнтези. В "Атлантиде" ("Atlantis", 1954), созданной по мотивам "Одиссеи" Гомера, рассказывается о восстании олимпийцев, об открытии Одиссеем Америки. Действие романа "Медная голова" ("The Brazen Head", 1956) происходит в Уэссексе эпохи средневековья. В центре повествования – медный бюст Роджера Бэкона, служащий яблоком раздора для теологов: одни хотят его сохранить, а другие – разрушить. Философию этой мрачной по тону книги выражает герой с "говорящим" именем Морт Эбисс ("мертвая бездна"). Последний роман П. "Всё или ничего" ("All or Nothing", 1960) о космических путешествиях молодых людей включает в себя элементы многих жанров: от научной фантастики* до сказки и фарса – и воплощает доктрину писателя о вселенском (космическом) сознании.

П. создал художественный мир, построенный на антиномиях, в котором миф разво-

рачивается в историю, а история становится мифом. Смысловая символика романов дает возможность их многоуровневой интерпретации. Однако, несмотря на интерес, проявляемый к творчеству писателя (его книги переведены на множество языков, в том числе на японский), П. всё же остается "монументом пренебрежения" (М. Эмис*).

Соч.: War and Culture. N.Y., 1914; In Defence of Sensuality. N.Y., 1930; A Philosophy of Solitude. N.Y., 1933; The Enjoyment of Literature. N.Y., 1938; The Art of Growing Old. L., 1944; Rablais. L., 1948; Homer and the Aether. L., 1959; Mortal Strife. L., 1942; In Spite of. L., 1953.

Лит.: Essays on John Cowper Powys / Ed. B. Humfrey. Cardiff, 1972; Cavaliero G. J.C. Powys: Novelist. L., 1973; Brebner J.A. The Demon Within: A Study of J.C. Powys's Novels. L., 1973; Schenkel E. Natur und Subjekt im Werk von J.C. Powys. Frankfurt a.M., 1983; Knight G.W. Visions and Vices: Essays on J.C. Powys / Ed. J.D. Christie. L., 2001.

О. Маркова

ПАУЭЛЛ Энтони (Димок) [POWELL Anthony (Dymoke) 21.12.1905, Лондон – 28.03.2000, Сомерсет], романист. Происходит из старинного уэльского рода, сын армейского офицера. Учился в Итоне, где подружился с Генри Гринном*. Одновременно с ним там учился и Дж. Оруэлл*. В Оксфордском университете сблизился с И. Во*. В течение нескольких лет (с 1926) работал в изд-ве "Дакворт", писал сценарии для английских и американских фильмов, занимался журналистикой. В годы 2-й мир. войны служил в армии, но в активных боевых действиях участия не принимал. После войны редактировал сатирический журнал "Панч" (1952–1958).

Уже в ранних романах П., начиная с первого "Пустые люди" ("Afternoon Men", 1932), за которым последовали "Венусберг" ("Venusberg", 1932), "От обнаружения до выстрела" ("From a View to a Death", 1933), "Агенты и пациенты" ("Agents and Patients", 1936), "Что стало с Уорингом" ("What's Become of Waring", 1939), определилась стилистика П., основу которой составила ирония. Жизнь отображена в его романах как поток событий, из которых писатель выделяет то, что представляется ему одновременно эксцентричным и обыденно-характерным. Раннее творчество П. многие критики сопоставляют с произведениями И. Во и О. Хаксли* 20–30-х гг.

Славу П. принес его 12-томный цикл романов под общим названием "Танец под музыку времени" ("A Dance to the Music of Time", 1951–1975), в котором воплотилась судьба поколения, чья жизнь начиналась после 1-й мир. войны, юность пришлось на 20-е гг., зрелость – на период 2-й мир. войны, а закат жизни – на 60-е гг., когда, постарев, эти люди стали потрясёнными свидетелями сексуальных, феминистских, анархистских движений и "революций". П. обращается к созданию эпического цикла, в жанре которого писали многие английские прозаики (Ч.П. Сноу*, Д. Лессинг*, Дж. Кэри*, О. Мэннинг*, И. Во), стремившиеся осмыслить события эпохи. В центре внимания П. – разнообразные типы людей в контексте времени. Угол зрения в значительной степени определяется выбором рассказчика: это писатель Николас Дженкинс (во многом "alter ego" автора) с его интересом к судьбам и характеристам окружающих. Собственная же жизнь рассказчика, за исключением самых крупных её вех, остаётся в тени.

Мир, предстающий на страницах "Танца под музыку времени", – это мир аристократических гостиных, приёмов и балов, где встречаются представители художественной интеллигенции и промышленной аристократии. П. передал атмосферу этого социума, где все знают друг друга: в его интонации присутствуют критические нотки, но заметно и откровенное любование уходящей в прошлое Англией. П. создал свой вариант "человеческой комедии" (отсылки к Бальзаку встречаются неоднократно) с неизменной грустной интонацией.

Замысел цикла определяется пониманием П. категории времени. Его название повторяет название картины Н. Пуссена, хранящейся в Лондоне, с описанием которой начинается первый роман. На ней старец Хронос играет на свирели, а фигуры, изображающие времена года, вращаются в танце, движения которого бесконечно повторяются, что метафорически передаёт мысль о бренности жизни и непрерывности движения.

П. часто сравнивают с М. Прустом, но в его понимании категории времени нет чувства "утраченности", прустовской ассоциативности. Время воспринимается П. как цепь непрерывных изменений, многоступенчатых перемещений. П. стремится воспроизвести неумолимый ход истории; его манера

присущи строгая логика изложения и всепроникающая ирония.

Структура цикла (по три романа, составляющих четыре трилогии) передаёт, по замыслу писателя, "всю жизнь человека". Его весна – это ученические годы и вхождение во взрослую жизнь (первая трилогия: "Вопрос воспитания" – "A Question of Upbringing", 1951; "Дешёвый рынок" – "A Buyer's Market", 1952; "Мир бизнеса" – "The Acceptance World", 1955), его лето – работа и женитьба (вторая трилогия: "В доме леди Молли" – "At Lady's Molly", 1957; "Китайский ресторан Казановы" – "Casanova's Chinese Restaurant", 1960; "Милосердие" – "The Kindly Ones", 1962), осень – годы войны (третья трилогия: "Поле костей" – "The Valley of Bones", 1964; рус. пер. 1984, название перекликается с одним из ключевых образов поэмы Т.С. Элиота* "Бесплодная земля"; "Искусство ратных дел" – "The Soldiers Art", 1966; рус. пер. 1984; "Военные философы" – "The Military Philosophers", 1968), зима – послевоенное время, когда Дженкинс, теперь 60-летний писатель, вспоминает своих знакомых (четвертая трилогия: "Книжки укрывают комнату" – "Books Do Furnish a Room", 1971; "Временные короли" – "Temporary Kings", 1973; "Слушая тайные гармонии" – "Hearing Secret Harmonies", 1975).

Преимущественное внимание к людям, а не к событиям, характерное для всего цикла, наиболее показательно для третьей, так наз. "военной трилогии": она – о людях во время войны, но не на войне. Как и сам П., его рассказчик не видел настоящей войны, хотя напряжённые бои в Европе во многом определяют атмосферу романов. В них выразительно воспроизведена борьба за власть между штабными офицерами, механизм функционирования военной бюрократической машины. Метафора "театр военных действий" становится основным углом авторского зрения в описании событий войны. «Итак, занавес вновь поднялся для этой старой и всегда популярной пьесы – "Война", в которой мне предстояла роль статиста», – говорит Дженкинс и, словно подчёркивая своё жизненное амплуа и позицию, покупает шинель в магазине театрального реквизита; в этом же ключе описана и сцена демобилизации – переодевание в штатское в зале лондонского коллизея "Олимпия".

В романах цикла особенно колоритно выписаны контрастные судьбы "сквозных"

персонажей: Кеннета Уидмерпула и Чарлза Стрингема. Честолюбие и беспринципность – основные пружины характера Уидмерпула. Он ловко движется по ступеням карьеры от биржевого маклера до члена парламента. В обрисовке образа этого дельца и политика П. использует всю палитру комического: от иронии и сатиры до фарса и гротеска (в последней книге цикла, где герой бесславно гибнет, прельстившись сомнительной ролью вожака левацки настроенной молодёжи). На совести Уидмерпула – судьба его школьного товарища Стрингема, отражающая трудный путь поколения, от лица которого пишет сам П. Деклассированный отпрыск аристократического рода, романтик-неудачник, он в конце концов погибает в лагере для военнопленных в Малайе, воплощая исчерпанность исторической судьбы своего класса.

Критикой отмечалась склонность П. к прозе “задумчивой, неторопливой, недраматичной” (Дж. Таккер). “эмоционально-вялой”, “аморфной” (Б. Бергонци). Сам же П. устами своих персонажей говорит о “склонности к воплощению доподлинной внутренней природы наблюдаемых явлений”, высказывается как за “натуралистический роман”, имеющий дело исключительно с “нашей повседневной жизнью”, так и против него: нет ничего “менее жизнеподобного, чем натуралистический роман”. Спустя десятилетие П. написал мифологический роман “Король-рыбак” (“The Fisher King”, 1986), центральный персонаж которого соотносён с таинственной фигурой короля-рыбака из артуровского цикла.

В последние годы П. писал преимущественно книги мемуарного характера. Тяготение к этому жанру заметно даже в тех случаях, когда формально его книги соответствуют жанру романа – как, напр., “Колесо фортуны” (“O, How the Wheel Becomes It”, 1983), в котором описаны хорошо знакомые автору нравы литературно-художественной среды.

4-томная автобиография* П. “Чтобы шар вращался” (“To Keep the Ball Rolling”, 1976–1982), сборник эссе “Разнообразные вердикты” (“Miscellaneous Verdicts”, 1990), “Дневники” (“Journals”, 1995) содержат массу сведений о людях, с которыми пересекались жизненные пути П. (Э. Ситуэлл*, И. Во, С. Коннолли, Дж. Оруэлл), его взгляды на литературную жизнь Великобритании

и США 1-й пол. 20 в. Заметки эти нередко становятся как бы авторским комментарием к романам цикла “Танец под музыку времени” (из них можно узнать, кто был прототипом того или иного персонажа). Несмотря на то что П. подробно описывает эпизоды из своей жизни, его характер, как и облик рассказчика в цикле, остаётся в тени.

Соч.: Writings on Writers, 1946–1989. L., 1990; Under Review: Further Writings on Writers. 1946–1989. L., 1991.

Лит.: Аникин Г.В. Энтони Поуэлл // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Brennan N. Anthony Powell. N.Y., 1974; Tucker G. The Novels of Anthony Powell. Columbia, 1976.

И. Васильева

ПМ Барбара [PYM Barbara, наст. имя Мэри Крэмpton (Mary Crampton), 02.06.1913, Олвестри, Шропшир – 11.01.1980, Оксфорд], романистка. Детство прошло в патриархальной среде провинциального прихода. Получила образование в Оксфордском университете (1931–1936), где изучала английскую литературу. Работала заместителем главного редактора социологического журнала “Африка” (1945–1970).

П. вошла в литературу в 50-е гг. (романы “Ручная газель” – “Some Tame Gazelle”, 1950; “Превосходные женщины” – “Excellent Women”, 1952; “Совсем не ангелы” – “Less than Angels”, 1955; “Чаша благословения” – “A Glass of Blessings”, 1958). Мир произведений П., особенно ранних, ограничен пределами сельского прихода, маленькой семьи, небольшого офиса. Позже Дж.Б. Пристли* так определит темы, привлекающие внимание П.: “Её одновременно занимают сущие безделицы: кто что сказал и как держался, – и самые серьёзные материи, великие первоосновы жизни: рождение, смерть и выбор спутника (...) Не чувствуя доверия к погоне за химерами, она сосредоточена на житейски ясном и точном. Её заботит человек, конкретный человек из плоти и крови, а об идеях она судит по тому, способны ли они приблизить счастье”.

Герои П. – провинциальные священники, скромные служащие, учёные, одинокие женщины. Неудивительно, что в 50-е гг. её романы, сосредоточенные на психологии этих ничем не примечательных героев, не привлекли внимания читающей публики: на авансцене литературы были произведения “сердитых молодых людей”* и “рабочих ро-

манистов”*. “Боюсь, то, что я пишу, устарело”, – с грустью говорила писательница.

Более 15 лет издатели отказывались печатать произведения П. И только в 1977 издво “Кемп” рискнуло переиздать её роман “Превосходные женщины”. В нём описываются скромные будни дочери священника, иронически зачисляющей себя в ряды “превосходных женщин”, добропорядочных “наблюдателей”, а не участников жизни – тех, для кого “жизнь состоит скорее из мелких неприятностей, чем больших трагедий”. Переиздание имело успех: в “Таймс литерари сапплмент”* многие литераторы, в том числе и Ф. Ларкин*, назвали П. самым недооценённым писателем 20 в.

Успех сопутствовал романам “Осенний квартал” (“Quarter in Autumn”, 1977; Буковская премия; рус. пер. 1981) и “Несколько зелёных листьев” (“A Few Green Leaves”, 1980; рус. пер. 1987), опубликованным посмертно. Присущие писательнице наблюдательность и точность психологического рисунка позволяют ей передать особенности английского национального характера, создать яркую картину английского образа жизни. Критика окрестила П. “специалистом по одиночеству”. Она пишет об обречённых на одиночество и трепетно его оберегающих людях (“безграничная свобода, которую даёт одиночество”), что подчёркивается метафорическими названиями романов. Книги П. отвечали характерному для английского общества 70-х гг. тревожному поиску устойчивых моральных ценностей, жизненных принципов.

После смерти писательницы были опубликованы найденные в её архивах неизданные произведения: “Не столь глубокая ответная любовь” (“No Fond Return of Love”, 1985), “Крэмpton Ходнет” (“Crampton Hodnet”, 1985), “Академический вопрос” (“An Academic Question”, 1986).

Истоки “феномена Барбары Пим” – в глубокой человеческой правде её прозы, в умении передать “драматизм обыденного”, в мастерстве быто- и нравоописания. Её произведения создают ощущение спонтанного, естественного течения жизни. Всё написанное П. отличается чрезвычайная “английскость”. Описания старых дев и добропорядочных преподавателей (в “сценах оксфордской жизни”) указывают на квинтэссенцию английского духа и характера. Её романы вливаются в мощную традицию английской

нравоописательной психологической прозы; П. сама не раз признавалась в верности этой традиции, прежде всего Дж. Остен.

Соч.: Selected Essays. L., 1976; A Very Private Eye. L., 1986; Civil to Strangers. L., 1987.

Лит.: Васильева И. Специалист по одиночеству // Пим Б. Осенний квартал. М., 1981; Она же. Барбара Пим: единство личности и творчества // Современная художественная литература за рубежом. 1990. № 5; Rossem J. The World of Barbara Pym. L., 1987; Wyatt-Brown A.M. Barbara Pym: A Critical Biography. Missouri, 1992.

И. Васильева

ПИНТЕР Харольд (PINTER Harold, р. 10.10.1930, Лондон), драматург, киносценарист, автор нескольких поэтических сборников. Родился в семье портного. В 1948 поступил в Королевскую академию драматического искусства, участвовал в постановках радиопьес Би-би-си; выступал на провинциальной сцене как профессиональный актёр под именем Дэвида Бэрона (Baron David), преимущественно в классических, прежде всего шекспировских, пьесах. Добившись мировой известности как драматург, П. продолжал выступать в качестве актёра и режиссёра в основном в собственных пьесах. П. – обладатель ряда международных литературных и театральных премий, ему были присвоены почётные степени нескольких университетов.

П. вошёл в литературу одновременно с поколением “сердитых молодых людей”*, во многом разделяя характерное для них неприятие враждебного человеку мира. В ранних пьесах П. немало частных перекличек с произведениями А. Уэскера*, Дж. Ардена*, что давало основание критике усматривать их родство с “новым натурализмом” (Р. Уильямс*). Однако драматургический язык П. разительно отличает его от “сердитых” собратьев по перу.

П. пишет о враждебности окружающей действительности, об отчуждении, о деформации, об ограниченности сознания и его оторванности от внешнего мира. Ведущей метафорой, передающей пинтеровское понимание мира, становится комната: она символизирует сжатое пространство, в которое загнан современный человек. В конечном счёте комната всегда превращается в ловушку: хрупкая скорлупка личного мирка не выдерживает давления внешнего мира и разрушается под его воздействием.

Первую поставленную и опубликованную одноактную пьесу П. так и озаглавил – “Комната” (“Room”, 1957). В уютный обывательский мирок с его традиционными приметами (муж читает газету, жена готовит чай) вторгается посланец внешнего мира; иррациональность происходящего подчеркнута тем, что вестником беды выступает слепой негр. Ощущение опасности будит агрессию встревоженного ‘неизвестностью обывателя, и муж жестоко избивает негра. Пьеса завершается столь же иррациональным, прямо не вытекающим из действия событием: жена спит. Финал знаменует возмездие прошлого, которое герои стремятся вычеркнуть из своей жизни. В характеристике персонажей и драматической ситуации П. искусно использует приём недосказанности, который становится одной из главных черт его стиля. Присутствие скрытой в прошлом неведомой тайны превращает центральную коллизию в столкновение с сокрушительной, непостижимой и непреодолимой силой.

Двойственность финала, предложенного в “Комнате”, где обречённость героев парадоксально сочетается с агрессивностью, характерна и для последующих пьес П. Среди них следует выделить пьесу “Немой официант” (“The Dumb Waiter”, пост. 1957; публ. 1960), своеобразие художественного решения которой заключается в сближении сюжета с гангстерским детективом*, а также “Лёгкую боль” (“A Slight Ache”, 1961). В этой пьесе вторжение внешнего мира во внутренний мирок предстаёт как добровольное “замещение” одного персонажа другим: “продавец спичек” воцаряется в доме, а вытесненный им муж занимает его место с полным пониманием своей новой роли – эта метаморфоза отражает привычный для героев порядок и предполагает новые перемены. Складываясь в дурную бесконечность, они с каждым разом лишь повторяют то, что уже происходило, создавая ощущение неизбывного кошмара бытия. Тот же мотив присутствует в “Коллекции” (“The Collection”, 1962) и “Подвале” (“The Basement”; тел. пост. 1966; публ. 1967; театр. пост. 1968); в нём выражено представление драматурга о “стирании” личности, взаимозаменяемости персонажей, повторяемости ситуаций. Отсюда такие черты персонажей пинтеровской драмы, как приспособляемость и конформизм: каковы бы ни были обстоятельства,

они не отстаивают своих прав и, хотя в финале становятся жертвами, не вызывают сострадания.

Эмоциональным итогом пьесы “День рождения” (“The Birthday Party”, пост. 1958; публ. 1959; перераб. вариант, 1965; экран. 1968), напротив, становится сочувствие герою, ставшему жертвой разрушительных сил. Происходящее на сцене уходит корнями в прошлое протагониста, которое дано лишь намёком. Но чем больше герой пытается скрыть свое прошлое, тем яснее указания на происшедшую с ним катастрофу, породившую душевный надлом. Недосказанность в прорисовке протагониста П. сочетает с тщательной проработкой обстоятельств – так видимость заслоняет сущность, не позволяя проникнуть в её смысл. Пьеса завершается сценой страшного насилия. Вторжение разрушительных сил в пространство пьесы выглядит немотивированным, и вместо развязки действия следует квазиразвязка, оставляющая зрителя лицом к лицу с неразрешимой тайной бытия.

Подобные художественные решения, а также усложнённая драматургическая языку П. дали повод некоторым критикам занести его в число представителей “театра абсурда”*. Писатель же, отрешившись от любых ярлыков, настаивал на том, что его пьесы и персонажи не нуждаются в “аллегорическом” прочтении, что их необходимо видеть и понимать в реальной ситуации: “Сценический персонаж, который не может привести убедительного довода или сообщить о том, что пережил в прошлом, о своём теперешнем поведении или о своих чаяниях, как не может и представить исчерпывающего анализа своих мотивов, так же законен и достоин внимания, как и тот, кто может – что весьма настораживает – всё это сделать. Чем острее переживание, тем нечленораздельнее выражение”.

К этому типу персонажей принадлежат все три протагониста “Сторожа” (“The Caretaker”, 1960; экран. по сценарию П. “Гость”, 1964; рус. пер. 1968). Каждый из них может рассматриваться как своего рода жертва. П. предлагает философское осмысление трагичности бытия: сложные взаимоотношения героев создают впечатление лишённого стабильности, распадающегося мира, вынуждающего человека замкнуться в себе. Внутреннее пространство пьесы, очерченное с величайшим вниманием к мелочам

повседневности, размыкается, действие становится универсальным.

Тенденцией к универсальности отмечены и пьесы П. 60-х гг. В “Возвращении домой” (“The Homecoming”, 1965; перераб. вариант 1968; экран. 1969) крушение героя обусловлено не внешними, а внутренними причинами. Душевная и духовная несостоятельность заставляет его примириться с ложью, заслонившись ею от неприглядной правды жизни. Финал пьесы шокирует: П. сталкивает в нём, с одной стороны, предательство героя по отношению к самому себе, а с другой – торжество примитивного начала в остальных персонажах. Их падение олицетворяет возвращение жены героя к проституции, а для членов семейства она становится чем-то вроде семейного божества.

В “Пейзаже” (“Landscape”; радиопост. и публ. 1968; театр. пост. 1969; рус. пер. 1988) отчётливо проявилась одна из наиболее сильных сторон дарования П. – тонкость психологического письма, умение скупыми средствами раскрыть внутренний мир героев. Это присуще и произведениям 70-х гг. Принцип недосказанности сохраняется в пьесе “На безлюдье” (“No Man’s Land”, 1975; рус. пер. 1988). Завеса, скрывающая тайну прошлого, постепенно приоткрывается, но полной правды о том, почему видный писатель замкнулся в своём роскошном доме, не удаётся узнать никому – ни его другу, ни зрителю. Перед глазами последнего – лишь ужасающий итог, духовное омертвление человека, не нашедшего в себе сил противостоять негативному воздействию окружающего мира. То же можно сказать и о “Предательстве” (“Betrayal”, 1978; экран. 1981; рус. пер. 1988), где в построении действия П. использует обратную перспективу, заставляя героев, предавших и предающих друг друга, себя и то, что некогда составляло для них высшие ценности, проделать долгий путь в прошлое, к незамутнённым истокам.

Тревожные философские размышления о человеческой природе и смысле человеческой жизни П. продолжает и в нач. 80-х гг. (“Голоса домашних” – “Family Voices”; радиопост. и публ. 1981; театр. пост. 1982; “Вокзал Виктория” – “Victoria Station”, 1982; “Своего рода Аляска” – “A Kind of Alaska”, 1982). Но с сер. 80-х гг. П. меняет творческую манеру. Как бы подхватив нить, идущую от его ранней пьесы “Теплица” (“The Hothouse”, 1958), опубликованной и постав-

ленной лишь в 1980, он создает ряд пьес с политическим – в широком смысле слова – контекстом. В них настойчиво проводится мотив попыток – физических (“Одну на дорожку” – “One for the Road”, 1984) и психологических (“Новый мировой порядок” – “The New World Order”, 1991), а также произвола и насилия, ассоциируемых с тоталитаризмом (“Язык гор” – “Mountain Language”, 1988), которому благодушно потворствуют обеспеченные слои общества (“Вечеринка” – “Party Time”, 1991, телепост. 1992). Обличительный пафос пьес позволил критикам соотносить их с драмами Э. Бонда*. Два тематических пласта сливаются воедино в пьесе “Прах – праху” (“Ashes to Ashes”, 1996), в которой жизнь героини, пережившей ужасы тоталитаризма, окутана чёрной тенью прошлого. До конца остается неясно, пришлось ли ей самой перенести репрессии, насилие, депортацию, стать свидетелем убийства невинных, о чём идет речь в пьесе, или всё это создано её воображением под впечатлением от пережитого другими персонажами. За травмированным сознанием встают реальные судьбы миллионов. П., таким образом, говорит своей пьесой о невозможности забвения или примирения с прошлым страданием, напоминая благополучному современному человеку, что опасный заряд бесчеловечности он носит в самом себе.

Пьеса “Лунный свет” (“Moonlight”, 1993) продолжает линию, намеченную “Предательством”: умирающий отец, отпавшие от родительского дома дети – мир, задавленный будничной суетой, мелкими стычками, недовольством, придирками друг к другу, за которыми как-то теряется значимость трагедии. По контрасту с этой пошлой жизнью П. создаёт прекрасный образ юной Бриджит, растворяющийся в призрачном лунном свете: она покинула реальный мир, но своим присутствием в мире видений открывает героям пьесы возможность мечты о другом бытии. Её образ выводит на поверхность лирическую стихию, которой в той или иной мере отмечены все произведения П. Мотивы целого ряда прежних пьес оживают в “Праздновании” (“Celebration”, 2000), символический характер этому возвращению к прошлому придаёт “Воспоминание о минувшем” (“Remembrance of Things Past”, 2000; переработ. сценарий 1972, основанный на “Поисках утраченного времени” М. Пруста, по которому не был снят фильм).

По сценариям П. поставлено около 20 фильмов, в том числе "Слуга" (1963, реж. Дж. Лоузи), "Несчастный случай" (1967; специальный приз Каннского фестиваля), "Посредник" (1971, по роману Л.П. Хартли*), "Женщина французского лейтенанта" (1981, по роману Дж. Фаулза*), "Последний магнат" (1974, по роману Ф.С. Фицджералда, реж. Э. Казан), "Рассказ служанки" ("The Handmaid's Tale", 1987, по роману М. Этвуд), "Утешение чужака" (1990, по роману И.Макьюэна*), "Мэнсфилд парк" (1999, по роману Дж. Остен) и др.

Соч.: Plays: In 3 vols. L., 1976–1977; Plays: In 4 vols. L., 1998; Various Voices: Prose, Poetry, Politics. L., 1999; в рус. пер.: Сторож и другие драмы / Предисл. М. Швыдкого. М., 1988.

Лит.: Коренева М. Гарольд Пинтер // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Esslin M. The Peopled Wound: The Plays of Harold Pinter. L., 1970; Dukore B.F. Harold Pinter. L., 1982; Billington M. The Life and Work of Harold Pinter. L., 1996; The Cambridge Companion to Harold Pinter / Ed. P. Raby. Cambridge, 2001; Gale S.H. Harold Pinter: The Films. Boston, 2001.

М. Коренева

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМА (POLITICAL DRAMA) – направление, объединяющее пьесы, в основе которых лежит политический конфликт. Английская П. д., впервые заявившая о себе в агитационном театре 20–30-х гг., стала доминантой в развитии драматургии на рубеже 60–70-х гг., что было непосредственно связано с обострением экономической и политической ситуации в стране, поляризацией "левых" и "правых" сил.

К этому времени социальная драма, которая усилиями "сердитых молодых людей" прочно утвердилась на английской сцене, в основном себя исчерпала. В новых условиях потребовались иные приёмы письма, чем те, что были присущи "поэтическому натурализму" 50–60-х гг. Из драмы уходит герой как второе "я" автора, а с ним – лиричность и психологизм, неотъемлемые качества пьес "сердитых". Характер заменяется социальной маской, объективный тон – открытой тенденциозностью. В течение 70-х гг. выросло целое поколение драматургов, избравших политику своей главной темой, появились сотни пьес, были испробованы различные стили.

На рубеже 60–70-х гг. активно возрождавшаяся драматургия малых форм (пьесы-

фельетоны, пьесы-скетчи) отвечала встречному движению внутри театра, формированию многих театральных групп, отпочковавшихся от сложившейся системы. Появление профессиональных и полупрофессиональных коллективов, получивших в Великобритании наименование "фриндж" (fringe – "край, кромка, обочина"), было вызвано – помимо других причин – потребностью в непосредственном и оперативном отклике на политическую злобу дня. Названия многих групп говорят сами за себя: "Архетипический театр карикатуры и плаката", "7 : 84" (расшифровка: 7% населения Великобритании владеют 84% национального богатства), "Пиратка Дженни" (отсылка к знаменитому зонгу из брехтовской "Трехгрошовой оперы"), "Общая воля", Театр агитпропа и т.д. Короткие сатирические пьесы "фринджа" (часто создаваемые коллективно), в большинстве своём не рассчитанные на сколько-нибудь продолжительную сценическую жизнь, выполняли роль политического фельетона и памфлета. Лишь некоторые из них, достаточно законченные в литературном отношении, были опубликованы. Об особенностях П. д. малых форм даёт представление одноактная комедия Дж. Ардена* и Маргаретты Д'Арси (D'Arcy, Margaretta, p. 1922) "Правдивая история о сквайре Джонатане и его злосчастных сокровищах" ("The True History of Squire Jonathan and His Unfortunate Treasure", 1968). В ней содержится много злободневных реалий и намёков, обыгрываются и стилизуются трафаретные образы и ситуации, взятые из арсенала популярной литературы и театра.

П. д. малых форм обратилась также к традиции интеллектуальной комедии, представленной в английской литературе пьесами-дискуссиями Б. Шоу*. Это было связано с потребностью не только в оперативном отклике на текущие события, но и в их осмыслении, в постановке общих проблем. Один из лучших образцов драматургии этого типа – состоящая из коротких пьес трилогия "Подключённые" ("Plugged In", 1972) Джона Мак-Грата (MacGrath John, 1935–2002), основателя театральной группы "7 : 84". В центре дискуссии, разворачивающейся в "Подключённых", – способность масс к радикальному изменению жизни и методы политического действия. Эти вопросы как бы поворачиваются разными гранями; никто из участников дискуссии не выступает носите-

лем абсолютной истины. Пьесы Мак-Грата условны и в то же время не порывают связи с реальным бытом: идеология незамедлительно поверяется жизненной практикой, вступает с ней в разнообразные динамичные отношения.

Если в области малых форм П. д. быстро уловила живые импульсы времени и нашла необходимые стимулы в сценической традиции, то в “полнометражной” драматургии освоение политической темы шло гораздо медленнее. В жизни самой Великобритании ещё не было тех открытых и ожесточённых конфликтов (в частности, молодёжных выступлений), которые к тому времени охватили весь мир, поэтому драматурги, ставившие в своих произведениях проблему радикального действия, часто обращались к “чужому” материалу. Среди самых известных пьес этого рода – “Гевара по Макруну” (“Macrune’s Guevara”, 1969) Джона Сперлинга (Spurling John, p. 1936) о борьбе и гибели знаменитого революционера; “Захваченные фабрики” (“Occupations”, 1970) Тревова Гриффитса (Griffiths Trevor, p. 1935) о грандиозной забастовке рабочих “Фиата” в 1920, поставившей Италию на грань революционной ситуации; “Дикари” (“Savages”, 1973) К. Хэмптона* об истреблении индейцев в Бразилии и т.д. В произведениях, действие которых происходит в современной Великобритании, обычно конструируется вообразимая ситуация: “Демонстрация” (“The Demonstration”, 1969) Дэвида Кота (Coute David, p. 1936), “Великолепие” (“Magnificence”, 1973) Х. Брентона*, “Утинная песня” (1974) Д. Мерсера* и др. Большинство пьес тяготело к двум крайностям: к умозрительности или к аморфной описательности. Так, обстановка в университете, изображённая в пьесе Кота, явно не могла вызвать студенческого бунта, заданного сюжетом, и поэтому развитие действия выглядит малоправдоподобным. С другой стороны, Хэмптон, стремясь сообщить читателю и зрителю как можно больше подлинных фактов, придаёт значительной части диалога чисто информационную функцию.

Одной из самых ярких и популярных форм П.д. стал “документальный мюзикл”. Его рождение можно датировать 1963, когда лондонский “Тизтр Уоркшоп” под руководством Джоан Литлвуд поставил знаменитый спектакль о 1-й мир. войне “Ах, что за чудная

война!” (“Oh What a Lovely War”), построенный на популярных песнях того времени. Несколько документальных мюзиклов было создано в 60-е гг. в театре “Виктория” (город Сток-он-Трент), но именно в 70-е гг., на волне политизации театра, этот жанр стал целым театральным направлением. Документальный мюзикл впитал в себя традиции исконно английских популярных сценических форм: ярмарочного театра, мюзик-холла, рождественского сатирического обозрения (“английская пантомима”), опыт европейского политического театра 20–30-х гг. (прежде всего Брехта–К. Вейля), а также послевоенной документальной драмы. Документальный мюзикл не чуждается и элементов бытового, психологического театра. Его разнородные составные части объединены одной ведущей идеей: представить событие или целый исторический период в документированной подлинности и в то же время прокомментировать его. Документальные мюзиклы создавались всем составом участников, хотя окончательную форму спектаклю придавали драматург, композитор и режиссёр.

Особенно часто политический документальный мюзикл обращается к истории – к тем её событиям, которые переключаются с настоящим. Труппа “Тизтр Уоркшоп”, поставившая “Чуждую войну”, обратилась к военной истории полувековой давности, для того чтобы внести свой вклад в антивоенное движение, развернувшееся в нач. 60-х гг. В 1968 в театре “Виктория” был создан спектакль “Шесть – в один” (“Six Into One”) на тему, казалось бы, узколокальные – об истории федерации шести провинциальных промышленных городов, но он имел прямое отношение к современным проблемам экономической и политической интеграции, вставшим особенно остро в связи с планами вступления Великобритании в “Общий рынок”. В пьесе Дж. Мак-Грата “Овцы, олени, и чёрная-чёрная нефть” (“The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil”, 1973) современные аферы вокруг нефти, найденной в Северном море, были сопоставлены с огораживанием земель времён классического капитализма. Документальный мюзикл “Предательство” (“Betrayal”, 1977) Роджера Смита (Smith Roger) и Тома Кемпински (Kempinsky Tom) рассказывал о годах “великой депрессии” в Великобритании (1929–1931) и о политике власть имущих.

Политизация в сильнейшей степени повлияла на характер интерпретации классики, что особенно ярко выразилось в шекспировских спектаклях. Исторические хроники Шекспира, «римские трагедии» и многие комедии с нач. 70-х гг. ставятся как пьесы политические, часто с современными аллюзиями. Эта тенденция выразилась и в создании новых текстов – современных версий классических произведений. Известен своими политизированными обработками Шекспира Чарлз Маровиц (Marowitz Charles, р. 1934) – «Вариант “Отелло”» (“An Othello”, 1972), «Вариации на тему “Венецианского купца”» (“Variations on ‘The Merchant of Venice’”, 1977). Существуют политические пьесы, представляющие новые варианты “Гамлета” (“Амлет” – “Amleth”, коллективное сочинение группы “фринджа” “Мидиум фэр”), “Ромео и Джульетты” (“История смерти” – “Death Story”, 1976) Дэвида Эдгара (Edgar David, р. 1948), “Лоренцаччо” Альфреда де Мюссе (“История Лоренцаччо” – “The Lorenzaccio Story”, 1977) Пола Томсона (Thompson Paul) и т.д. К этому направлению примыкает и Э. Бонд* как автор нового варианта “Короля Лира” (1971) и пьесы “Женщина” (1978), в которой он использует сюжеты и мотивы различных произведений древнегреческой литературы, посвященных Троянской войне.

С сер. 70-х гг. в Великобритании появилось большое число пьес на политические темы, действие которых отнесено в прошлое или в будущее. Общее в них – стремление осмыслить современность в контексте истории и предельно заострить опасные тенденции настоящего, проецируя их на воображаемое будущее. В пьесах о прошлом историческая правда зачастую является на сцене в облики гротеска, то жуткого, то смешного. Драматурги яростно развенчивают национальное прошлое в его официально-парадной версии: фигуры, по традиции окруженные ореолом героизма и величия; эпохи, которые принято считать благополучными и блестящими. Так, Э. Бонд в пьесе “Реставрация” (1980) и Х. Баркер* в “Победе” (1983) обличают социальное зло и жестокость эпохи “славной революции” кон. 17 в. Авторы политических пьес волнуют причины возникновения фашизма: “Хорошо” (“Good”, 1981) С.П. Тейлора (Taylor C.P., 1929–1981), “Транспортировка А.Г. в Сан-Кристобаль” (1982) К. Хэмптона*; мораль-

ная сомнительность некоторых из тех средств, которые применялись правительством Великобритании в войне против фашистской Германии: “Гитлер пляшет” (1972) Х. Брентона*, “Для победы над Гитлером” (1978) Д. Хэара*.

Тревожная мысль о том, что зло не исчезнет, а вырастет до огромных размеров, если его не пресечь вовремя, звучит еще острее в пьесах-антиутопиях*. За редкими исключениями, их действие происходит в самом недалёком будущем. Этим пьесам свойственны мрачный колорит, пафос негодования, обнаженный драматизм, “чёрный юмор” и сарказм. Глубоко иронично заглавие одной из них – “Добрые чувства между нами” (1977) Х. Баркера: никаких добрых чувств ни у кого не осталось, в стране царит атмосфера всеобщей вражды и жестокости. В другой пьесе Баркера, “Выявить соглашателя” (1979), Великобритания изображена в состоянии гражданской войны. Одна из лучших политических драм 70-х гг., “Пьеса о Черчилле” (1974) Х. Брентона, объединяет темы прошлого и будущего, предостережение и развенчание фальшивых мифов национальной истории.

Английская П. д. – это десятки имён, среди которых – ведущие современные драматурги, чьё творчество глубоко и постоянно связано с политической темой на протяжении четверти века. Об этом свидетельствуют их пьесы, созданные в 90-е гг., когда П. д. уже пережила свой расцвет: “Московское золото” (1990) и “Иранские ночи” (1990) Х. Брентона и Тарика Али, “Неуважение к суду” (“Murmuring Judges”, 1991) Д. Хэара, “Европейцы” (1990) и “Ненавистная ночь” (1994) Х. Баркера и др. Политизация затронула и драматургов, творчество которых в целом не принадлежит к П. д.: так, Х. Пинтер* в 1984 создает пьесу “Перед дорогой” (“One for the Road”) о политических заключенных, а Стивен Берков (Berkoff Stephen, р. 1937) в 1986 – «Потопить “Бельграно”!» (“Sink the Belgrano”), где речь идет о Фолклендской войне между Великобританией и Аргентиной. Новое поколение драматургов, пришедшее в театр в кон. 70-х и в 80-е гг., также создало множество политических пьес на злободневные темы. Среди них – “Мы сами” (“Ourselves Alone”, 1985) Энн Девлин (Devlin Ann, р. 1951) о трагедии Северной Ирландии, антифашистская пьеса Джекки Шапиро (Shapiro Jacqui, р. 1961)

“Зима утром” (“Winter in the Morning”, 1988). Политические мотивы по-прежнему играют заметную роль в интерпретации классики.

Лит.: *Ряполова В.А.* Английская драма перед новыми задачами // Искусство и общество. М., 1978; *Соловьева Н.А.* Политический театр 70-х // Соловьева Н.А. Английская драма за четверть века (1950–1975). М., 1982. Вып. 2; *Ряполова В.А.* Английская политическая драма: переоценки и предостережения // Театр. 1983. № 8; *Ilzin C.* Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968. L., 1980; *Bull G.* New British Political Dramatists. L., 1984.

В. Ряполова

ПОЛЯКОВ Стивен (POLIAKOFF Stephen, р. 04.12.1952, Лондон), драматург. Учился в Кембриджском университете (1972–1973), но не закончил курса, решив посвятить себя театру. Его дед был известным русским инженером-изобретателем и богатым фабрикантом; в 20-е гг. выехал за границу. П. вывел его в пьесе “Нарушенное молчание” (“Breaking the Silence”, 1984) под именем Николая Песлякова; сюжет пьесы перекликается с подлинными событиями семейной хроники (действие происходит в поезде, в котором герой уезжает из Советской России, чтобы уже никогда не вернуться).

П. рано осознал своё призвание: его драматургический дебют состоялся, когда автору было 17 лет (“Бабушка” – “Granny”, 1969). Творчество П., как и большинства представителей его поколения, отмечено социально-критическими и политическими мотивами. Он был связан с движением “фринджа” (или “альтернативного театра”); его участие (вместе с Д. Хэаром*, Х. Брентоном* и др.) в создании пьесы “Придорожная стоянка” (“Lau Vu”, 1971) было как художественной, так и политической акцией.

В отличие от многих авторов, сменивших поколение “сердитых молодых людей”*, П. не порвал с традицией предшественников. Его излюбленный жанр – психологическая драма, обычно с малым количеством действующих лиц, события укладываются в короткий отрезок времени. Концентрируя внимание на психологии персонажей и их взаимоотношениях, драматург воссоздаёт и всю окружающую атмосферу – городского района, целого города и – шире – всей страны. В этом ключе написаны лучшие произведения П., созданные в 70-е гг. Именно тогда его та-

лант был замечен публикой и критикой (назван самым многообещающим драматургом на конкурсе газ. “Ивнинг стэндард”), а также ведущими театрами страны.

Главный объект внимания П. – молодые люди, его сверстники, а сквозные темы и 70-х гг. и последующих лет – разобщённость, одиночество и пустота жизни в современном английском городе. Две пьесы 1975 (“Вдарим по городу” – “Hitting Town” и “Любимец публики” – “City Sugar”; рус. пер. 1981) можно назвать “лестерской диалогией”: Лестер, один из городов Центральной Англии, не только место действия, но, условно говоря, и главное действующее лицо этих пьес.

В коротких эпизодах, составляющих “Вдарим по городу”, действие переносится то в некрасивые, неуютные стандартные квартиры, то на гулкие, пустынные вечерние улицы, то в тесную, душную, до отказа набитую дискотеку, где вместо движения и веселья – оцепенелые фигуры, остекленевшие глаза, то в унылый пустой бар, то в бездушный, залитый искусственным светом интерьер торгового центра. В этом городе, лишённом характерности и души, человек одинок и наедине с собой, и в толпе; индивидуальность либо стёрта, задавлена, либо проявляется в судорожных, отчаянно-агрессивных, болезненных формах. Герои пьесы, студент Ральф и его сестра, напрасно мечутся по вечернему городу в поисках хоть какого-то живого контакта, и единственное, что наконец даёт им возможность на мгновение разорвать круг безысходного одиночества, – это кровосмесительная связь, шоковая кульминация пьесы. Однако с приходом дня город вступает в свои права: он бьёт и по героям, и по всем остальным, кто в нём обитает.

П. продолжил эту тему в “Любимце публики”, где два персонажа, эпизодические в первой части дилогии, становятся главными. Это диск-жокей Брэзил, местная знаменитость, “любимец публики”, законодатель массовых вкусов, и юная продавщица, потребительница массовой культуры. Сюжет пьесы строится вокруг конкурса радиослушателей, призом в котором является поездка в Лондон с местной поп-группой. Главные персонажи встречаются только в финале; до этого зрители видят их порознь в быстро чередующихся сценах: его – в студии, её – на работе и дома. Зрителю даётся возможность

увидеть гипнотическое воздействие массовой культуры: юная героиня, как и тысячи других подростков Лестера, выполняет по команде диск-жокея все самые бессмысленные и унижительные условия конкурса. Парадокс заключается в том, что “властитель умов”, признанный профессионал Брэзил, – такая же жертва массовой культуры, как и неразвитая, ограниченная продавщица. Этот человек зрелого возраста, интеллигент, бывший учитель, бывший участник “альтернативной культуры”, стал по существу частью конвейера, штампуемого коммерческую продукцию, и он прекрасно это сознаёт и презирает себя не меньше, чем своих слушателей. После конкурса девушка, не получившая заветного приза и снова канувшая в безвестность, и диск-жокей, приглашённый на зависть коллегам на работу в Лондон, находятся фактически в одинаковом положении: по человеческому счёту они оба проиграли.

Свойства своего таланта, в котором наблюдательность художника сочетается с аналитичностью социолога, П. проявил и в следующей пьесе – “Земляничные поляны” (“Strawberry Fields”, 1977; рус. пер. 1986), посвящённой злободневной политической теме – усилению партий “правого” толка. Её ироническое заглавие вызывает ассоциации с почти одноимённой лирической песней “Битлз”*, с идиллическим английским пейзажем (он был изображён на программке спектакля), но автор показывает Англию, далёкую от гармонии и идиллии. Уже с первых реплик П. точно расставляет опознавательные знаки характеров и социальных типов. Он показывает расистку новой формации – девушку “из хорошей семьи”, фанатически убеждённую в избранности своего класса и своей расы. Её партнер – иной социальный и психологический тип, схожий с героиней “Любимца публики”, только ещё более неуверенный и неудачливый, переносящий вину за это на “цветных” и “красных”. Эта пара – дополняющие друг друга типы вожака и ведомого в националистической партии – изображена особенно рельефно благодаря контрасту с третьим персонажем, вполне обыкновенным парнем, воплощающим ту человеческую норму, которая позволяет осознать, что остальные двое – мутанты.

П. продолжал и в дальнейшем достаточно успешно работать для театра (одна из его пьес, “Ослеплённые солнцем” – “Blinded by

the Sun”, поставлена в Королевском национальном театре, 1996), позже – и для телевидения, но его вклад в современную английскую драматургию всё же определяется тем, что создано в первое десятилетие творческой деятельности. Из произведений более позднего времени выделяется короткая теледрама “Поезд-ловушка” (“Caught on a Train”, 1980; премия Британской академии кино- и телеискусства), где автор психологически тонко разрабатывает тему одиночества и внутренней пустоты; она воплощена в центральном персонаже, внешне преуспевающем и уверенном в себе литературном коммивояжере.

С сер. 1980-х гг. П. также работает в кино в качестве сценариста и режиссёра. В числе фильмов, снятых по его сценариям, – “Беглецы” (“Runners”, 1983), “Она отсутствовала” (“She’s Been Away”, 1989; премия Венецианского кинофестиваля за сценарий), “Закрой мне глаза” (“Close My Eyes”, 1991; пост. автора), “Столетие” (“Century”, 1993; пост. автора) и др.

Лит.: *Peacock D.K.* The Fascination of Fascism: The Plays of Stephen Poliakoff // *Modern Drama*. Ann Arbor, 1984. № 4; *Coveney M.* Strange and Listless Journeys: Stephen Poliakoff’s Work to Date // *Drama*. L., 1985. № 156.

В. Рыколова

ПОСТМОДЕРНИЗМ (POST-MODERNISM) – направление в литературах стран Западной Европы и США, сложившееся под сильным воздействием философских концепций 70-х гг. 20 в., которые обосновывали взгляд на новейший период истории как на время “постсовременности” (термин, предложенный французским философом Ж.Ф. Лиотаром в работе “Состояние постмодерна”, 1979). Согласно этому взгляду, в новейший период истории происходит отказ от “вертикали”, т.е. от концепций, притязающих на универсальный охват и толкование реальности как целостного феномена, подчинённого определённым законам. Осознание принципиальной разнородности, “невыведенности” мира создаёт ситуацию, когда выбор заменяется сопоставлением бесчисленных возможных интерпретаций любого явления социальной и духовной жизни. Их сумма признаётся более предпочтительным и аутентичным подходом к действительности, чем попытки её концептуальной интерпретации, заведомо неполной и условной.

Считая основным признаком “постсовременности” “фундаментальную гетерогенность” жизненных ориентаций и объявив несостоятельными тенденции “монокультуры”, П. разработал собственную эстетическую доктрину. В её основе тот же принцип сопоставления различных парадигм при отказе от выделения любой из них как наиболее состоятельной. Получившие в Великобритании большой резонанс работы одного из основных теоретиков эстетики П., голландца Д. Фоккема, обосновывали новую концепцию персонажа, принадлежащего в большей степени усвоенному или унаследованному им культурному дискурсу, чем социальной среде. Тем самым он переставал быть характером, как эта категория трактовалась английской классической традицией. Косвенным воздействием подобной трактовки отношений личности и социума, а также пересмотра самого понятия “характер” отмечены произведения писателей, сочетающих художественное творчество с критической деятельностью или университетским преподаванием (М. Брэдбери*, Д. Лодж*, К. Брук-Роуз*).

Эстетика П. подчинена игровому началу, полемичному по отношению к любой концептуальной структуре, будь то миметический принцип искусства, отвечающий эстетике реализма, или концепция модернизма*, которой приписывается универсальное значение. Для эстетики П. ключевое значение приобретает понятие текста, который должен опровергать собственные претензии, как и притязания любых других текстов, на воплощение строго определённого значения. Тексту П. присущ элемент пародийности, объектом которой должен становиться он сам. Культура в целом рассматривается как потенциально бесконечная совокупность текстов, причём смысл любого из них проявляется только через другие тексты. Все они являются “ацентричными”, т.е. намеренно лишёнными главенствующей истины, иллюстрацией которой служило бы их содержание; во всех преобладает идея “неопределённости”, “неуверенности”, корректирующей иронии, фрагментарности – это только версии, ни одна из которых не стремится стать окончательной и неоспоримой. В тексте, независимо от намерений его создателя, обязательно присутствуют смыслы, перешедшие из других текстов или осознанно заимствованные из них (“интертекстуаль-

ность”), так как культура может органически развиваться лишь при условии постоянного соположения её ценностей, непрерывающегося диалога.

В согласии с этими философскими и эстетическими предпосылками, главенствующими характеристиками произведений П. становятся незавершённость, игра, ирония, травестия, пастиш, обилие цитат или реминисценций из текстов, относящихся к самым разным культурным эпохам, отказ от строгой концептуальности, как и от строгого композиционного построения ради импровизационности.

Зародившись во Франции, П. на рубеже 70–80-х гг. заявил о себе и в английской литературе, хотя задним числом его начало нередко датируют “Поминками по Финнегану” (1939) Дж. Джойса*. К П. принято относить творчество Дж. Фаулза*, который считает себя сторонником реалистической манеры письма, и в то же время современником А. Роб-Грийе. Свои романы он сопровождает размышлениями об их написании, мастерски создаёт иллюзию реальности, чтобы неожиданно её разрушить, иронически комментирует и стиль классического романа, и игровое начало постмодернистского текста.

Наиболее последовательными приверженцами П. оказались романисты П. Акرويد* и Дж. Барнс*, а также поэт и критик Иен Хэмилтон (Hamilton Ian, p. 1938), издававший журн. “Нью ревью” (1974–1978), который был одним из основных популяризаторов новых интеллектуальных веяний и художественных концепций. На страницах “Нью ревью”, первоначально ориентированного на пропаганду эстетики минимализма в противовес отличающему модернизм культу “метафизики” и “трансцендентности”, появились первые произведения Дж. Барнса, И. Макьюена*, М. Эмиса*, выходца из Австралии Клайва Джеймса (James Clive, p. 1939), а также писателей и критиков М. Брэдбери и Д. Лоджа, тяготевших к новым эстетическим концепциям постмодернистского толка, хотя полностью их не разделявших. Родственные П. критические концепции постструктуралистского и деконструктивистского толка нашли своих английских приверженцев в лице К. Батлера, К. Норриса, А. Истхоула и круга авторов журн. “Скрин”, основного рупора новейших культурологических и философских тенденций, которые он стремился иллюстрировать,

анализируя явления современного киноискусства. В целом же постструктуралистское и деконструктивистское направление теоретической мысли осталось чуждым большинству английских писателей. Исключение составляет творчество романистки и критика К. Брук-Роуз, представляющей авангардистское крыло П. Свои романы она строит в соответствии с теорией деконструктивизма и даже историю собственной жизни в романе "Ремейк" (1996) представляет в деконструктивистском варианте.

Как и в других литературах, П. явился для английской литературы одним из путей преодоления эстетики модернизма, переживавшей явный кризис, однако до 80-х гг. сохранявшей свой непререкаемый авторитет, особенно в академической среде. В этом отношении показательно, что программным текстом английского П. стала биография корифея модернизма Т.С. Элиота*, опубликованная в 1984 П. Акройдом. В этой книге он опроверг фундаментально важные принципы модернистского творчества, в частности идею завершенного художественного высказывания, которое должно обладать концептуальным философским смыслом, и неприятие игрового принципа в искусстве.

Английскую постмодернистскую литературу нередко называют "металитературой". Термин привился благодаря вызвавшей острую полемику одноименной работе П. Во (1984), в которой доказывалось, что творчество приверженцев П. стало естественной реакцией на усложнение социальной реальности, приобретающей всё более явные черты эклектизма. Обобщающие суждения о ней становятся объективно невозможными; "центрирующие мифологемы", к которым тяготело искусство более ранних эпох, утрачивают свою идейную и эстетическую действенность.

Разнообразие английской металитературы в значительной степени определяется различной долей присущего ей конвенционализма, иллюзорность которого обнаруживается не сразу и не полностью. Обычной реальности, будь то место действия или историческое событие, нередко противопоставляется реальность фантастическая в духе магического реализма (С. Рушди*, А. Картер*). Наряду с романом в форме фантастической истории распространение получил так наз. "историографический роман", в котором история разных временных пластов

расследуется по детективной схеме (П. Акройд, Г. Свифт*, А. Байет*). Реставрация прошлого ведётся на разных уровнях, характерный пример – роман Р. Тремейн* "Реставрация" (1989), посвящённый периоду реставрации династии Стюартов. Заметной особенностью постмодернистской литературы стало использование приёмов популярных жанров, получивших развитие в английской литературе 20 в. Наибольшую роль сыграл детектив*, отвечающий игровой установке П. Не менее существенно пародирование клишированных ситуаций антиутопии*, научной фантастики* (А. Грей*), готической прозы* (М. Эмис), шпионского романа* (И. Макьюэн). При этом особое значение сохраняется за классическим английским романом, который не только служит предметом стилизации или пародии, но и придает сюжетную выстроенность игровым трюкам.

Появление романа Дж. Барнса "История мира в 10 1/2 главах" (1989), в котором идеи и эстетические установки П. реализованы наиболее последовательно, было высшей точкой в истории этого направления в Великобритании. Тем не менее и позднее продолжает появляться большое число произведений, близких П., развивающих найденные им модели. Главная среди них – манипуляция с классическими текстами, всякого рода адаптации, переписки и продолжения (в этом направлении развивается в 90-е гг. творчество Э. Теннант*). Всё это лишний раз подтверждает повышенный интерес английского П. к национальному материалу, будь то история или литература.

Лит.: Ильин И. Постмодернизм. М., 1998; Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. М., 2000; Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L., 1984; Easthope A. Poetry and Fantasy. Cambridge, 1989; Harvey D. The Condition of Postmodernity. N.Y., 1990; Jameson F. Postmodernism. N.Y., 1991.

А. Зверев

ПОЭТ-ЛАУРЕАТ (POET-LAUREATE) – пожизненно присваиваемое придворное звание, введённое при дворе короля Карла II в 1668; первый поэт-лауреат – Джон Драйден (John Dryden, 1668–1688).

Трехвековую историю "лауреатства" можно разделить на пять этапов. На первом этапе (рубеж 17–18 вв.) поэты-лауреаты прославляли короля и королевскую семью, но были свободны в выборе форм прославления.

Поэты-лауреаты тех лет: Дж. Драйден, Томас Шадуэлл (Thomas Shadwell, 1689–1692), Наум Тейт (Nahum Tate, 1692–1715), Николас Роу (Nicholas Rowe, 1715–1718). Драйдену ещё удавалось совмещать заказ и творчество (напр., в поэме “Авессалом и Ахитофель”), но его преемникам – уже нет.

На втором этапе (после 1713) придворный поэт-лауреат должен за 100 фунтов в год исправно “поставлять” стихотворения на дни рождения коронованных особ и новогодние празднества. Фиксированная оплата определяет “бытовой” статус одописца – заставляя “сжаться” в пределах той роли, которая отведена ему в дворцовом ритуале. Роль эта незначительна: само стихотворение “заслонило” иллюминацией и фейерверком, парадом и банкетом, наконец, по французскому обычаю, оперой; слушая хоровое исполнение оды, обращают внимание не на слова, а на музыку. В 18 в. лауреатская ода превращается в весьма курьёзный жанр. В ней нет места ни пиндарическому “безумию”, ни панигирическому “расчёту”: всё, что остается зависимому (даже от композитора) одописцу, – это механически варьировать одни и те же мифологические формулы и риторические штампы. Основные персонажи оды – это Монарх и Солнце, уподобленные друг другу, а также Новый Год и двуликий Янус, повернутый одной стороной к прошедшей славе, другой – к будущей, ещё большей; ода устами Дельфийского оракула и Дриидов предсказывает будущее Монарху и королевству – “трижды счастливое”. Гарантом будущего является сам Монарх, “первый”, “наилучший”, “вечный”, сравнимый с Цезарем, Августом, Юпитером. Под эту застывшую схему подбираются риторические штампы – напр., зачины: “трижды привет тебе”; обращения к Монарху, Утру, Дню, Новому Году; бесконечные призывы к Солнцу, Песне, Музе: “восстань!”, “пробудись!”, “явись!”, “слушай!”. Утроение формул симптоматично: одописцам, ограниченным одной, давно исчерпанной, темой, только и остается что количеством приёмом “прикрывать” пустоту.

На рубеже 17–18 вв. звание поэта-лауреата по крайней мере ещё не является клеймом на репутации. Но, начиная с Лоуренса Юсдена (Eusden Laurence, 1718–1730) и особенно в период лауреатства Колли Сиббера (Cibber Colley, 1730–1757), лауреатские оды и их авторы – после К. Сиббера – Уильям

Уайтхед (Whitehead William, 1757–1785), Томас Уортон (Warton Thomas, 1785–1790), Генри Джеймс Пай (Pye Henry James, 1790–1813) – становятся привычной добычей пародистов. Симптоматично, что Т. Грей (1757) и В. Скотт (1813) отказываются от предложенного им звания.

Третий этап – переходный; это период лауреатства Роберта Саути (Southey Robert, 1813–1843). Авторитетный поэт, он ещё связан заказом, но уже активно борется с заказчиком за своё поэтическое достоинство, в частности отказывается от новогодних од и музыкального сопровождения. Тем не менее после согласия на лауреатское звание репутация Саути была безнадежно испорчена, и уже через три года он сожалел о совершённом выборе: почему бы королю “честно и открыто не положить конец всей этой глупости; это явно послужило бы к чести двора...”

На четвёртом этапе обычай, который казался безнадежно устаревшим, наконец был приспособлен к новым условиям. С сер. 19 в. придворным званием отмечали действительно крупных поэтов – Уильяма Вордсворта (Wordsworth William, 1843–1850), Альфреда Теннисона (Tennyson Alfred, 1850–1892), Р. Бриджеса* (1913–1930); из этого списка выпадает только второстепенный поэт Алфред Остин (Austin Alfred, 1896–1913). И всё же от П.-л. требуются лояльность и консерватизм; кроме того, предполагается, что он будет приурочивать торжественные стихотворения к особенно важным событиям – уже не придворного, а общенационального значения (напр., “Ода на смерть герцога Веллингтона” А. Теннисона, 1852).

На пятом этапе (с 1930-х) звание поэта-лауреата присуждают, руководствуясь исключительно художественными критериями – за выдающиеся заслуги в поэзии. Поэты-лауреаты этого периода – Дж. Мейсфилд* (1930–1967), С. Дэй Льюис* (1968–1972), Дж. Бетджемен* (1972–1984), Т. Хьюз* (1984–1999), Эндрю Моушен (Andrew Motion, 1999). Значение П.-л. возросло во многом благодаря деятельности Мейсфилда. Уже первые отклики на его назначение были самыми положительными (Дж. Голсуорси*: “Король назначил лучшего на место лауреата”; Г.К. Честертон*: “Он в высшей степени замечательный поэт, и я очень рад узнать, что он назначен. Я надеюсь, что он продолжит писать о пьянстве пи-

ратов”; А.Э. Хаусмен*: “Я думаю, что Мейсфилд – хороший выбор, так как другие хорошие поэты, очевидно, не приспособлены к исполнению официальных обязанностей”; Э. Ситуэлл*: “Мейсфилд будет превосходным поэтом-лауреатом”). Не забывая добровольно чествовать членов королевской семьи (по случаю коронаций, юбилеев и похорон им написано 16 стихотворений), а также отмечать торжественными стихами особенно важные национальные даты, он посвятил себя прежде всего пропаганде литературы и искусства: организовывал литературные фестивали, любительские театры (для которых специально писал пьесы), читал лекции об английской литературе, выступал по радио с чтением стихов.

Мейсфилд стал образцом для преемников на посту П.-л.: во 2-й пол. 20 в. это звание связано прежде всего с просветительскими задачами. Так, С. Дэй Льюис выступал с лекциями о поэзии в различных университетах, по радио и телевидению. Дж. Бетджемен был чрезвычайно популярен в качестве телеведущего и участника передач по архитектуре и топографии, а также в многочисленных ток-шоу; в нём признавали законодателя вкуса и авторитетного проповедника эстетических ценностей. Т. Хьюз читал лекции и писал популярные книги по поэтике.

Последнее назначение Э. Моушена (1999) было встречено критикой с нескрываемым раздражением, напомнившим о травле П.-л. в 18 в.: “Позор, скандал, оскорбление национальной поэзии”; “Мешок с дерьмом, первый гвоздь в гроб лейбористов”.

Лит.: *Broadus E.K. The Laureateship. Oxford, 1921; Hopkins K. The Poet Laureate. Carbondale, 1966; McGuinness R. English Court Odes. Oxford, 1971.*

М. Свердлов

“ПОЭТРИ РЕВЬЮ” (“POETRY REVIEW”) – “Поэтическое обозрение”) – поэтический журнал, изд. с 1912. Первоначально был печатным органом Поэтического общества (The Poetry Recital Society), основанного в 1909 У.Г. Кайлом. “П. р.” возник как альтернатива “Поэтикал гзетт” (“Poetical Gazette”), печатавшей объявления о предстоящих чтениях и другую информацию для членов Общества. Её редактор Х.Э. Монро (Monro Harold Edward, 1879–1932) решил организовать самостоятельное издание. С са-

мого начала публикации произведений “георгианских поэтов”* соседствовали в журнале со стихами молодых авторов, в выборе которых Монро руководствовался рекомендациями Ф.С. Флинта (Flint Frank Stuart, 1885–1960) и Э. Паунда. С 1913 по 1915 “П. р.” возглавлял Стивен Филлипс (Phillips Stephen, 1864–1915), чья приверженность к викторианской поэзии внесла в журнал некоторую консервативность, и “П. р.” стал быстро терять популярность. Недовольный положением, Кайл в 1916 решил сам стать главным редактором и оставался на этом посту до 1947. В 20–30-е гг. на страницах журнала регулярно появлялись статьи и стихи авторов из США. Благодаря успешной редакционной политике Кайл сумел вернуть изданию внимание читательской аудитории и сделать его коммерчески выгодным. Вместе с тем популяризация не отразилась на качестве публикаций, которое неизменно оставалось высоким. В 1947–1949 должность главного редактора занимала М. Спарк*. “П. р.” стал важным фактором развития современной английской поэзии. Из года в год журнал освещает её наиболее заметные явления и знакомит читателей с новыми поэтами.

К. Бузылева

ПРЕМИИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ (LITERARY PRIZES). Институт присуждения П. л. имеет богатую историю и является существенным фактором литературной жизни Великобритании.

Букеровская премия (*The Booker-McConnell Prize*) – наиболее престижная П. л. в Великобритании. Её вручение обеспечивает писателю статус автора бестселлера. Спонсором знаменитого Букера является компания “Букер Макконел”, которая занимается оптовой торговлей продуктами питания. Премия присуждается с 1969. В 1993 роман С. Рушди* “Дети полуночи” (победитель 1981) был первым удостоен звания “Booker of Bookers”, т.е. первенства среди всех книг, отмеченных премией за 25 лет её существования. Координацию присуждения Букеровской премии осуществляет Книжный совет (Book Council). В жюри, которое состоит из пяти человек, входят редакторы литературных произведений, писатели, а также известные люди, не принадлежащие к миру литературы. Список финалистов (обычно 5 романов) определяется за 4–5 недель до торже-

ственной церемонии награждения, где называется имя победителя. Премия присуждается ежегодно за лучший роман на английском языке, написанный подданным Соединённого Королевства, гражданином Ирландии или стран Содружества и опубликованный в Соединённом Королевстве. Размер премии составляет 20 тыс. фунтов стерлингов.

Среди лауреатов – П.Г. Ньюби* (1969), Б. Рубенс* (1970), В.С. Найпол* (1971), Дж. Берджер* (1972), Дж.Г. Фаррелл* (1973), Д. Стори* (1976), П. Скотт* (1977), А. Мердок* (1978), П. Фицджералд* (1979), У. Голдинг* (1980), С. Рушди (1981), Дж. Кутзее (J.M. Coetzee, Южная Африка, 1983, 1999), А. Брукнер* (1984), К. Эмис* (1986), П. Лайвли* (1987), П. Кэри (Peter Carey) (1988), К. Исигуро* (1989), А. Байетт* (1990), Б. Окри* (1991), Б. Ансворт* (1992), Дж. Келман (1994), Г. Свифт* (1996), А. Рой (1997), И. Макьюэн* (1998), М. Этвуд (Margaret Atwood) (2000).

Уитбредская премия (The Whitbread Book Award) была основана в 1971. Финансируется пивоваренной компанией “Уитбред”, координируется Ассоциацией книготорговли Великобритании и Ирландии (The Booksellers Association of Great Britain and Ireland). По престижности уступает только Букеровской премии, хотя некоторые считают именно её главной П. л. Великобритании. Премия присуждается в 5 номинациях: лучший роман, лучший первый роман, лучшая биография, лучший поэтический сборник и лучшая книга для детей. Соискателями могут стать авторы, которые живут в Великобритании или Ирландии более 3 лет. Победители в каждой категории получают по 1 тыс. фунтов стерлингов. Из их числа избирается автор книги года, который получает 23 тыс. фунтов стерлингов. Это самая крупная сумма из всех П. л.

Среди лауреатов – Дж. Хилл (Geoffrey Hill) (1971), С. Хилл* (1972), А. Мердок (1974), У. Макилвинни* (1975), П. Лайвли (1976), Д. Лодж* (1980), У. Бойд* (1981), Дж. Уэйн* (1982), Дж. Фуллер (John L. Fuller) (1983), П. Акройд*, Дж. Уинтерсон* (1985), К. Исигуро (1986), И. Макьюэн (1987), Р. Холмс (Richard Holmes) (1989), Дж. Ричардсон (John Richardson) (1991), В. Гленденнинг (Victoria Glendenning) (1983, 1992), А. Грей* (1992), У. Тревор (William Trevor) (1976, 1983, 1994), С. Рушди (1988, 1995), Б. Бейнбридж* (1977, 1996), Т. Хьюз* (1998), Р. Тремейн* (1999), Л. Сэйдж (Lorna Sage) (2000).

Мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка (The James Tait Black Memorial Prize), одна из старейших П. л., была основана Дженнет Блэк в память о покойном муже. Присуждается с 1920. Дополнительно финансируется Шотландским советом искусств (Scottish Arts Council). Выбор лауреата осуществляется профессором английской литературы Эдинбургского университета. Премия присуждается ежегодно за лучший роман и лучшую биографию*, опубликованные на английском языке в Соединённом Королевстве. Размер премии составляет 3 тыс. фунтов стерлингов.

Среди лауреатов – Хью Уолпол (Hugh Walpole) (1920), Д.Г. Лоуренс* (1921), А. Беннетт* (1924), Э.М. Форстер* (1925), З. Сассун* (1929), К. О’Брайен (Kate O’Brien) (1932), Р. Грейвз* (1935), О. Хаксли* (1940), Дж. Кэри* (1942), Л.П. Хартли* (1948), Гр. Грин* (1949), И. Во* (1953), Ч.П. Сноу* (1955), А. Комптон-Бернетт* (1956), Э. Пауэлл* (1958), Э. Уилсон* (1959), М. Спарк* (1965), К. Брук-Роуз* (1966), М. Дрэббл* (1967), Э. Боуэн* (1969), Дж. Берджер (1973), А. Мердок (1973), Л. Даррелл* (1974), Дж. Ле Карре* (1977), У. Голдинг (1979), Дж. Кутзее (1980), С. Рушди (1981), А. Картер* (1984), П.П. Рид* (1988), У. Бойд (1990), Р. Тремейн (1992), Г. Свифт (1996), Б. Бейнбридж (1998), Т. Мо* (1999), З. Смит (Zadie Smith) (2000).

Мемориальная премия Джеффри Фабера (The Geoffrey Faber Memorial Prize) учреждена в 1963 в память основателя издательского дома “Фабер энд Фабер”. Присуждается ежегодно за лучший роман или поэтический сборник (поочередно), опубликованный в Соединённом Королевстве в течение двух предшествующих лет. На соискание премии могут выдвигаться произведения авторов до 40 лет, подданных Соединённого Королевства или граждан стран Содружества. В жюри входят три критика, избираемых редакторами литературной периодики. Размер премии составляет 1 тыс. фунтов стерлингов.

Среди лауреатов-поэтов – К. Миддлтон (Christopher Middleton) (1964), Дж. Хилл (1970), Дж. Фуллер (1974), Д. Данн* (1976), К. Джеми (Kathleen Jamie) (1996, 2000).

Среди лауреатов-прозаиков – У. Макилвинни (1967), П.П. Рид (1969), Дж. Фаррелл (1971), Д. Стори (1973), Т. Мо (1979), Г. Свифт (1983), Дж. Барнс* (1985), К. Бёрч (Carol Birch) (1991), Э. Перкинс (Emily Perkins) (1997).

Премия Сомерсета Моэма (The Somerset Maugham Award) была учреждена в 1947 С. Моэмом*, для того чтобы молодые писатели (премия присуждается авторам моложе 35 лет) могли проводить больше времени за границей (что, по мнению Моэма, должно обогащать их произведения). Эпизод из истории премии: когда в 1955 её присудили известному своей нелюбовью к заграничке К. Эмису, он никуда не поехал и использовал деньги, чтобы написать книгу, которая называлась "Мне нравится здесь" ("I Like It Here"). Выбор не ограничен художественной прозой, хотя драматические произведения не рассматриваются жюри. Каждый из победителей ежегодно получает 3,5 тыс. фунтов стерлингов.

Среди лауреатов – А.Л. Баркер (A.L. Barker) (1947), П.Г. Ньюби (1948), Ф. Кинг* (1952), Д. Лессинг* (1954), Т. Ганн* (1959), Т. Хьюз (1960), В.С. Найпол (1961), Д. Стори (1963), Дж. Ле Карре (1964), Э. Синклер* (1967), А. Картер (1969), П.П. Рид (1970), С. Хилл (1971), М. Эмис* (1974), И. Макъюэн (1976), Р. Холмс (1977), Дж. Барнс (1981), У. Бойд (1982), Л. Сент Обен де Терэн (Lisa St Aubin de Teran) (1983), П. Акرويد (1984), Н. Шекспир (Nicholas Shakespeare) (1990), С. Уотерс (Sarah Waters) (2000).

Премия Бетти Трэск (The Betty Trask Prize and Awards), учреждённая по завещанию автора более 30 любовных романов Б. Трэск, находится в ведении Общества писателей (Society of Authors) и присуждается с 1984 авторам моложе 35 лет за первый роман (книга не обязательно должна быть опубликована). По условиям завещания награда присуждается "романтическому произведению или роману, по своей природе скорее традиционному, чем экспериментальному", хотя жюри понимает эти требования достаточно широко. Каждый год присуждается одна премия в 12 тыс. фунтов стерлингов и ещё несколько премий достоинством 5 тыс. или 1,5 тыс. фунтов.

Среди лауреатов – Р. Фрейм (Ronald Frame) (1984), Т. Паркинс (Tim Parkins) (1986), К. Макуильям (Candida McWilliam) (1988), А. Чадхури (Amit Chaudhuri) (1991), Т. Фишер* (1992), А. Гарланд (Alex Garland) (1997), Дж. Туллох (J. Tulloch) (2000).

Премия Т.С. Элиота* (The T.S. Eliot Prize) учреждена Поэтическим обществом (Poetry Book Society). Присуждается с 1993 за

лучший сборник поэзии, опубликованный в Соединённом Королевстве и Ирландии. Размер премии составляет 5 тыс. фунтов стерлингов.

Среди лауреатов – К. Карсон (Ciaran Carson) (1993), М. Доти (Mark Doti) (1995), Т. Хьюз (1998), Х. Уильямс (Hugo Williams) (1999), М. Лонгли (Michael Longley) (2000).

Премия писателей из стран Содружества (The Commonwealth Writers Prize) основана Фондом Содружества (Commonwealth Foundation). Присуждается с 1987. Каждый год церемония вручения премии проходит в одной из 53 стран Содружества. Подразделяется по регионам: Африка, страны Карибского бассейна и Канада, Евразия (включает Соединённое Королевство) и Юго-Восточная Азия, страны Южно-Тихоокеанского региона, в каждом из которых выбираются лучший роман и лучший первый роман. Эти произведения составляют список финалистов. Романист года получает 10 тыс. фунтов стерлингов, дебютант – 3 тыс.

Среди лауреатов – Олив Синьор (Olive Senior, Ямайка) (1987), Луис Де Бернье (Louis De Brenieres, Соединённое Королевство) (1995), П. Кэри (Австралия) (1998), Дж. Кутзее (2000).

Премия газеты "Гардиан" (The Guardian Fiction Award/Guardian First Book Award) присуждается с 1965. Решение выносится жюри из критиков и писателей под председательством литературного редактора газ. "Гардиан". Это старейшая и наиболее известная из П. л., учреждённых газетами. С 1999 введены новые правила: премия присуждается за первую книгу, которая отныне не обязательно должна быть художественной. Размер премии составляет 5 тыс. фунтов стерлингов.

Среди лауреатов – К. Барри (Clive Barry) (1965), Дж. Берджер (1973), Б. Бейнбридж (1974), М. Муркок* (1977), Г. Свифт (1983), Дж.Г. Баллард* (1984), П. Акرويد (1985), А. Грей (1992), П. Баркер (Pat Barker) (1993), К. Макуильям (1994), З. Смит (2000).

Премия "Хейвуд Хилл" (The Heywood Hill Literary Prize) присуждается с 1995 писателям, издателям, критикам, редакторам за вклад в развитие литературы. Премия финансируется герцогом Девонширским (The Duke of Devonshire). Размер премии составляет 12 тыс. фунтов стерлингов.

Среди лауреатов – П. О'Браен (Patrick O'Brien) (1995), П. Фицджералд (1996), Н. Льюис (Norman Lewis) (1998).

Помимо многих других ежегодно присуждаемых П. л. есть специальная премия Ассоциации писателей-криминалистов (см. Детектив*) и премии писателей-фантастов (см.: Фантастика научная*, Фэнтези*).

Лит.: Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today. L., 1996.

К. Бузылева

ПРИСТЛИ Дж(он) Б(ойнтон) [PRIESTLEY J(ohn) B(oynton), 13.09.1894, Брэдфорд, Йоркшир – 14.08.1984, Стрэтфорд-он-Эйвон], романист, драматург, публицист. Награжден орденом “За заслуги” (1977). Детство и юность провел в родном городе, где его отец работал учителем. В 17 лет оставил школу, тяготясь косной системой обучения. Поступив ради заработка клерком в контору торговой фирмы, П. начал пробовать свои силы в разных литературных жанрах: писал стихи, рассказы, скетчи, статьи. С началом 1-й мир. войны ушел на фронт, прослужил в армии почти 4 года: был рядовым пехотинцем, потом произведен в офицеры, воевал на передовой, был ранен, контужен, отравлен ядовитыми газами. После демобилизации в 1919 изучал историю, литературу и политические науки в Кембриджском университете. В 1-й пол. 20-х гг. П. активно работает в журналистике, сотрудничая в многочисленных газетах и журналах. Во время 2-й мир. войны П. – один из самых авторитетных публицистов: как радиокомментатор по своей популярности уступал только У. Черчиллю*.

Первыми изданными книгами П. были литературоведческие исследования: “Тропы в современной литературе” (“Figures in Modern Literature”, 1924), “Комические персонажи английской литературы” (“English Comic Characters”, 1925) и др. В отличие от этих книг, создавших П. литературное имя, его первый роман “Адам в лунном свете” (“Adam in the Moonlight”, 1927) успеха не имел. Широкую известность П. принёс третий роман – “Добрые товарищи” (“Good Companions”, 1929; экран. 1933; рус. пер. 1945), а инсценировка романа (совместно с Э. Ноблоком, 1931) стала драматургическим дебютом П. Герои романа – бродячие актеры, страстно влюбленные в своё искусство, чья жизнь состоит из череды комических приключений. Эта современная идиллия, которую критики сравнивали с “Записками

Пиквикского клуба”, была восторженно принята читающей публикой, уставшей от разочарования и скепсиса послевоенных лет.

П., автор 28 романов и 47 драматических произведений (в том числе для радио, кино и телевидения), быстро завоевал международное признание и славу: период его наибольшего успеха – 30–40-е гг. Романы П., в большинстве своем однотипные, отмечены попыткой передать реальную действительность Великобритании, будь то время экономической депрессии (напр., “Улица Ангела” – “The Angel Pavement”, 1930; рус. пер. 1960; “Они бродят по городу” – “They Walk in the City”, 1936; рус. пер. 1938) или 2-й мир. войны (“Затемнение в Гретли” – “Black-Out in Gretley”, 1942; рус. пер. 1944; “Дневной свет в субботу” – “Daylight on Saturday”, 1943; рус. пер. 1944). Наиболее ценная часть художественного творчества П. – это драматургия, что определилось уже при жизни писателя и в особенности после его смерти.

Драматургия П. в целом достаточно традиционна: в ней реалистически изображаются быт и нравы (в основном английского среднего класса), а сюжет занимателен и четко выстроен. Большинство пьес П. содержит социально-критическое начало, временами достигающее драматизма и патетики, временами выраженное мягко, юмористически; по большей части критический пафос драматурга уравновешен оптимистической верой в разрешение общественных противоречий.

В 30-е гг. П. пишет две наиболее известные драмы. Первая из них, “Опасный поворот” (“Dangerous Corner”, 1932; рус. пер. 1938), содержит многое из того, что стало характерно и для последующих пьес драматурга. Прежде всего это раскрытие неприглядной правды о людях, внешне вполне респектабельных. Действие происходит в одном и том же месте и укладывается в короткий отрезок времени, фактически равный реальной продолжительности спектакля. Такой характер места и времени придает происходящему правдоподобие (по уверениям самого П., это было с его стороны уступкой тогдашним общепринятым вкусам), а также способствует концентрации действия, усиливает напряженность сюжета, по своей форме детективного*: благодаря случайности начинается расследование самоубийства, оказавшегося убийством. Однако главный

итог “дознания” – истинное представление о характерах, моральном облике и взаимоотношениях персонажей. В конце пьесы действие возвращается к исходной точке: “опасного поворота” в действительности не произошло. Подобная кольцевая структура использовалась П. и в дальнейшем, особенно когда он всерьёз заинтересовался различными теориями времени (цикличность, сосуществование различных временных пластов и т.д.), прежде всего английского философа Дж.У. Данна, автора кн. “Эксперимент со временем” (1927). В числе “пьес о времени” (авторское определение) кон. 30-х гг. – вторая широко известная драма П. “Время и семья Конвей” (“Time and the Conways”, 1937; рус. пер. 1939). Место действия, как и в “Опасном повороте”, здесь не меняется: это одна и та же комната, но время действия первого и третьего актов – 1919, а второго – 1937. Такая структура не столько иллюстрирует теорию одновременности существования настоящего и будущего, сколько подчёркивает контраст между радостными надеждами юности и разочарованиями зрелого возраста. Кроме того, картина будущего бросает новый свет на настоящее, позволяя увидеть скрытую сущность характеров и взаимоотношений героев, оценить истинный вес вроде бы ничего не значащих слов и поступков в их дальнейшей судьбе. Поклонник творчества Чехова, П. использовал в этой пьесе некоторые мотивы “Трёх сестёр”. Но наиболее “чеховской” по атмосфере и обрисовке персонажей является написанная под влиянием “Вишневого сада” пьеса “Райский уголок” (“Eden End”, 1934) о повседневной жизни, надеждах и разочарованиях обитателей тихого поместья.

К 30-м гг. относятся также ряд комедий, в лучших из которых П. сочетает достоверную картину нравов и сочно выписанные характеры с динамичным и остроумным сюжетом: “Ракитовая аллея” (“Laburnum Grove”, 1933; рус. пер. 1960) о скромном добропорядочном бизнесмене, оказавшемся крупным фальшивомонетчиком; “Когда мы женаты” (“When We Are Married”, 1938; рус. пер. 1939) о трёх солидных супружеских парах, неожиданно узнавших, что их брак недействителен.

В годы 2-й мир. войны П. создаёт две значительные пьесы, в которых впервые столь открыто и страстно заявляет о своей общественной позиции. В драме-утопии “Они

пришли к городу” (“They Come to a City”, 1943; рус. пер. 1943) в результате сдвига во времени 9 человек, представляющих английское общество в миниатюре, оказываются у стен некоего таинственного города, где люди гармоничны, добры и радостны. Этот земной (но рукотворный) рай не показан на сцене, главное для драматурга – его воздействие на героев, большинство которых, вдохновлённые увиденным, собираются жить по-новому; только аристократы и делец-спекулянт остаются людьми старого мира.

Наиболее громкий резонанс получила пьеса “Инспектор пришёл” (“An Inspector Calls”, пост. 1946; публ. 1947; экран. 1954; рус. пер. 1987; на русской сцене ставилась с 1945 по неопубликованным переводам), оставшаяся в числе лучших пьес П. Избрав форму, хорошо известную по его довоенному творчеству (действие, отнесённое к 1912, происходит во время семейного праздника на протяжении одного вечера в одной и той же комнате), как всегда придав жизненную убедительность своим персонажам, П. резко заострил социальную проблему, что сказалось и на сюжете, и на обрисовке действующих лиц. Неожиданный визит полицейского инспектора становится началом расследования: все члены семьи промышленника Берлинга оказываются виновными в гибели молодой работницы, а главная причина их преступления – сословная спесь и жестокость. В конце пьесы выясняется символическое значение фигуры инспектора: это воплощение совести, такого реального человека в местной полиции нет. Столь же символично имя жертвы – Ева Смит: она и рядовая английская девушка, и Женщина, погубленная бездушным обществом.

Непосредственно после окончания 2-й мир. войны П. пишет романы о современной Великобритании, проникнутые верой в новую, справедливую и светлую жизнь: “Трое в новых костюмах” (“Three Men in New Suits”, 1945; рус. пер. 1946), “Ясный день” (“Bright Day”, 1946), “Фестиваль в Фарбридже” (“Festival at Farbridge”, 1951). Но самым сильным произведением тех лет стала пьеса “Семейство Линденов” (“The Linden Tree”, 1947; в русском неопубликованном переводе поставлена на телевидении, 1958), где в отличие от романов послевоенная действительность изображена с горечью и разочарованием. По форме это семейная драма, по

сути – история о борьбе благородного одиночки за свои идеалы.

Для творчества П. 50–60-х гг. характерны такие сатирические произведения, как пьесы “Сокровище на острове Пеликан” (“Treasure on Pelican”, 1952; в рус. пер. “Сокровище”, 1957) и “Скандалное происшествие с мистером Кеттлом и Миссис Мун” (“The Scandalous Affair of Mr. Kettle and Mrs. Moon”, 1955; рус. пер. 1958), романы “Сэр Майкл и сэр Джордж” (“Sir Michael and Sir George”, 1964; рус. пер. 1965) и диалогия “Создатели образов” (“The Image Men”, 1968–1969) – последний из романов писателя. Спасение от тотальной нивелировки П. видит в отстаивании личностью своей особенности, непохожести на других, вплоть до чудачества (как в пьесе-антиутопии* “Уберите шута” – “Take the Fool Away”, 1956, где цирковой клоун, перенесённый во сне в будущее, оказывается единственным, кто противостоит бесчеловечному, механизированному миру).

Именно эти черты П. склонен считать основой английского национального характера, которому он посвящает немало работ, в том числе кн. “Англичане” (“The English”, 1973). Приверженность традиционным ценностям, характерная для П. в зрелые годы, находит выражение и в его эстетических воззрениях. Так, главный пафос его лекций, объединённых в кн. “Искусство драматурга” (“The Art of the Dramatist”, 1957; рус. пер. 1987), и многих высказываний о драме и театре – утверждение принципов реализма, в то время как ранее он любил говорить о своём “заговоре” против реалистического метода.

В последнее десятилетие творческой деятельности П. завершает серию автобиографических книг, начатую ещё до войны: “Полночь над пустыней” (“Midnight on the Desert”, 1937), “Заметки на полях” (“Margin Released”, 1962; рус. пер. 1988), “За длинной высокой стеной” (“Over the Long High Wall”, 1972), “Вместо деревьев” (“Instead of the Trees”, 1977). Кроме истории жизни и литературного творчества писателя в них содержится изложение его взглядов на проблему времени.

П. не пролагал новых путей в литературе, хотя и претендовал на это как драматург. Но он был высокопрофессиональным и серьёзным писателем, и его лучшие произведения вошли в английскую литературу, а также

в репертуар английского и мирового театра 20 в.

Соч.: *Thoughts in the Wilderness*. L., 1957; *Literature and Western Man*. L., 1960; *Essays of Five Decades*. L., 1968; *Outcries and Asides*. L., 1974; в рус. пер.: Избранное: В 2 т. / Предисл. В. Ворсобиной. М., 1987.

Лит.: Гозенпуд А. Пристли // Гозенпуд А. Пути и перепутья. Л., 1967; Казарлицкий Ю. И. Пристли // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1985. Т. 7; Hughes D. J.B. Priestley. L., 1958; Evans J.L. J.B. Priestley the Dramatist. L., 1964; Brome V. J.B. Priestley: A Biography. L., 1988.

В. Ряполова

ПРИТЧЕТТ В(иктор) С(одон) [PRITCHETT V(ictor) S(awdon), 10.12.1900, Ипсвич, графство Суффолк – 20.03.1997, Лондон], прозаик, эссеист, критик. В 15 лет оставил школу и начал работать (мелкий клерк, коммивояжер). Этот период описан в его автобиографических книгах (“Экипаж у крыльца” – “A Cab at the Door”, 1968; “Полуночная лампада” – “Midnight Oil”, 1971). После поездки в Париж в 1921 занялся журналистикой. Путешествовал по Ирландии, Испании, Америке (первая опубликованная книга – “Пешком по Испании” – “Marching Spain”, 1928). Был главным редактором журн. “Нью стейтсмен” (1946–1978), президентом Пенклуба (1971).

Писательскую деятельность П. начал с романа “Клэр Драммер” (“Clare Drammer”, 1929); в числе других романов – “На кожу не похоже” (“Nothing Like Leather”, 1935), “Ведёт мертвец” (“Dead Man Leading”, 1949), “Мистер Беланкл” (“Mr. Beluncle”, 1959). Но наибольшую известность П. получил как мастер рассказа, утвердившись среди таких мэтров этого жанра, как С. Моэм*, А. Коппард*, Г.Э. Бейтс*, Э. Боуэн*. Этот жанр, по словам П., отвечал его “склонности к воспроизведению комедии нравов во всей её ироничности” (сб. “Испанская девственница и другие рассказы” – “The Spanish Virgin and Other Stories”, 1930; “Чувство юмора и другие рассказы” – “Sense of Humour and Other Stories”, 1956). Рассказы П. представляют собой по преимуществу сцены, зарисованные с натуры – в кафе, поезде, на улице. С годами пришло умение увидеть в эпизоде жизненный срез, в детали – характер (“Слепая любовь и другие рассказы” – “Blind Love and Other Stories”, 1969; “Кэмберуэльская красавица и

другие рассказы” – “The Camberwell Beauty and Other Stories”, 1974).

П. не только фиксирует “облик повседневного” (что он считал одной из целей литературы); при описании заурядных явлений он проявляет “чувство неочевидного”. Так, в рассказе “Фантазёры” официант ресторана и посетительница, старая дама, обмениваясь мимолетными репликами, на ходу “лепят” форму занимательного рассказа. В этом, как и в других рассказах, П. следует принципу, согласно которому “литературное произведение не изощрённое упражнение, а преображённый факт”.

Как правило, рассказы П. бессюжетны: писатель стремится не столько “рассказать историю”, сколько передать настроение, нюансы поведения, высветить характер; нередко этой цели служит использование момента “откровения”, раскрывающего сущность персонажа. Критика не раз отмечала пристрастие П. к эксцентричным характерам, склонность к “анекдотическим” ситуациям, “причудам человеческой натуры”. Обращение к “чужакам” в русле английской классической традиции становится для П. формой противостояния “бессмысленности” жизни (“Чувство юмора”).

Со свойственным ему суховатым юмором П. создает типично английские характеры. Его ирония сочетает высокое и низкое, смешное и печальное (“Для меня комедия имеет острый привкус трагедии”). Он пишет, в частности, о “странностях любви”, непредсказуемости этого чувства (“Долг чести”, “Свадьба”, “Вы меня пригласили?”). Поздние рассказы П. (“На краю обрыва” – “On the Edge of the Cliff”, 1979; “Беззаботная вдова” – “A Careless Widow”, 1989) посвящены теме старости, в которой есть место не только достоинству и независимости, но и любви – полноценному, многогранному чувству.

Почти все рассказы П. написаны по принципу “открытой концовки”. Эпизоды, как бы выхваченные из жизни, предполагают “соучастие” читателя в толковании возможного развития событий.

Работы П. литературно-критического характера (“Мифотворцы. Эссе о европейской, русской и латиноамериканской литературе” – “The Mythmakers. Essays on European, Russian, South American Novelettes”, 1979; “Живой роман. Последние оценки” – “The Living Novel and Later Appreciations”, 1964; работы о Чехове, Тургеневе, Бальзаке, Мередице и др.) – это всякий раз “писательская”, “эссеистская” критика, профессиональный взгляд на литературу “изнутри”. Для П. история литературы – “путешествие по великим именам” (порой несколько вольное, с неточно приведёнными фактами); он обращается к тем писателям, чьи личности представляются ему особенно замечательными (это, напр., Тургенев, привлекая П. неприятием “мессианской роли литературы” в отличие от многих других русских классиков). В Чехове П. интересуется склонность к “незавершённой” форме рассказа: “никакой рамки: естественность и открытость”. Новым словом в истории западной литературы П. считает творчество Х.Л. Борхеса и Г. Гарсиа Маркеса, в произведениях которых он усматривает оригинальное сочетание реальности и фантазии.

Соч.: Chekhov: A Spirit Set Free. N. Y., 1988; At Home and Abroad. L., 1990; Complete Collected Stories. L., 1991; Complete Collected Essays. L., 1992; в рус. пер.: Фантазёры / Предисл. И. Васильевой. М., 1987; Птички в клетках / Предисл. И. Васильевой. М., 1988.

Лит.: Зверев А. Русская галерея В.С. Притчетта // Современная художественная литература за рубежом. 1984. № 2; Baldwin D. V.S. Pritchett. Boston, 1987.

И. Васильева

Р

“РАБОЧИЕ РОМАНИСТЫ” (“The WORKING-CLASS NOVELISTS”) – название, под которым в Великобритании, а потом и за её пределами стала известна группа писателей, дебютировавших или выдвинувшихся на рубеже 1950–1960-х гг.

Выход на литературную сцену “Р. р.” был предвещен “вторым рождением” романа Роберта Тресселла (Tressell Robert, 1870–1911), маляра по профессии, “Филантропы в рваных штанах” (“The Ragged Trousered Philantropists”), единственного романа, принёсшего ему известность. Написанный в

1905–1910 и посмертно опубликованный в сокращённом виде (1914; рус. пер. 1924), он был издан в 1955 полностью по найденной рукописи (рус. пер. 1987) и затем неоднократно переиздавался. “Р. р.” оценили комическую стихию этого романа, обращение к традиции народной культуры, к сочному языку рабочих (А. Силлитоу*, Р. Уильямс*).

К числу “Р. р.” относят А. Силлитоу, С. Барстоу*, Д. Стори*, Р. Уильямса, К. Уотерхауса*, С. Чаплина*. Их первые романы вышли вслед за произведениями “сердитых молодых людей”* и поначалу воспринимались в связи с этой группой. Однако с появлением новых романов, их успешной экранизацией, пик которой пришелся на 1961–1963, очевидной становились иная социальная природа и художественный облик нового героя, и за произведениями о нём утвердилось название “романов о рабочем классе” (“a working-class novel”). Впоследствии к списку “Р. р.” добавили Билла Ноутона (Naughton Bill, 1910–1992), автора романа “Альфий” (“Alfie”, 1966) о похождениях молодого лондонского рабочего, и Барри Хайнса (Hines Barry, р. 1939), написавшего пронзительную книгу “Пустельга для отрока” (“A Kestrel for a Knaves”, 1968; экран. 1974; Гран-при на Международном кинофестивале в Карловых Варах; рус. пер. 1989) о привязанности мальчика из рабочей семьи к спасённой им дикой птице.

На поверку “Р. р.” оказались писателями разными, каждый со своей литературной биографией, однако у них имелось и немало общего. Все они были выходцами из рабочих, редко – из разночинных семей. Все родились в провинции, большей частью в северных графствах, и действие их книг разворачивается на “малой родине” авторов: в Йоркшире у Барстоу и Стори, в Ноттингеме у Силлитоу, в Ньюкасле-на-Тайне у Чаплина, в Уэльсе у Уильямса, в Лидсе у Уотерхауса. Поэтому в критике они нередко именуются “региональными романистами”. Наконец, в широком плане их сближает ведущая тема: молодой человек из рабочей среды в контексте социальных перемен после 2-й мир. войны и формирования “государства всеобщего благосостояния”.

В отличие от так наз. “пролетарских писателей” 1920–1930-х гг. – Джеймса Уолша (Walsh James), Льюиса Джонса (Jones Lewis, 1897–1939), Хэролда Хезлопа (Heslope Harold), Уолтера Гринвуда (Greenwood

Walter, 1903–1974) и др. – “Р. р.” не задавались целью показать условия труда на производстве или описать повседневное существование героев. Для персонажей “Р. р.” труд отнюдь не главное в жизни и важен лишь как источник заработка. Что касается быта и нравов рабочей среды, то и в тех случаях, когда таковые представлены сравнительно подробно, они интересуют авторов постольку, поскольку служат характеристике либо социального окружения главных действующих лиц, как в книгах Силлитоу, “Дне сардины” Чаплина, “Пустельге” Хайнса, романах Стори, либо образа жизни старших поколений, отцов и дедов, как в повести “Джоби” Барстоу, романах Уильямса или в “Соглядательных и поднадзорных” Чаплина.

Столь же мало волновали “Р. р.” проблемы конфликта труда и капитала – то, что изображали их соотечественники после 2-й мир. войны, такие, как Дж. Линдсей*, Лен Доэрти (Doherty Len), Герберт Смит (Smith Herbert) или Дэвид Лэмберт (Lambert David), которых марксистская критика едва ли не зачисляла в социалистические реалисты. Вероятно, единственными произведениями “Р. р.”, где эти проблемы весьма опосредованным образом сопрягаются с жизненными обстоятельствами главных действующих лиц, – это “Ключ от двери” и “Смерть Уильяма Постерса” Силлитоу и “Цена угля” (“The Price of Coal”, 1979; рус. пер. 1983) Хайнса. Для молодых героев “Р. р.” массовые выступления английских рабочих в 1920–1930-е гг. в лучшем случае славная, но перевёрнутая страница биографии старшего поколения и национальной истории (книги Чаплина, Силлитоу, Хайнса), в худшем – нечто их не интересующее и не имеющее к ним отношения, как для персонажей Барстоу, Уотерхауса или Ноутона. Классовая принадлежность героев “Р. р.” если и проявляется, то скорее в наследовании некоторых традиционных житейских и мировоззренческих установок – в органичном недоверии к “системе”, которую в их глазах олигетворяют государство, правительство и “хозяева”, в яростном, хотя в подавляющем большинстве случаев беспредметном, бунте против навязанного им, как они считают, образа существования, в попытках вопреки всему настоять на своём, выделиться, утвердиться в жизни.

Анализируя психологию молодого героя, “Р. р.” раскрывают в конечном счёте два типа его реакции на изменившуюся социаль-

ную действительность: стремление адаптироваться к ней в рамках своего класса, сохраняя верность его нравственным идеалам и житейским нормам, и смена классовой принадлежности путём приобретения более доходной профессии “чистого воротничка”, решительного разрыва с “корнями”, ухода в спорт, науку, литературное творчество. В любом из вариантов герой сталкивается со сложными проблемами психологического, этического и философского свойства (становление сознания, вопрос о смысле жизни), которые в конечном итоге и определяют его личностные характеристики, самооценки и отношения с другими.

При всей индивидуальности стиля и манеры письма, при всём различии эстетических взглядов и восприятия жизни “Р.р.” представили своих героев личностями многомерными, внутренне богатыми или, во всяком случае, никак не примитивными, способными глубоко чувствовать и переживать. В этом плане они выступили продолжателями традиций Д.Г. Лоуренса* и Л.Г. Гиббона*, которые первыми в английской литературе показали человека труда не как социально-классовую единицу или жертву общественного устройства, но как полнокровный и во всех отношениях полноценный человеческий характер. С книгами “Р. р.” образ рабочего прочно утвердился в национальной литературе на правах полноправного литературного героя.

Лит.: Шестаков Д. 15 миллионов героев // Иностран. лит. 1964. № 11; Скороденко В. Судьба “рабочего романа” в английской литературе // Иностран. лит. 1967. № 10; Ивашева В. “Рабочий” роман (А. Силлитоу, С. Чаплин, С. Барстоу, Р. Уильямс и др.) // Ивашева В. Литература Великобритании XX века. М., 1984; Gray N. The Silent Majority: A Study of the Working Class in Post-War British Fiction. L., 1973; The British Working Class Novel in the Twentieth Century / Ed. J. Hawthorn. L., 1984.

В. Скороденко

РАДКИН (Джеймс) Дэвид [RUDKIN (James) David, р. 29.06.1936, Лондон], драматург, киносценарист. Родился в англо-ирландской семье, отличавшейся строгими религиозными убеждениями и нравами. Родители, христиане-евангелисты, считали посещение театра и кино грехом, и будущий драматург и киносценарист почти до 20-летнего возраста не видел спектаклей и лишь в

детстве, втайне от семьи, посмотрел несколько фильмов. Литературные способности обнаружили у него очень рано, а в юношеские годы Р. серьёзно занялся музыкой. В Оксфордском университете (1957–1961) изучал древние языки, а затем преподавал их наряду с музыкой (музыкально-педагогическую работу он продолжал и в дальнейшем, когда был уже известным драматургом).

Будучи студентом, Р., словно навёрстывая упущенное, увлёкся театром и кинематографом и начал писать пьесы. Его первое, не считая ученических опытов, произведение для театра “До наступления ночи” (“Afore Night Come”, публ. 1963) произвело сенсацию; пьесу поставил ведущий театр страны – Королевский Шекспировский (1962), после чего автора назвали “самым многообещающим драматургом года” (конкурс газ. “Ивнинг стэндард”). Шумный успех, которым был отмечен драматургический дебют Р., был вполне заслуженным: “До наступления ночи” остаётся самым известным и значительным его произведением.

Подобно практически всем драматургам, начинавшим в пору расцвета социальной драмы “сердитых молодых людей”*, Р. обнаружил некоторые черты сходства с её эстетикой. Большинство действующих лиц его пьесы – люди из низов, сельскохозяйственные рабочие, изображённые с большой степенью бытовой достоверности вплоть до деталей их повседневной работы и особенностей регионального акцента. Присутствуют также и мотивы социального антагонизма и социальной критики. Однако это не главное для пьесы, в которой сначала незаметно, а затем всё более явственно и грозно звучит тема разрушительной, тёмной силы, тающейся в человеческом естестве под оболочкой обыденности, – силы, неподвластной разуму и законам цивилизации. По мере развития этой темы сценические персонажи и фактура текста заметно меняются; жизнеподобие уступает место символическому, в которой особую роль играют библейские аллюзии; диалог подчиняется музыкальной ритмике; кульминацией действия становится кровавый ритуал – убийство чужака.

В первой пьесе Р. сконцентрировался весь его жизненный и духовный опыт, определились ведущие мотивы творчества и особенности художественной манеры. Автор в дальнейшем обращался к различному мате-

риалу: современному и историческому, реальному и вымышленному, но при этом всегда отдавал предпочтение напряженным, драматическим коллизиям. Главная из них, которую можно считать лейтмотивом творчества Р., – борьба стихийного, природного начала и сил, его обуздывающих. Этот конфликт предстаёт большей частью как неразрешимо-драматический – воплощён ли он в персонажах-антагонистах или происходит в человеческой душе. Писателя особенно волнует тема организованного насилия – отсюда его неприятие механической цивилизации, бездушных государственных установлений, религиозного фанатизма. С другой стороны, природа у Р. выступает в разных ипостасях: это и мрачное, атактистическое (как в первой пьесе), и жизнеутверждающее начало, и жертва, и могучая сила. Для Р. характерно пристрастие к персонажам, которые воплощают противоположные начала в крайней и искажённой форме: крупные и мелкие тираны или психически больные, слабоумные. Так, в одной из его многочисленных телепес выведен фанатичный проповедник, а в другой – действие происходит в сумасшедшем доме.

Наиболее плодотворными для Р. можно считать 70-е гг. Произведения Р. этого времени отмечены усилением политических мотивов, что было характерно для английской драмы в целом. Две из его известных пьес связаны с драматической ситуацией в Северной Ирландии. Одна, названная “Крики Кейзмента во время перевозки его костей в Дублин” (“Cries from Casement as His Bones Are Brought to Dublin”, 1973), напрямую посвящена этой теме, хотя напоминает о событиях прошлого, когда в Ирландии окончилась национально-освободительная война и началась война гражданская, а бывшие соратники стали врагами. “Пепел” (“Ashes”, 1973) повествует о драме частной жизни: молодые супруги обречены на бездетность; медицинская помощь, на которую они надеются, приносит им только физические и нравственные унижения. Связь с трагедией Ольстера здесь косвенная, ассоциативная – через обострённое страданием видение героя пьесы (англо-ирландца по происхождению), чьи мысли обращаются к соотечественникам, пришедшим, как и он, к безысходности.

Драму-антиутопию* “Сыны света” (“The Sons of Light”, пост. 1977) Р. писал на протя-

жении 11 лет – грандиозное по размерам сочинение, которое автору пришлось, исходя из требований сцены, сократить более чем втрое. Нарисованная им картина мрачна как никогда: воображаемый остров-государство является собой полное торжество тоталитаризма. В то же время, в отличие от большинства произведений Р., действие завершается оптимистично: силы добра побеждают зло. Эта пьеса, которой драматург придавал особое значение, не стала, однако, событием: Р. справедливо упрекали за громоздкость и абстрактность.

Р. – автор ряда переводов или переложений иностранной драматургической классики (Ибсен, Еврипид и др.) для театра и телевидения. К кон. 80-х гг. он фактически отошёл от работы в театре и писал в основном для телевидения и кино, став известным киносценаристом (к/ф “Свидетельство” по мемуарам Д. Шостаковича, 1987; “Декабрьская невеста”, 1989, и др.). Творчество Р. отмечено рядом наград: премиями Джона Уайтинга (1974) и “Оби” (1977), Золотой медалью Нью-Йоркского кинофестиваля, специальной премией жюри Европейского фестиваля (1990).

Лит.: Taylor J.R. David Rudkin // Taylor J.R. The Angry Theatre. N.Y., 1969; Rabey D.I. David Rudkin. Sacred Disobedience: An Expository Study of His Drama. 1959–1996. L., 1997.

В. Ряполова

РАССЕЛЛ Бертран (Артур Уильям) [RUSSELL Bertrand (Arthur William), 18.05.1872, Треллек – 02.02.1970, Уэльс], философ, логик, математик, общественный деятель и эссеист; лауреат Нобелевской премии по литературе (1950).

Р. родился в старинной аристократической семье, рос в доме деда, Джона Расселла, крупного политического деятеля, дважды занимавшего пост премьер-министра. В 1890–1894 учился в Тринити-колледже в Кембридже, где начинал как математик, а затем обратился к философии. Там он познакомился с Дж.Э. Муром*, повлиявшим, по словам Р., на его отход от абсолютного идеализма в духе Ф.Г. Брэдли; входил в общество “Апостолы”* (член его в 1895–1901 и вновь – с 1944); лектор (1910–1916; уволен за антивоенные выступления) в Тринити-колледже. Впоследствии читал лекции в США

(1938–1943; в 1940 ему по суду было запрещено преподавать в Нью-Йорке во имя “здоровья, безопасности и морали общества”). Почётный член Британской академии наук (1949).

Общественно-политическая деятельность Р. отличалась эмоциональностью: он говорил, что в нач. 1900-х гг. пережил “мистическое озарение”: внезапно осознал одиночество, в котором живёт большинство людей, и почувствовал, что нужно найти способ смягчить трагическую изоляцию. Это превратило его в пацифиста и сформировало “полумистическое ощущение красоты”, отчего Р. занял пробурскую позицию во время Англо-бурской войны, а позже написал “Поклонение свободному человеку” (“A Free Man’s Worship”, 1903; рус. пер. 1987). Был членом Фабианского общества, но к активной политической деятельности его подтолкнула 1-я мир. война, во время которой он был подвергнут 6-месячному тюремному заключению за антивоенный памфлет (1918). В 1920 Р. посетил Советскую Россию; своё разочарование увиденным выразил в кн. “Теория и практика большевизма” (“The Theory and Practice of Bolshevism”, 1920; рус. пер. 1991). Трижды безуспешно выдвигался в парламент (в 1907 – от суфражисток, в 1922 и 1923 – от лейбористов). Хотя пацифизм Р. не был абсолютным или мистическим (во время 2-й мир. войны он поддерживал действия союзников, утверждая, что для того, чтобы человеческая жизнь была выноσιма, необходимо победить нацистов), он стал активным участником борьбы за ядерное разоружение (одним из основателей Пагуошского движения и организатором “Комитета 100”; в 1961 провёл неделю в тюрьме за участие в несанкционированном протесте). Вместе с Ж.П. Сартром и другими деятелями культуры создал Международный трибунал по военным преступлениям, чтобы обнародовать свидетельства американских зверств во Вьетнаме.

Признание в философских кругах Р. принесли написанные им в соавт. с А.Н. Уайтхедом “Principia mathematica” (1910–1913). В работах 20-х гг., посвящённых в значительной степени анализу языка (“Анализ сознания” – “The Analysis of Mind”, 1921; “Анализ материи” – “The Analysis of Matter”, 1927), Р. исходит из того, что “сознание” и “материя” складываются из “чувственных данных”, по-разному структурированных, но однород-

ных. Р. пытался снять противопоставление объективного и субъективного существования в понятии “существование вообще”: «Существует только один “реальный” мир, воображение Шекспира – его часть; аналогично реальные мысли, которые он имел, когда писал “Гамлета”. Точно так же реальные мысли, которые мы имеем, читая эту трагедию». Исходя из языка, описывающего мир, можно сделать некоторые заключения относительно самого мира. Р. доходит в анализе языка до “атомарного” уровня, чтобы избежать постулирования существования в той или иной форме объектов, означаемых дескриптивными описаниями (“нынешний король Франции”). Разрабатывая логический атомизм, Р. до некоторой степени находился под влиянием Л. Виттгенштейна, в особенности его “Логико-философского трактата”; с его более поздними “Философскими исследованиями” он не соглашался. В 40–50-е гг. Р. обращается к идеям Д. Юма: в “Исследовании значения и истины” (“An Inquiry into Meaning and Truth”, 1940) он допускает существование объективных (в отличие от “опыта”) “фактов”, чья объективность основана на “вере” в бытие внешнего мира.

Широким кругам Р. стал известен в первую очередь как популяризатор науки (“Проблемы философии” – “The Problems of Philosophy”, 1912; рус. пер. 1914; “История западной философии” – “A History of Western Philosophy”, 1945; рус. пер. 1959). Несколько скандальную славу принесли ему писавшиеся в 20-е гг. публицистические работы по различным общественным проблемам и выступления на радио. В них он, в частности, критиковал существующую систему воспитания и образования за многие неприглядные черты современного общества, выступал за свободную любовь (“Об образовании, особенно в раннем детстве” – “On Education, Especially in Early Childhood”, 1926; “Брак и нравы” – “Marriage and Morals”, 1929; “Образование и общественный порядок” – “Education and the Social Order”, 1932) и яростно нападал на религию (“Почему я не христианин” – “Why I Am Not a Christian”, 1927; рус. пер. 1958).

Р. был чрезвычайно плодовит и, по собственному уверению, работая со стенографисткой, надиктовывал по 3 тыс. слов в день, никогда не прибегая к правке. Стиль его популярных произведений отличают ясность и

яркость, а также нетривиальный ход мысли и ироничность. Он посещал собрания группы "Блумсбери"* и пробовал себя в различных литературных жанрах, в частности, выпустил два сборника рассказов: "Сатана в пригородах и другие рассказы" ("Satan in the Suburbs and Other Stories", 1953) и "Кошмары влиятельных людей и другие рассказы" ("Nightmares of Eminent Persons and Other Stories", 1954); во вторую книгу кроме собственно кошмаров (в том числе Сталина, которого во сне квакеры учат любви к ближнему, и Эйзенхауэра, которому снится пакт Маккарти-Маленкова) входят две более крупные по объёму антиутопии*. Рассказы Р. носят беллетристический характер и отличаются сюжетностью и сбалансированной композицией. В пользовавшейся большой популярностью (как и 3-томная "Автобиография Бертрана Рассела" – "Autobiography of Bertrand Russell", 1967–1969) книге "Портреты по памяти и другие эссе" ("Portraits from Memory and Other Essays", 1956) Р. не ставил перед собой задачу подробно рассказать о людях, которых знал (среди "других эссе" есть и портрет деда). Он создал небольшие эскизы, сочетая описания отдельных встреч и характерных чёрточек знакомого (Б. Шоу*, Уэллс*, Сантаяна, А.Н. Уайтхед, Сидни и Беатрис Уэбб) с краткой оценкой некоторых его идей и взглядов. Так, "Сердце тьмы" Конрада* он связывает с философией жизни, а рассказывая о переписке с Д.Г. Лоуренсом*, резко осуждает его взгляды как нацистские. Литературные произведения Р., как и его публицистику, и философские труды, отличает яркий, лёгкий и остроумный стиль.

Колоритная фигура Р. не могла не привлекать к нему литераторов: ему посвятил стихотворение "Мистер Аполлинакс" его ученик Т.С. Элиот*; Лоуренс вывел Р. под именем сэра Джошуа Мэтсона во "Влюблённых женщинах". Однако философия Р., вероятно из-за её жёсткой логической и математической формы, непосредственного влияния на литературу не оказала.

Соч.: The Collected Papers: In 34 vols. London; Boston; Sydney, 1983–; The Selected Letters. N.Y., 1992; в рус. пер.: Проблемы философии. СПб., 1914; Человеческое познание: Его сфера и границы. М., 1957; Словарь разума, материи, морали. Киев, 1996.

Лит.: Нарский И.С. Философия Б. Рассела. М., 1962; Колесников А.С. Философия Бертрана Рас-

села. Л., 1991; Moorhead C. Bertrand Russell: A Life. L., 1992.

А. Можеева

РЕНДЕЛЛ Рут (RENDELL Ruth, р. 17.02.1930, Лондон), автор детективов*. Награждена орденом Британской империи (1996). За достижения в области литературы удостоена премии "Бриллиантовый кинжал" (1991), высшей премии Ассоциации писателей-криминалистов Великобритании. Член Королевского литературного общества. С 1997 – член Палаты лордов.

После окончания средней школы в графстве Эссекс Р. занималась журналистикой: работала репортёром и редактором в местных газетах (1948–1952). Добившись известности, поселилась в старинном фермерском доме в графстве Суффолк, где происходит действие большинства её романов.

Несколько десятков произведений Р. делятся на три группы, демонстрирующие трансформацию детективного жанра от "романа-загадки" к психологическому детективу. Наиболее близки классической форме её детективы с серийным персонажем – полицейским Реджинальдом Вексфордом, которого Р. представила в первом опубликованном романе "Дун означает смерть" ("From Doon with Death", 1964; экран. 1991) и затем обращалась к нему на протяжении последующих десятилетий (в частности, в романах "Смерть делает выбор" – "The Best Man to Die", 1969; экран. 1990; рус. пер. 1991; "И больше смерти нет" – "No More Dying Then", 1971; экран. 1989; "Одни лгут – другие умирают" – "Some Die and Some Lie", 1973; экран. 1990; "Проститесь навсегда" – "Shake Hands for Ever", 1975; экран. 1988; "Целуясь с дочерью оружейника" – "Kissing the Gunne's Daughter", 1992; экран. 1992; "Симисола" – "Simisola", 1994; экран. 1995). Действие этих детективов происходит в суссекском городке Кингсмаркхем и строится по принципу головоломки – как составление целостной картины из отдельных деталей.

Герой Р. внешне не похож на других литературных детективов (пожилой человек, страдающий гипертонией, громоздкий и неуклюжий, как слон). По традиции, утвердившейся после 2-й мир. войны, Р. в иронической перспективе соотносит свои "романы о жизни" с далёким от неё классическим детективом. Когда Вексфорду не хватает улики вроде окурков или оторванных пуговиц, он

вспоминает “Великого Детектива” К. Дойла*, но при этом поясняет: “Хотя я глубоко уважаю сэра Артура, жизнь совсем не похожа на рассказы о Шерлоке Холмсе”. В реальной жизни знание человеческой природы важнее аналитических способностей Холмса. В то время как в романах А. Кристи* (Р. крайне низко её оценивает) совершались два, а то и три убийства, чтобы дать достаточно пищи аналитическому уму сыщика, двойные и тройные завязки в романах Р. нередко распадаются на параллельные сюжетные линии, что создаёт более разветвлённое по сравнению с классическим детективом повествование. Вексфорд помимо функциональной роли наделён собственной историей, сопоставленной с основной детективной интригой. Его уютный дом, тёплые отношения с женой противостоят жестокости и насилию, с которыми ему приходится иметь дело, однако, столкнувшись с расовой проблемой, он вынужден признать: “все мы расисты”. У него те же проблемы с собственными детьми, что и у других жителей городка, а в романах кон. 90-х гг. его жена и дочь оказываются в центре криминальных происшествий (“Ярость на дорогах” – “Road Rage”, 1997; экран. 1998; “Причинённое зло” – “Harm Done”, 1999).

Простоватый на вид, типичный провинциал, Вексфорд, как и его предшественники, – большой ценитель литературы, особенно поэзии (на все случаи жизни у него припасены цитаты из Шекспира, но он может ответить и “словами Дягилева, обращёнными к Кокто”). Ход расследования нередко направляется литературными ассоциациями. Знание викторианской поэзии, сюжетов произведений Э. Тrolлопа помогают ему раскрывать загадочные убийства. Названием романа “Признание виновности” (“A Guilty Thing Surprised”, 1970; экран. 1988) служит строка из “Прелюдии” У. Вордсворта, а семейная драма, приведшая к убийству, соотнесена с любовью поэта-романтика к родной сестре. Установив аналогичность ситуации, детектив разгадывает тайну преступления. Цитаты из “Утопии” Т. Мора, предваряющие главы романа “Коль скоро жертва мертва” (“Murder Being Once Done”, 1972; экран. 1991; рус. пер. 1991), иронически проецируют изображение идеального общественного устройства на проблемы 20 в.

С 70-х гг., параллельно с “вексфордскими” романами, Р. начинает писать психоло-

гический детектив, в центре которого не сыщик, а преступник, не технология расследования, а психология и анатомия преступления. “Интересно не убийство само по себе, а сознание того, кто его совершает {...}, обнаруживается ли оно в действии, диалоге, размышлениях или потоке сознания”, – пишет Р. в предисловии к изданной ею книге “В чём причина. Антология сознания, способного на убийство” (“A Reason Why. An Anthology of the Murderous Mind”, 1995). В ней собраны отрывки из произведений “высокой” литературы (наиболее широко представлен Т. Харди*), демонстрирующие “тёмную сторону человеческой души” от библейского братоубийства до романа И. Макьюэна* “Невинный” (1990). Из собственных произведений Р. включила в антологию отрывок из романа “Демон в моём взоре” (“Demon in My View”, 1976; премия “Золотой кинжал” Ассоциации писателей-криминалистов за лучший роман года; экран. 1992), в котором с протокольной сухостью воссоздаётся история преступника, дающая возможность проникнуть в его сознание и увидеть мир его глазами, – история маньяка, убивающего женщин, изнемогающего под бременем вины, но неспособного контролировать свои действия. Чтобы удержаться от убийства, он душил манекен с витрины. В другом романе подобного рода, “Один по вертикали, два по горизонтали” (“One Across, Two Down”, 1971; рус. пер. 1997), фанатичный любитель кроссвордов воспринимает окружающий мир сквозь призму не связанных между собой слов. Подобно составлению кроссворда, он разыгрывает хитроумную комбинацию с подменой трупов, и в результате его преследуют не за то убийство, которое он совершил.

Основу психологического детектива Р. составляет убеждение в том, что “преступления гораздо чаще совершаются из страха, а не по злему умыслу”. Источником же страха нередко оказывается социальная пропасть, разделяющая убийцу и жертву. В “Каменном наказании” (“A Judgement in Stone”, 1977; экран. под назв. “Домработница” 1987, под назв. “Церемония” 1997, реж. К. Шаброль) убийцей оказывается женщина “каменного века”, сама “превратившаяся в камень”. Она тщательно скрывает свою неграмотность, в печатном слове видит личную угрозу, а в тех, кто им владеет, – личных врагов. Её страшит не пожизненное заклю-

чение, а разглашение её тайны. В романе нет сыщика, которому полагается раскрыть убийство, как нет и загадки. О том, что "Юнис Парчмен убила семью Ковердейлов, потому что не умела читать и писать", сообщается с самого начала, а затем на всём протяжении романа излагаются события, приведшие к трагедии. Социальная подоплёка преступления показана и в романе "Всё идет не так" ("Going Wrong", 1990; экран. 1998). Центральный персонаж – нувориш с криминальным прошлым, одержимый любовью к девушке из хорошей семьи, – теряет ощущение реальности и ищет врага в её окружении, убив которого, вернёт её любовь. В "Крокодиловой птичке" ("The Crocodile Bird", 1993) "Ив убила трех мужчин, потому что любила Шроув", имение со старинным домом, с которым связано всё лучшее в её жизни. Она убивает тех, кто угрожает лишить её этого рая и едва не доводит до безумия собственную дочь, "птичку, живущую в пасти крокодила". В психологическом триллере Р. "Зрелище для больных глаз" ("A Sight for Sore Eyes", 1998), высоко оценённом Ф.Д. Джеймс*, непреодолимой преградой для романтической любви становятся различия в происхождении и воспитании влюблённых.

Действие произведений третьей группы (Р. публикует их с сер. 80-х гг. под именем Барбары Вайн – Vine Barbara) разворачивается без участия сыщика. Речь в них идёт о давнем преступлении, как правило оставшемся нераскрытым, но меняющим судьбы причастных к нему людей. Они строятся на переплетении прошлого и настоящего. В сознании героя "Роковой инверсии" ("A Fatal Inversion", 1987; премия "Золотой кинжал"; экран. 1991) живёт память о произошедшей 10 лет назад трагедии. Ему удаётся избежать разоблачения (останки похищенного младенца и убитой девушки опознаны ошибочно), но не расплаты за "собственный жизненный опыт". Романы "Ночь не бывает слишком длинной" ("No Night is Too Long", 1994; экран. 2002) и "Каменная свадьба" ("The Brimstone Wedding", 1996) прочитываются как вариации на тему, обозначенную в "Антологии" Р.: "Убийство во имя любви может разрушить любовь". В первом из них исповедь-признание в совершённом преступлении пишет главный участник любовной драмы – он обрёл на гибель своего друга-любовника из любви к его сестре. Во втором

прошлом и настоящее встречаются в исповеди умирающей от рака старой женщины. Вместе со своим возлюбленным она "играла в убийство" его жены и способствовала её гибели, когда представился случай.

Реконструкция прошлого определяет сюжет романов "Книга Асты" ("Asta's Book", 1993; в США вышла под назв. "Книга Анны") и "Сын трубочиста" ("The Chimney Sweeper's Boy", 1998), раскрывающих тайну жизни умерших персонажей. В первом из них прошлое воспроизводится в дневнике покойной, который она вела с 1905, и в комментариях её внучки, которые она пишет в 1991, пытаясь проникнуть в тайну отсутствующих страниц и распутать сложный клубок родственных отношений. Во втором – дочь знаменитого писателя после его смерти пишет мемуары и в ходе работы выясняет, что он был совсем не тем человеком, за кого себя выдавал. Она восстанавливает историю его семьи, узнает, что он взял имя умершего в детстве мальчика, и только причина его бесследного исчезновения из семьи остаётся для неё тайной. Она раскрывается в его незаконченном автобиографическом романе – истории юноши, открывающего в себе гомосексуальные наклонности. Узнав в случайном любовнике родного брата, он бежит из семьи, чтобы начать новую жизнь под новым именем.

При всем разнообразии романов Р. основу их составляет тайна, постепенное раскрытие которой определяет развитие сюжета. Это позволяет рассматривать их как модификацию детективного жанра, что связывается с выдвиганием на первый план вопроса "почему" вместо традиционных "кто" и "как".

Соч.: Wexford: A Omnibus. L., 1988; Ruth Rendell's Suffolk. L., 1989; The Fourth Wexford Omnibus. L., 1990; Blood Lines: Long and Short Stories. L., 1995.

Лит.: Rowland S. From Agatha Christie to Ruth Rendell. N.Y., 2000.

А. Саруханян

РИД Герберт Эдвард (READ Herbert Edward, 04.12.1893, Керби-Мурсайд, Йоркшир – 12.06.1968, Стоунгрейв, Йоркшир), поэт, литературный критик, теоретик искусства, культуролог. Сын фермера, окончил классическую школу в Галифаксе и Лидсский университет (1915), 3 года провёл на войне во Франции. Помощник хранителя

Музея Виктории и Альберта (1922–1931), профессор искусствознания в Эдинбургском университете (1931–1933), доктор литературы (1932), редактор журн. “Берлингтон мэгезин” (1932–1939), профессор Гарварда (1953–1954), основатель и президент Института современного искусства в Лондоне.

Известен прежде всего как теоретик литературы и искусства, но изначальный импульс его творческой деятельности – поэзия. В первых книгах стихов “Песни хаоса” (“Songs of Chaos”, 1915) и “Нагие воины” (“Naked Warriors”, 1919), написанных по впечатлениям войны, ощутимо влияние имажизма*: точность наблюдений, чистота стиля, концентрированность выражения, антириторичность – качества, сохранившиеся и позднее в сборниках стихотворений, опубликованных в 1926, 1946, 1966. “Конец войны” (“The End of the War”, 1933), самая большая и значительная метафизическая поэма Р. на военный сюжет, содержит диалог “души и тела”, размышления о существовании Бога и отмечена скептическим и фаталистическим взглядом на мир. Контраст идиллического детства на ферме и жестокого опыта войны определил общий настрой мироощущения и творчества Р.: в автобиографических описаниях “окопной жизни” (“В убежище” – “In Retreat”, 1925; “Засада” – “Ambush”, 1930), в воспоминаниях о детстве (“Невинный взгляд” – “The Innocent Eye”, 1933; “Хроники невинности и опыта” – “Annals of Innocence and Experience”, 1940, расшир. изд., 1946), перекликающихся с “Песнями невинности” и “Песнями опыта” У. Блейка, в автобиографии* (“Противоречивый опыт” – “The Contrary Experience”, 1963) и в единственном романе “Зелёное дитя” (“The Green Child”, 1935; рус. пер. 2004), содержащем элементы аллегории, утопии, сатиры на политическую жизнь (герой, президент одной из латиноамериканских республик, бежит на родину в Йоркшир, “страну своего детства”).

Когда Т.С. Элиот* в 1927 объявил себя “классицистом, роялистом, англокатоликом”, Р. назвал себя “романтиком в литературе, анархистом в политике, агностиком в религии”. Его работы “Разум и романтизм” (“Reason and Romanticism”, 1926), “Вордсворт” (“Wordsworth”, 1930), “В защиту Шелли и другие эссе” (“In Defence of Shelley and Other Essays”, 1936), “Литературно-критические эссе” (“Collected Essays in Literary

Criticism”, 1938), “Подлинный голос чувства” (“The True Voice of Feeling”, 1953), “Кульť искренности” (“The Cult of Sincerity”, 1968) и др. свидетельствуют о том, что Р. – один из самых энергичных и последовательных защитников романтизма в английской критике 20 в. Он считал романтизм, “иррациональное в своей основе искусство”, подлинным, по выражению Китса, “голосом чувства”, высшей формой непосредственного постижения истины, верил во вдохновение как проявление гениальности. В русле теории “органической формы” он, последовательно разрабатывая эстетику Колриджа, исследовал творчество великих романтиков и их, с его точки зрения, последователей – Дж.М. Хопкинса и Т.С. Элиота.

Свою теорию современного искусства Р. строил на различии между “органическим” и “абстрактным” началами, был приверженцем формализма. Противопоставлял форму как вечный, вневременной, биологически присущий человеческой практике феномен идеологии, содержанию (“Форма в современной поэзии” – “Form in Modern Poetry”, 1932; “Форма непознанного” – “The Form of Thing Unknown”, 1960). Абстракционизм рассматривал как хранилище неиспорченной, т.е. формальной, сущности искусства (“Искусство и промышленность” – “Art and Industry”, 1956).

Исходя из того, что искусство иррационально, а процесс творчества бессознателен, считал наиболее адекватным инструментом критики психоанализ, заимствованный им сначала у Фрейда, а потом у Юнга, уделив повышенное внимание коллективному бессознательному и архетипам человеческого сознания. Литературная критика для Р. – разновидность и искусства, и философской деятельности, определяемая отношением исследователя к жизни, его философией бытия.

Объективность в литературной критике Р. считал иллюзией учёных. Рационалистическая критика привела, по его мнению, к возникновению цивилизации без нравственных опор. Увлечение формализмом не мешало ему квалифицировать “новую критику” как “научообразное” предательство высшего художественного идеала литературы и возложить на неё ответственность за бедственное положение поэзии в современном мире.

На протяжении всей жизни Р. увлекался, казалось бы, несовместимыми философия-

ми Ф. Ницше, А. Бергсона, Б. Кроче, Дж. Сантаяны, А.Н. Уайтхеда, Э. Кассирера, неомизмизмом, марксизмом. Критик в традиции 19 в., неоромантик, Р. вместе с тем был пропагандистом сюрреализма и абстракционизма в Великобритании. С гордостью называя себя эклектиком, он считал "непримиримые школы" плодом "невежества и предубеждения", в эклектизме видел естественную форму притяжения разнообразия творческих проявлений. Как поэт оказал влияние на поэтическое течение "Новый Апокалипсис"*

Лит.: Ионкис Г.Э. Поэтическая теория Герберта Рида // Эстетические позиции и художественное мастерство писателя. Кишинев, 1982; Herbert Read: An Introduction to His Works by Various Hands / Ed. H. Treece. Port Washington, 1969; *Thistlewood D. Herbert Read: Formlessness and Form: An Introduction to His Aesthetics. L., 1984.*

Т. Красавченко

РИД Пирс Пол (READ Piers Paul, р. 07.03.1941, Биконсфилд, Бакингеншир), прозаик. Сын поэта и критика Г. Рида*. Образование получил в католическом колледже в Эмлтоне; в Кембридже изучал политическую историю и философию, в юности интересовался марксизмом. Много путешествовал по Европе, был на Дальнем Востоке, в Африке. Жизненный опыт, особенно интерес к политике и католицизму, отразился в его романах. Герои Р. – люди мятущиеся, переживающие духовный кризис, их искания имеют религиозную и политическую окраску.

Начиная с первого романа "Игра на небесах с Тасси Маркс" ("A Game in Heaven with Tussey Marx", 1966), в творчестве Р. доминирует тема истории, разрушительный ход которой определяет судьбы отдельных людей, семей и целых стран. Внимание Р. обращено прежде всего на события 2-й мир. войны. В "Юнкерах" ("The Junkers", 1968) её результатом становится гибель старинного рода померанских аристократов. На примере судьбы трёх братьев (предприниматель, дипломат и генерал вермахта) показаны становление и крах нацизма, "расчёт с прошлым" в послевоенной Германии. В романе утверждается неодолимость зла, меняющего свой облик в новых исторических условиях. В "Полонезе" ("Polonaise", 1976) на фоне событий 2-й мир. войны повествуется о судьбе писателя Стефана Корновского, представи-

теля обедневшего аристократического польского рода, его метания от католицизма к коммунизму. Лишившись всего: родины, возлюбленной, веры, – он начинает путь назад – к Богу, к добру. В романе "Свободный француз" ("The Free Frenchman", 1987) историческое повествование (перипетии "странной войны", оккупация Франции, эпизоды движения Сопротивления, освобождение страны де Голлем) сочетается с элементами семейно-бытового романа (история жизни французского аристократа).

Герои Р. проходят путь от кризиса веры к постижению Бога. В романе "Монах Доусон" ("Monk Dawson", 1970) католический священник, усомнившись в церковных догматах, слагает с себя сан и обращается к журналистике, надеясь таким образом помочь людям решить их социальные и семейные проблемы, но, ужаснувшись бесстыдства этой профессии, уходит в монастырь траппистов. В "Выскочке" ("The Upstart", 1975) раскаянный грабитель (эпиграф взят из "Дневника" французского католического писателя Ж. Грина: "В каждом из нас есть грешник и святой") способствует беседам с ирландским священником. Протагонист "Женатого человека" ("A Married Man", 1979; рус. пер. 1986), преуспевающий адвокат, испытывает неудовлетворённость своей благополучной жизнью и сомневается в искренности собственных переживаний, но лишь после гибели жены, читая её письма к духовнику, понимает душу человека, жившего рядом, и, прозрев, надеется обрести искупление в служении Богу.

Нравственно-религиозная проблематика остаётся в центре произведений Р. и тогда, когда он идёт по следам злободневных проблем (молодёжное движение в романе "Дочь профессора" – "The Professor's Daughter", 1971; рус. пер. 1974; арабо-израильский конфликт в романе "На третий день" – "On the Third Day", 1991), и при изображении общественной жизни современной Великобритании. В романе "Сезон на Западе" ("A Season in the West", 1988) политическая и литературная жизнь страны увидена гротескно – глазами писателя-эмигранта, "простака" из социалистической Чехословакии.

Документальная проза Р. близка его романистике. Книга "Живы! История выживших в Андах" ("Alive! The Story of the Andes Survivors", 1974) повествует о страданиях людей, попавших в авиакатастрофу и пытав-

шихся в течение долгих месяцев выйти к цивилизованному миру, о силе и слабости духа, о смысле веры и относительности морали (вынужденный каннибализм: потерпевшие поедали тела умерших).

Элементы детектива* и шпионского романа*, присутствующие во многих произведениях Р., в 90-е гг. определяют их сюжетную линию, что характерно и для многих других английских писателей. В "Патриоте, попавшем в Берлин" ("A Patriot in Berlin", 1995) типично ридовские проблемы (сопоставление христианства и коммунизма, историко-психологическая несовместимость Запада и России) вписаны в конфронтацию русского философа и историка искусства, бежавшего из России, и генерала КГБ. Герой романа "Рыцари креста" ("The Knights of the Cross", 1997) находит убийцу своего друга и одновременно обретает собственное "я", утраченное в жизненной суете. По замечанию английского критика, Р. "играет с тривиальным, но сам тривиальным не становится".

Произведения Р. близки творчеству Гр. Грина* католической ориентацией (более ортодоксальной у Р.), интересом к политике и нравственной проблематике, использованием популярных жанров, придающих повествованию сюжетное напряжение.

И. Васильева

РИЧАРДС А(йвор) А(рмстронг) [RICHARDS I(vor) A(rmstrong) 26.02.1893, Сэндбек, Чешир – 07.09.1979], теоретик литературы, поэт, психолог, лингвист, создатель (совместно с Ч.К. Огденом) "элементарного английского" (Basic English). Один из основоположников "новой критики", исследователь психологии творчества, предтеча "рецептивной эстетики".

Получил философское образование в Кембриджском университете (1914), где стал одним из первых преподавателей (1922–1929) английской литературы как специальной дисциплины; внёс в неё необычные для того времени элементы эстетики, психологии, семантики. Читал лекции в Пекинском (1929–1930) и Гарвардском (1931) университетах, был директором Ортологического института Китая (1936–1938). С 1939 обосновался в США, где до конца жизни преподавал в Гарвардском университете (с 1943 в качестве профессора). Член Бри-

танской академии наук (1959). Почётный член Американской академии искусств и литературы.

Главным событием в жизни современного человека Р. считал "нейтрализацию природы", переход от "магических взглядов" на неё к научным. В работах 1920-х гг. стремился сделать литературоведение научным, объяснить феномен поэзии на основе законов психологии. Исходя из теории различия между референциальным и эмоциональным началами языка, между "обозначающим" языком науки и "эмотивным" языком поэзии (разработана совместно с Ч.К. Огденом в "Значении значений" – "The Meaning of Meaning", 1923), Р. в кн. "Принципы литературной критики" ("Principles of Literary Criticism", 1924) находил ключ к пониманию природы поэтического воздействия на читателя в психологическом отклике на литературное произведение. Ценность поэзии, по Р., определяется не "смыслом – содержанием – информацией", а воздействием на читателя, созданием читательских настроений (плохая поэзия не способна вызвать "достойные движения души"). Душа человека, по Р., это свободная саморегулирующаяся система импульсов, чуткая к новым стимулам; способность контролировать эти импульсы, достигая равновесия он расценивал как феномен цивилизованности. Р. разработал гипнотическую теорию поэзии, постулирующую равновесие противоположных импульсов, достигаемое главным образом посредством "взаимосвязанной образности", основывающейся на ритме. Р. был убеждён: чем сложнее стихотворение, чем разнообразнее и противоречивее его импульсы, тем оно лучше.

Полемизируя с теоретиком группы "Блумсбери"* искусствоведем Р. Фраем, рассуждавшим об универсальном "эстетическом переживании", Р. отрицал его как особого вида опыт. Ещё в первой работе "Основы эстетики" ("The Foundations of Aesthetics", 1922), написанной в соавт. с психологом и лингвистом Ч.К. Огденом и историком искусств Дж. Вудом, он исследовал и классифицировал эстетические теории. И позднее пришел к выводу, что мир поэзии не обладает особыми качествами или законами, отличающими его от остального мира; явные различия между ними объяснял разнообразием взаимодействующих импульсов. Научное объяснение литературных явлений Р.

противопоставлял эстетическому переживанию, которое считал одной из причин “хаоса литературных теорий”; источник “ошибок” усматривал в поиске неких “метафизических основ” для определения литературной ценности.

Вслед за М. Арнолдом Р. предъявлял “высшие требования” к поэзии, утверждая, что жизнь цивилизации зависит от искусства; поэзия может заменить религию и философию в эпоху общего кризиса христианской веры (“Наука и поэзия” – “Science and Poetry”, 1926; частичный рус. пер. 1957; “Средства мышления” – “Speculative Instruments”, 1956; “Поэзия: её средства и цели” – “Poetries: the Media and Ends”, 1974). Он предлагал “судить” поэзию не по “эстетическим”, а по нравственным критериям.

Наиболее значительная книга Р. – “Практическая критика: Анализ литературного суждения” (“Practical Criticism: A Study of a Literary Judgement”, 1929) произвела “переворот” в изучении литературы и её преподавании. На основе документально зафиксированного эксперимента (Р. раздавал участникам своего семинара стихотворения без указания их авторов с просьбой письменно в свободной форме истолковать их), выявившего поразительно низкий уровень литературной грамотности, Р. определил причины несовершенного понимания поэзии, наметил пути к объяснению интуитивных процессов и реформированию обучения, дал представление о современном состоянии культуры. Книга стала настольной для студентов в обучении их практическому чтению стихов как автономных, самодостаточных артефактов.

Своим предшественником Р. считал прежде всего С.Т. Колриджа как психолога, находившего в поэзии “примирение противоположностей”, как семантика, содействовавшего развитию этой “важной в будущем науке” (“Coleridge on Imagination”, 1934; пер. изд. 1950). Р. рассматривал поэзию как высшую форму использования языка; одну из важнейших функций критики видел в исследовании языка как действенного способа работы сознания. В дальнейшем он пытался реформировать литературную критику в науку о лингвистике.

Очевидна позитивистская природа теории Р., но ему свойственно понимание того, что “псевдоутверждения”, не имеющие “эмпирической основы”, на которых в отличие

от науки основана поэзия, как это ни парадоксально, служат источником энергии, позволяющей человеку наиболее эффективно действовать в “мире факта”. В Р. уживались учёный и поэт, автор ироничных, интеллектуальных стихов, близких поэзии Элиота* (сб. “Прощай земля и другие стихотворения” – “Goodbye Earth and Other Poems”, 1958; “Экраны и другие стихотворения” – “The Screens and Other Poems”, 1960). Он видел в поэте мудреца в отличие от сложившегося представления о нём как о мечтателе. В нём жило и игровое начало: он был автором сценариев для американского мультипликатора У. Диснея.

Как заметил американский критик Дж.К. Рэнсом, именно с Р. началась “новая критика”; он стоит у истоков литературной теории 20 в. и её “культы”. Теория языка Р. оказала влияние на англоязычную критику* (У. Эмпсон*, К. Брукс, Р.П. Уоррен). Под его руководством как диссертация была написана книга К.Д. Ливиса “Литература и читатель” (1932). Он обратил внимание на взаимосвязь между падением литературных критериев и расширением грамотности в послешекспировский период, что нашло отклик в проблематике работ Ф.Р. Ливиса* в журн. “Скрутини”. Р. предварил полемику Ливиса и Ч.П. Сноу* о двух культурах – гуманитарной и научной.

Лит.: Красавченко Т.Н. Новая критика (А. Ричардс, У. Эмпсон) // Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. М., 1994; I.A. Richards: Essays in His Honour / Ed. B. Brower et al. N.Y., 1973; *Needham I. The Completest Mode: I.A. Richards and the Continuity of English Criticism*. Edinburgh, 1982.

Т. Красавченко

РИЧАРДСОН Дороти М(иллер) [RICHARDSON Dorothy M(iller), 17.05.1873, Абингдон, Беркшир – 17.06.1957, Бэкенхем, графство Кент], романистка. Отец, торговец бакалеей, убеждённый дарвинист, происходил из семьи уэслианских методистов, т.е. “истовых пуритан”. Третья из четырёх дочерей, независимая, своенвольная, Р. оспаривала взгляды отца. Она считала, что унаследовала от матери, происходившей из англиканской семьи “джентльменов-фермеров” и обладавшей ярким природным умом, чувство радости жизни, неприятие социальных стереотипов, прежде всего представления о природе и назначении женщины как существ

ва с генетически предопределённым более низким, чем у мужчин, умственным уровнем. Училась в частной лондонской школе Саутборо-хаус (1884–1890), директриса которой была последовательницей Дж. Рескина и сторонницей либерального образования для девочек. В 1890 отец Р. разорился, и ей пришлось самой зарабатывать на жизнь – учительницей в частных школах для девочек в Гановере и Лондоне (1891–1893), гувернанткой (1893–1895), ассистенткой зубного врача (1896–1907), журналисткой (1902–1919) в анархистском ежемесячнике “Аутлук”, в проповедовавших “новые взгляды” журн. “Крэнк” и “Опен роуд”, в стоматологическом вестнике и др., в 1927–1933 в журнале о кино “Клоуз ап” (“Крупным планом”) Р. занималась переводами с немецкого и французского, написала две книги о квакерах и биографию* “Джон Остин и неразлучные друзья” (“John Austen and Inseparables”, 1930) о художнике по дереву и книжном графике.

Р. – первая в английской литературе создательница романа “потока сознания”. В приложении к её творчеству этот термин американского психолога У. Джеймса употребила М. Синклер*. Сама Р. считала его феноменологически неточным: сознание, по её мнению, не текуче, а стабильно, лишь рамки его со временем расширяются, – и предпочитала термин “внутренний монолог”.

Этапы жизни Р. изображены в хронологической последовательности в цикле из 13 романов, которому при переиздании его как одного большого романа в 4-х т. она дала общее название “Паломница” (“Pilgrimage”, 1915–1938). Жизнеописание героини – Мириам Хендерсон – от 17 и почти до 40 лет, когда она, как и автор, становится писательницей, охватывает нач. 1890-х гг. – 1915. Все 13 романов – “глав”, как называла их Р., – построены на “точке зрения” героини. Их структурно-смысловая основа – архетипное представление о жизни как “путешествии-поиске”: жизнь Мириам подчинена постоянной поиску смысла бытия (“паломничеству”), сопровождающемуся мистическими прозрениями.

Началу жизненного “путешествия” героини, 6-месячному “гановерскому периоду”, посвящён 1-й роман-“глава” “Островские крыши” (“The Pointed Roofs”, 1915), где уже намечались характерные для Р. темы: феминизм, мистическое восприятие жизни – и

проявилась склонность к размышлениям о национальных особенностях. В романе “Заводь” (“Backwater”, 1916) описан период работы в Лондоне в качестве учительницы, в “Медовых сотах” (“Honeycomb”, 1917) – гувернантки в богатой лондонской семье, в “Туннеле” (“The Tunnel”, 1919) – ассистентки и секретаря известного стоматолога, т.е. вступление в сферу деловой, “мужской жизни”; здесь происходит знакомство героини с писателем Уилсоном (его прототипом послужил Г. Уэллс*, муж школьной подруги Р.). В центре 5-й “главы”, “Промежуток” (“Interim”, 1919), – переживания героини, недовольной секретарской работой и личной жизнью и ожидающей перемен. 6-я, композиционно наиболее цельная, “глава”, “Тупик” (“The Deadlock”, 1921), – о первой, неудачной любви Мириам к Михаилу Шатову, выходящу из России, а также о занятиях переводами и журналистикой, спасающих её от рутины деловой жизни. 7-й роман “Мерцающие огни” (“The Revolving Lights”, 1923) – о встречах Мириам с теоретиками-радикалами (анархистами, коммунистами, социалистами), но их социальные теории, претендующие на объяснение смысла жизни, не убедительны для неё, свет их заблук. 8-й роман “Ловушка” (“The Trap”, 1925) – о неудавшейся попытке “новой жизни” на новой квартире в районе Блумсбери; единственное светлое событие этого периода – знакомство с У.Б. Йейтсом*, воплощающим для героини дух свободы творчества. Сквозной мотив 9-й “главы”, “Оберленд” (“Oberland”, 1927), – о поездке в швейцарские Альпы выражен в строке из “Бесплодной земли” Т.С. Элиота*: “В горах ты чувствуешь себя свободным”. Красота природы контрастирует здесь с безобразием жизни в Блумсбери. В 10-м романе “Иллюзия рассвета” (“Dawn’s Left Hand”, 1931) воссоздана история любви Р. и Г. Уэллса (писатель Уилсон), ещё один “псевдосвет” в жизни героини, осознающей, что её новая любовная история на самом деле “предрассветный мрак”. Отношения с Уэллсом (они познакомились в 1896) – особая глава в творческой биографии Р.: он ввёл её в литературный мир Лондона, познакомил с социализмом, оценил её талант, убедил начать писать. Она восхищалась его умом, но далеко не всеми идеями; он не был ей близок и эстетически. Тем не менее они оставались друзьями в течение всей жизни.

В 11-й “главе”, “Чистый горизонт” (“Clear Horizon”, 1935), – героиня становится профессиональной журналисткой. Пребывание Мириам в 1907 на квакерской ферме, где у неё зарождается мысль о создании романа, описано в “Димпл Хилл” (“Dimple Hill”). Квакерская философия выводит её за рамки обыденного опыта, к мистицизму, обретению единства с Абсолютом на иррациональной основе. В центре 13-й, незавершённой “главы” – “Мартовский лунный свет” (“March Moonlight”, начат в 1944) – события в жизни Мириам с 1908 по 1915: её возвращение в Лондон и встреча с мистером Ноблем (“Благородным”), который станет её мужем (в 1917 Р. вышла замуж за художника А. Одла, 1889–1948).

Своеобразие романного цикла Р., яркого образца прозы модернизма*, выявляется в решении проблемы времени, в отношении к “мужской цивилизации” и религии. Р. убеждена: цель искусства – передать происходящее в сознании человека, субъективный опыт которого неотделим от времени, а сама природа сознания обуславливает одновременность настоящего и прошлого. Мир прозы Р. – это мир сознания героини, инкорпорирующий прошлое, настоящее и будущее, воспроизводящий вертикальный срез бытия. Память напоминает у Р. прустовский тип памяти, восстанавливающей уникальные, неповторимые переживания. В отличие от Пруста время для неё не процесс старения и движения к смерти, а творческий поток, создающий из фрагментарного опыта новые целостности. Р. близки и теория эпифаний Дж. Джойса*, и теория “интенсивных моментов” В. Вулф*.

Свою прозу Р. создавала как “женский эквивалент” современной “мужской” литературе. Различия между мужским и женским душевным складом и типами сознания интересуют её как антропологическая драма, распространяющаяся на социальный уровень. Ей не нравится общество, в котором доминируют мужчины, не признающие равноправия женщин и ограничивающие их жизнь домом. Своим образом жизни героиня Р. утверждает способность быть с мужчинами на равных. Её манера одеваться, курение – проявления бунта против социального положения женщины в Англии на рубеже веков. Мириам то пытается исключить мужчин из своей жизни, то сознаёт, что лишь мужчина способен избавить её от

одиночества, которого она одновременно жаждет и боится.

В своих духовных исканиях Р., как и её героиня, непоследовательна и склонна к раздвоению. С юности ей свойственны сомнения в общепринятой религии, церковности, стремление к индивидуальному духовному самоопределению. Она то переживает периоды увлечения материализмом и дарвиновской теорией, то отвергает их; проявляет интерес к анархизму и коммунизму, затем критикует коммунизм за негативное отношение к личности; от скептицизма переходит к агностицизму. Социальное сознание позволяет ей ощутить свое “братство с людьми”, в то же время она склонна к уединению, мистицизму и поиску духовной истины не вовне, а внутри себя. Человек переходной эпохи, Р. мучительно сознаёт свой индивидуализм и невозможность жить в соответствии с существующими религиозными и социальными доктринами.

Р. была радикальным экспериментатором в духе своего времени. Её метод в начале века называли “женским импрессионизмом”. Предвосхитив Джойса, Д.Г. Лоуренса* и других модернистов, она во многом шла по стопам Г. Джеймса, используя его приём “точки зрения”, хотя масштаб её повествования шире, психологический анализ глубже, порой она выходит на уровень подсознания. На неё оказали воздействие имажизм* и теория образа Т.Э. Хьюма*, но в целом литературные истоки “Паломницы” следует искать в глубинах традиции английского романа, прежде всего в творчестве Ш. Бронте.

Уже первый роман Р. ознаменовал собою радикальный отход от современного ей канона английского романа – Дж. Голсуорси*, А. Беннетта* и др. Среди критиков, с самого начала высоко оценивших оригинальность её эксперимента и метода, была В. Вулф. В рецензии на “Туннель” в “Таймс литерэри сапплимент”* (февраль 1919) она отмечает некоторую “бесформенность” романа, отсутствие пропорции и симметрии, но вместе с тем признаёт, что Р. создала “психологическую форму” женской, “гендерной”, прозы. Со временем интерес критики к Р. падает. Появление между 1915 и 1938 12 “глав”, написанных практически в одной и той же манере, вызвало замешательство. К 30-м гг. “Паломница” казалась большинству критиков однообразным, не имеющим конца “авангардистским” романом. И хотя

Дж.К. Пауис* в яркой монографии о Р. ("Dorothy M. Richardson", 1931) сравнил Мириам, в её "женском поиске" смысла существования, с Фаустом и Гамлетом, Р. получила статус "великой нечитаемой" писательницы.

Когда Р. умерла, литературный мир откликнулся на её уход беглыми некрологами, содержащими высказывания о "Паломнице" как экспериментальном произведении, предтече современной прозы. Р. долго находилась в тени, не признанная пионером модернизма. Интерес к ней возродился в 60–70-е гг. вместе с возрождением психологического романа и утверждением позиций "феминистской критики". В 1968 вышло полное издание "Паломницы" с посмертно опубликованным "Мартовским лунным светом".

Ныне главными достоинствами прозы Р. признаны точность передачи изменчивых контуров "женской души", словесное мастерство, восприятие людей и идей в контексте эпохи, создание, несмотря на узкую призму мировосприятия героини, масштабной панорамы социальной жизни Англии на рубеже 19 и 20 вв.

Лит.: Blake C.R. Dorothy Richardson. Ann Arbor, 1960; Horace G. Dorothy Richardson: An Adventure in Self-Discovery. N.Y., 1967; Rosenberg J. Dorothy Richardson. L., 1973; Staley T.F. Dorothy Richardson. Boston, 1976.

Т. Красавченко

РОЗЕНБЕРГ Исаак (ROSENBERG Isaak, 25.11.1890, Бристоль – 01.04.1918, Аррас, Франция), поэт и художник. Выходец из семьи еврейских иммигрантов, переселившихся в Бристоль из Литвы незадолго до его рождения. Воспитывался в духе строгого иудаизма, с детства узнал нищету. Как ученик гравёра, Р. обратил на себя внимание меценатов, помогших ему получить художественное образование в Слейдовском художественном училище при Лондонском университете (1911–1914), а затем и опубликовать первые сборники стихов ("Ночь и день" – "Night and Day", "Юность" – "Youth", 1915), которые носят на себе следы ученичества у романтиков и близость к поэтике "георгианцев**".

С 1915 Р. находился в действующей армии, создав на фронте цикл военных стихотворений и в перерывах между боями работая над пьесой "Единорог" ("The Unicorn"), от которой дошли лишь фрагменты. Погиб в бою под Аррасом за полгода до перемирия.

Стихи Р. – особое явление в военной поэзии* и вместе с тем один из наиболее значительных человеческих документов, оставленных 1-й мир. войной. По характеру изображения солдатских будней его стихи имеют много общего с картинами, созданными З. Сассуном*, написавшим предисловие к полному изданию наследия Р. (1937) и отметившим "органику соотносённости английского и древнееврейского начал в его творчестве" (мнение, оспариваемое другими критиками, которые не считают ригористическую тональность этой поэзии результатом религиозного воспитания автора). Однако религиозные ассоциации, вызываемые творчеством Р., не случайны: он действительно, не довольствуясь точным воссозданием повседневного ужаса войны, делает акцент прежде всего на этических коллизиях, обострённых этой трагедией. Для Р. война – это катастрофа для всех вовлечённых в неё.

Армия и война воспринимаются в стихах Р. как жестокое унижение всего лучшего, что присуще человеку; он как бы исследует процесс дегуманизации, совершающийся в окопах изо дня в день. Но на фоне других "окопных поэтов" Р. выделяется прежде всего тем, что ему чужды настроения яростного протеста. Удел рядового на бессмысленной и гибельной войне в его стихах осмыслен как экзистенциальная драма, которой нельзя избежать, но с которой немислимо и смириться. Человек, обречённый пройти через эту драму, должен покончить со всеми иллюзиями относительно своей свободы; война становится для него гигантской западнёй, из которой невозможно вырваться. Повозка с колючей проволокой, катящаяся по телам погибших английских и немецких солдат, для которых месиво изрытой снарядами боевой полосы станет общей могилой, – самый характерный для Р. образ войны ("Трясина мёртвых"). Военные будни осознаны и описаны в его поэзии при помощи метафор, иногда в духе метафизической поэзии ("...Когда быстрая стальная горящая пчела / Осушала дикий мёд их юности") или родственные художественному языку экспрессионизма ("Мои мысли / Висят, как зацепившиеся за ветви волосы"). Он стремится к острашению слова – вплоть до создания эффекта его материализации ("Снег – это странное белое слово"; "ранить воздух словами").

Соч.: Collected Works. L., 1979; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Davidson M. The Poetry Is in the Pity. L., 1972.

А. Зверев

РУБЕНС Бернис (Рут) [RUBENCE Bernice (Ruth), р. 26.07.1928, Кардифф], романистка. Её отец эмигрировал из России; семья исповедовала иудаизм. Получила образование в Уэльсском университете (Кардифф). С 1947 преподавала английский язык в школе для мальчиков в Бирмингеме. С 1950 работала сценаристом и режиссёром в документальном кино.

Главная тема ранней прозы Р. – сложные взаимоотношения, связывающие членов еврейской семьи. Герои её романов живут между страхом одиночества и страхом стать жертвой своих родственников. Несмотря на желание расстаться друг с другом, они постоянно воссоединяются.

Характерный типаж Р. – старая дева, фигура, идеально воплощающая в себе оппозицию “желание принадлежать / стремление к свободе”. Детство и юность героини первого романа Р. “На краю” (“Set on Edge”, 1960) – старшей дочери в еврейской семье – прошли в заботах о братьях и сёстрах, а когда они покинули родной дом, она осталась в нём “пленницей”. Однако, обретя после смерти матери долгожданную свободу, героиня чувствует себя опустошённой: только теперь она понимает, что семейная жизнь придавала её существованию хоть какой-то смысл.

Квинтэссенция семейной темы в раннем творчестве Р. – роман “Избранный член” (“The Elected Member”, 1969; Букеровская премия), фрейдистское исследование эмоционального разрушения, которое приносит распространённый в еврейских семьях “матриархат”. Главный герой, единственный сын, успешно начавший карьеру адвоката, становится наркоманом (его наркотик – галлюциногенное снотворное) и страдает не только от мучительной болезни, но и от реакции на положение отца, раввина, и сестры, старой девы. Переходя от настоящего к прошлому, перемещая “точку зрения” от одного персонажа к другому, автор показывает, что жизнь этой семьи никогда не соответствовала образу счастья и единства, который пыталась создать покойная мать. Она “запирала” сына и дочь в неестественно длинном детстве,

заставляя их притворяться, что они младше, чем есть, чтобы сын прослыл вундеркиндом. Символом искусственности, привнесённой ею в развитие детей, становятся белые гольфы старшей дочери, которые мать запрещала сменить на чулки и которые дочь продолжает носить в 40 лет. Косвенные последствия преувеличенных ожиданий матери – инцест между старшей сестрой и братом, юношеская гомосексуальная любовь сына к другу, жениху младшей сестры, и самоубийство последнего. Р. показывает, как семья разрушает себя и как герой становится её “избранным членом”, которому уготована роль козла отпущения её грехов.

Черты жизни еврейской семьи заостряют проблематику Р.: замкнутость семейной жизни усугубляется её включённостью в не менее герметичную еврейскую общину. Однако с годами семьи в произведениях Р. перестают быть только еврейскими. Семья из уэльсской провинции появляется в романе “Я отправила письмо своей любви” (“I Sent a Letter to My Love”, 1975; инсценировка 1978; экран. 1981), где рассказана история сложных психологических отношений сестры и брата, старой девы и инвалида. Порой эти отношения приобретают патологические формы: “Меня интересует связь между нормальностью и сумасшествием и вечно изменяющееся значение этих слов”, – отмечала писательница.

Преступление, инцест – почти обыденность в судьбах героев Р. (это роднит её книги с семейными романами А. Комптон-Бернетт*). Мотивом эдипова комплекса отмечен роман “Лучше воскресенье” (“Sunday Best”, 1971) о герое-трансвестите, который был в детстве влюблён в мать и подстроил “несчастный случай”, унёсший жизнь отца. Одним из косвенных последствий этого преступления становится двойная жизнь, которую ведёт герой: 6 дней в неделю он школьный учитель Джордж, а в воскресенье – соблазнительная Джорджиана. Раздвоение – вообще характерная черта эмоционально неустойчивых, легкоранимых персонажей Р. Для героини романа “Предложение длиной в пять лет” (“A Five Year Sentence”, 1978) alter ego становится дневник, рассчитанный на 5 лет, который ей дарят в день выхода на пенсию. Её жизнь бедна событиями, и, для того, чтобы чем-то заполнять пустые страницы, она пишет каждый вечер инструкции и на следующее утро действует соответст-

венно им. Однако дневник, спасший героиню от самоубийства, приводит её к убийству.

В фокусе романа "Вчера в тёмном переулке" ("Yesterday in the Back Lane", 1995) – воздействие преступления, а конкретнее – чувства вины, на личность. Героиня всю жизнь страдает из-за убийства, которое совершила, защищаясь от насильника: «Вчера я убила человека. Я чувствую, как будто это было вчера. Это было во время войны. Тогда мне было 17 лет, а теперь уже за 70. Так что я, должно быть, прожила уже больше 50 лет этих "вчера". Не знаю, что произошло со всеми "сегодня" и "завтра". Только "вчера" что-нибудь значило. И значит до сих пор». Преступление, за которое осудили и казнили невинного человека, лишает её полноценной жизни и обрекает на одиночество. Она так и не решается расстаться с девственностью, так как заплатила за неё слишком дорогую цену, и по иронии автора в конце жизни становится владелицей публичного дома.

Отличительная черта стиля Р. – юмор, устанавливающий дистанцию между читателями, которым видна комическая сторона сюжетных коллизий, с одной стороны, и не замечающими её персонажами – с другой. В юморе автора проявляется и сочувствие к героям, он помогает сгладить болезненные, потенциально трагические ситуации.

В некоторых произведениях Р. вводит в традиционное повествование элементы фантастики. Впервые эта черта проявилась в романе "Весенняя соната" ("Spring Sonata", 1979), основу которого составляет дневник ребёнка, найденный при вскрытии трупа беременной женщины. Напуганный обстановкой в семье, где ему суждено появиться на свет, он отказывается рождаться и остаётся во чреве почти 4 года. Причём обладатель столь необычной "точки зрения" не только ведёт дневник, но и играет на скрипке. Героиня "Нашего отца" ("Our Father", 1987; премия Уэльского совета искусств) общается с Богом при помощи автоответчика, а в "Автобиопсии" ("Autobiopsy", 1993) герой похищает мозг своего друга и учителя – выдающегося писателя – и читает его мысли. Обрастая множеством достоверных деталей, сверхъестественное в романах Р. легко вписывается в повествование и "выглядит" вполне естественно.

Паллиатив хронотопа семьи – организация романного универсума как замкнутого

пространства. В романе "Пост Понсонбая" ("The Ponsonby Post", 1977) это о. Ява, где живёт небольшое сообщество экспатриантов, которых объединяет стремление держаться как можно дальше от населения острова. Участники круиза в "Перелётных птицах" ("Birds of Passage", 1981) вынуждены общаться друг с другом, что лишь подчёркивает одиночество каждого из них. В "Игре в ожидание" ("The Waiting Game", 1997) описана жизнь престижного дома престарелых, для обитателей которого ожидание смерти становится своеобразной игрой.

Между тем наряду с тенденцией к ограничению повествовательного пространства в творчестве Р. прослеживается стремление к расширению хронологических рамок. Некоторые её произведения охватывают большие отрезки времени (роман-эпопея "Братья" – "Brothers", 1983; историческая сага "Россия-матушка" – "Mother Russia", 1992). 21-й роман Р. "Я, Дрейфус" ("I, Dreyfus", 1999) продолжает историческую линию её прозы, "оживляя" в жизни современного английского общества некоторые обстоятельства дела Дрейфуса, которое слушалось во Франции на рубеже 19–20 вв.

Специфика творчества Р. в контексте современной английской прозы – обращение к еврейской тематике. Исследуя взаимодействие религий, культур и семейных укладов евреев и англичан, она одновременно затрагивает магистральные для литературы 20 в. проблемы экзистенциального одиночества и отчаяния человека во враждебном ему мире.

К. Бузылева

РУШДИ (Ахмед) Салман [RUSHDIE (Ahmed) Salman, р. 19.06.1947, Бомбей], прозаик индийского происхождения. Родился в мусульманской семье. По семейной традиции получил образование в Великобритании: в школе Рагби и Кембриджском университете (магистр истории, 1968). В университете Р. интересовался индийским и европейским кинематографом, который оказал большое влияние на его прозу. По окончании учёбы работал в рекламном агентстве, увлекался театром и некоторое время выступал на сцене. Позднее Р. написал сценарии к документальным фильмам "Художник и Надоеда" ("The Painter and the Pest", 1985) и "Загадка полуночи" ("The Riddle of Midnight", 1987), а также снялся в эпизодиче-

ской роли в художественном фильме “Дневник Бриджет Джонс” (“Bridget Jones’s Diary”, 2001).

В английской критике писателей из бывших колоний (Т. Мо*, Б. Окри*, В.С. Найпол* и др.) часто относят к “литературе Содружества”. Р. протестует против такого объединения по “географическому” принципу достаточно разнородной группы авторов, не связанных с каким-либо общим литературным направлением или стилем. По его мнению, это приводит также к искусственному разграничению между собственно английской литературой, к которой он относит себя, и так наз. “литературой Содружества”.

Стремление передать атмосферу взаимодействия различных культур, в которой Р. жил с самого детства, в Бомбее 50-х, и которую потом снова ощутил в Лондоне, обуславливает стилистические особенности его произведений. Начиная с первого опубликованного романа “Гримус” (“Grimus”, 1974), Р. использует сочетание восточного фольклора с современными жанрами европейской литературы – метод, который в дальнейшем становится характерным для всего его творчества. “Я за смешение... Я хотел, чтобы зазвучала другая музыка, англо-индийская, и чтобы, услышав её, другие авторы перестали бояться смешения стилей”.

Для следующего романа – “Дети полуночи” (“Midnight Children”, 1981; Букеровская премия, мемориальная премия Джеймса Блэка) – Р. вырабатывает особый язык, “субконтинентальный английский”, содержащий отдельные слова урду и хинди, индо-английские просторечия, переведённые на английский идиомы из языков Индии. Только так могут выразить свою двойственную сущность и сам автор, и его персонажи, представители этнических или религиозных меньшинств, утратившие родину или веру изгнанники, обречённые на пребывание между культурами. Р. стремится сделать опыт своих героев универсальным: “Прошлое – вот страна, из которой эмигрировали мы все”. Однако возвращение к прошлому или его точное воспроизведение невозможно: рассказчик безнадежно заблудился в лабиринте собственной памяти и истории.

История изображается как тяжёлая ноша, которую обречены нести главный герой и другие “дети полуночи” – рождённые в ночь обретения Индией независимости и наделённые поэтому сверхъестественными

способностями. Хотя в ткань повествования вплетены реальные исторические события 2-й пол. 20 в., Р. утверждает, что “Дети полуночи” – роман не об Индии, а о “невидимой, воображаемой Индии, Индии-в-голове”. Исторические события трактуются рассказчиком весьма вольно, а в повседневную реальность постоянно проникает чудесное.

Точно так же место действия романа “Стыд” (“Shame”, 1983; рус. пер. 1989) – “воображаемый” Пакистан, где разыгрывается кровавый трагифарс в постановке Стыда и Чести, а за многими персонажами угадываются реальные исторические личности. Главный герой, как и рассказчик “Детей полуночи”, тщетно пытается остаться в стороне от схватки, спастись от настигающей его Истории.

“Английский” роман Р. “Сатанинские стихи” (“The Satanic Verses”, 1989; Уитбредская премия) строится на антитезе светского и религиозного мышления, современного и традиционного образа жизни, циклического и линейного времени, представленных двумя протагонистами-индийцами. Первый, потерявший веру мусульманин, постепенно сходит с ума и преобразуется в своих видениях в архангела Гавриила. Второй, страдающий внутренним раздвоением из-за стремления стать настоящим англичанином, утрачивает собственное “я” и превращается в дьявола. Душевный кризис героев вызывает мировую катастрофу – на охваченных пожаром улицах “Вавилондона” слышна труба Апокалипсиса. Конфликт двух культур в романе изображён как перерождение, которое может привести к смерти или к новой жизни.

Роман вызвал неодобрение исламских теологов упоминанием апокрифического эпизода из жизни пророка Мухаммеда, согласно которому одна из сур Корана была продиктована сатаной, но позже заменена путём божественного вмешательства, а также использованием оскорбительного для мусульман варианта имени пророка, принятого в средневековой Европе. В результате Р. в глазах британских мусульман из защитника их прав превратился в предателя. Кульминацией конфликта стало запрещение романа в Индии и во многих мусульманских странах и объявление автору смертного приговора аятоллой Хомейни 14 февр. 1989. Вплоть до отмены приговора осенью 1998 писатель был вынужден скрываться.

Герой написанного в этот сложный для Р. период романа "Прощальный вздох мавра" ("The Moor's Last Sigh", 1995; рус. пер. 1999) рассказывает свою историю в темнице, в ожидании смерти, которой ему, однако, счастливо удастся избежать. В этом романе Р. снова возвращается в город своего детства. Основанный англичанами Бомбей, где сосуществуют общины индуистов, парсов, евреев, христиан и мусульман, "Болливуд" индийского кинематографа, писатель, по аналогии с Дж. Джойсом*, называет своим Дублином. Он стал для Р. метафорой не только Индии, но и города вообще и в каждом романе открывается читателю с новой стороны.

В "Прощальном вздохе мавра" прежний Бомбей противопоставлен новому Бомбею – средоточию религиозного и националистического фанатизма. Ещё одним образом утраченного рая, в котором могли бы гармонично сосуществовать народы и религии, рассказчику представляется мавританская Андалусия. Дважды изгнанник, в финале романа мавр засыпает, "как мифические герои древности, с надеждой на радостное и светлое пробуждение в иные времена". В отличие от предыдущих романов в "Прощальном вздохе мавра" фантастическое почти не смешивается с повседневным, а переносится в отдельную плоскость, на картины матери героя, которые гротескно отражают события окружающего мира, удваивая их, как зеркало, выявляя истинную сущность происходящего и предсказывая будущее.

В романе "Земля под её ногами" ("The Ground Beneath Her Feet", 1999), посвящённой истории вымышленной американской рок-группы, описан параллельный мир, который неуклонно движется навстречу нашему. Катастрофу предвещает землетрясение, во время которого (оно происходит в день объявления Р. смертного приговора) героиня в прямом смысле теряет почву под ногами и погибает. Это первый роман Р. об Америке, которую он описывает, хотя и с большой долей иронии, как новую "Палимпсесту" с собственной мифологией. Её универсальным языком становится рок-н-ролл, а божествами – рок-музыканты, повторяющие историю Орфея и Эвридики.

За счёт смешения старых мифов Запада и Востока с творимыми автором новыми, смешения языков, литературных традиций и стилей Р. расширяет границы романа. Англо-индийский роман Р. иногда рассматрива-

ется как своего рода альтернатива традиции реалистического английского романа. Сочетание разнородных жанров, полифония, нелинейное повествование с многочисленными отступлениями от центральной сюжетной линии в произведениях Р., по мнению самого писателя, восходят к восточной традиции устного повествования и к "Сказкам 1001-й ночи". В то же время эти особенности характерны и для романов Л. Стерна, а в использовании гротеска и карикатурности персонажей у Р. чувствуется влияние Ч. Диккенса. В произведениях писателя чётко выражены и черты постмодернизма*, такие, как пародия и игра с литературными клише. В текст романов вплетены популярные песенки, поговорки, рекламные лозунги, цитаты из книг, кинофильмов и критических работ, а всезнающий автор время от времени обсуждает с читателем вопросы собственной двойственности и аутентичности.

Творчество Р. рассматривают как в контексте современного английского романа, так и в контексте восточной литературной традиции.

Соч.: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. L., 1991; *East, West*. L., 1994; *Step Across This Line: Collected Nonfiction*. 1992–2002. N.Y., 2002.

Лит.: *Brennan T. Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. N.Y., 1989; *Dhawan R.K. The Novels of Salman Rushdie*. New Delhi, 1992; *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie* / Ed. M.D. Fletcher. Amsterdam; Atlanta, 1994; *Crudy C. Salman Rushdie*. Manchester, 1996; *Critical Essays on Salman Rushdie* / Ed. M.K. Booker. N.Y., 1999; *Hennard M. Origin and Originality in Rushdie's Fiction*. Bern, 1999.

А. Литвина

РЭЙН Крэйг (RAINE Craig, р. 03.12.1944, Бишоп-Окленд, графство Дарем), поэт. Родился в рабочей семье. Закончил англиканскую частную школу, затем – Оксфордский университет (диплом с отличием по специальности "Английский язык и литература"), там же и преподавал (1966–1973, 1974–1979). Писал эссе в различные журналы (о С.-Т. Колридже, Ч. Диккенсе, З. Сассуне*, У. Стивенсе, Т.С. Элиоте* и др.), работал книжным обозревателем "Нью ревью" (1977–1978), соредактором журн. "Кватро" (1980), редактором отдела поэзии в "Нью стейтсмен" (1981), вёл литературную передачу на Би-би-си (1981). С 1981 – редактор отдела поэзии изд-ва "Фабер энд Фабер".

Первые поэтические публикации и выступления Р. (1977) были названы М. Эмисом* "одним из наиболее впечатляющих дебютов декады". Его стихотворения сразу же были отмечены несколькими премиями – первыми призами Челтенхэмского поэтического фестиваля (1977–1978), вторым призом Национального поэтического конкурса (1978), премией журн. "Нью стейтсмен" за лучшее стихотворение года (1978). Уже первый сборник Р. "Лук, память" ("The Onion Memory", 1978) был встречен с интересом, а второй – "Марсианин шлёт домой открытку" ("A Martian Sends a Postcard Home", 1979) – вызвал настоящую литературную сенсацию. Критики заговорили о "перевороте", "новом слове в английской поэзии" (Б. Моррисон, Э. Моушен), называя Р. "самым ярким поэтом декады" (Л. Лернер), "лучшим поэтом, пишущим по-английски сегодня" (Дж. Фентон). Последующие сборники – "Вольный перевод" ("A Free Translation", 1981), "Богатые" ("Rich", 1984), поэмы "Электрификация Советского Союза" ("The Electrification of the Soviet Union", 1986; адаптация повести Пастернака "Последнее лето"), «1953-й год. Версия расиновской "Андромахи"» ("1953. A Version of Racine's Andromaque", 1990), эпическая поэма "История: Любительское кино" ("History: The Home Movie", 1994), связывающая историю Рэйнов с историей 20 в., – только упрочили его репутацию. Р. часто выступает с чтениями своих стихов (так, в 1984 он вместе с Ш. Хини предпринял турне по Великобритании). В 90-е гг. Р. становится самым популярным современным поэтом Англии.

В кон. 70-х гг. Р. был объявлен "отцом-основателем новой поэтической школы", а Кристофер Рейд (Reid Christopher, р. 1949) – его учеником и последователем (тот действительно был учеником Р. в Оксфорде). Дж. Фентон назвал эту школу "марсианской" ("Martians") – по названию сборника (1979), П. Портер предложил другое название – "метафористы" ("Metaphor Men"). Эти названия указывают на определяющие черты поэтики Р.

Под "марсианством" понимают прежде всего установку на остранение объекта поэтического описания. Порывая с поэтическими принципами "Движения"*, Р. объявляет войну обыденности. Это не означает отказа от изображения явлений повседневнос-

ти; напротив, поэт обращается по преимуществу как раз ко всему будничному, привычному, мелкому. Но цель его при этом – преобразить объект, увидеть его с самой неожиданной стороны, с самой необычной точки зрения. Р. использует сильные, эффектные приёмы, чтобы сдвинуть вещи с их мест, заставить их вступить в новые связи, сделать неузнаваемыми. Для этого он нередко вводит "персону" непонимающего, наивного наблюдателя – того же марсианина, ребёнка или человека с нарушенной психикой. Когда во втором сборнике Р. смотрит на человеческий быт глазами марсианина (не знающего названий и не понимающего предназначения простых вещей), он и читателя приглашает взглянуть на окружающий мир как будто в первый раз. Чем привычнее для землянина описываемый марсианином предмет, тем сложнее "марсианский" язык; объект должен быть угадан, найден, заново узнан в лабиринтах загадок и перифраз. Так, телефон увиден марсианином как таинственное живое существо: "В домах обитает спящий аппарат, / который похрапывает, когда вы берёте его на руки. / Если призрак плачет, они [люди] подносят его / к своим губам и убаюкивают его / Звуками. А будят они его / по своему желанию, щекоча его пальцем". А в описании марсианином уборной «экзистенциалистский "Angst" смешивается со школьным юмором» (А.Д. Муди: "...Взрослые идут в комнату пыток / с водой, но без еды. / Они закрывают дверь и страдают шумами / одни. Никто не освобождён [от этого], / И боль каждого имеет свой запах").

В своём творчестве Р. исходит из "идеи приятия": его план – "питать ощущения", "просить милостыню у вещей". Отталкиваясь от притчи Борхеса о 12 пенни, он заявляет: "Чем я интересуюсь, так это реальностью. Я хочу знать, каково пенни на вкус. {...} Я хочу положить его в рот и сосать". Ощущения уравнивают, напр., предметы быта и произведения искусства: "Ежедневные вещи. Объекты / в музее обыденного искусства". Учась у маленькой дочери (она уподоблена инку, открывающему колесо) и маленького сына (откопавшего в мусоре окурочек как драгоценный клад), поэт сопоставляет себя, моющего грязные тарелки, с Марко Поло перед китайскими пагодами.

Эти принципы определяют и метафоризм Р. В его метафорах и сравнениях какой-либо предмет или явление могут быть соотнесе-

ны с любимыми друзьями. При этом поэт избегает как бурлеска, так и травести: для него все объекты, все явления имеют одинаковую ценность (и “высокие”, и “низкие”, и даже табуированные). Но отношения между ними должны быть непременно неожиданными: “дельфины штопают море”; лошадиные губы – как “боксёрская перчатка”; полосатый передник мясника грязен, “как матрац в борделе”; ножницы парикмахера “сплетничают вокруг ушей”; “два терракотовых [женских] соска – как нашлапки на велосипедном ранце”.

Само метафорическое притяжение уподоблено поэтом любовному влечению. Так, парализованный старик из стихотворения “Снова”, в своей неподвижности уподобившись вещи, открывает закон, правящий миром с непреложностью закона всемирного тяготения: бытие вещей, так же как и бытие людей, определяется любовью (“...вещи / нуждаются в любви, поскольку они одиноки. / Всё касается чего-либо другого. / Нет бытия, если нарушен закон. / Пример: стебель мискантуса, / который стоит в изогнутой вазе, / которая стоит на столе, / который стоит на полу”).

Любовь – основная тема стихотворений Р.; многие из них посвящены его отцу, матери, жене и детям. По его собственному признанию, к стихам его подтолкнуло рождение дочери в 1975.

Лит.: *Fenton J. Of the Martian School // The New Statesman*. 1978. Vol. 96; *Osborn J. The Incredible Eye: Craig Raine and Postmodernist Aesthetics // Stone Ferry Review*. Winter 1978. N 2; *Jarniewicz J. The Uses of the Commonplace in Contemporary British Poetry: Larkin, Dunn and Raine*. Lodz, 1994.

М. Свердлов

РЭЙН Кэтлин (Джесси) [RAINE Kathleen (Jessie), 14.06.1908, Илфорд, Лондон – 07.07.2003, Лондон], поэт, критик. Почётный доктор наук университетов Великобритании, Франции и США. Награждена Золотой Королевской медалью за заслуги перед поэзией. Р. училась в Кембриджском университете (1926–1929), где изучала ботанику, физиологию и химию. В 1929 получила степень магистра естественных наук.

Решающее влияние на формирование личности Р., её мировосприятия и на её творчество в целом оказала мать, шотландка по происхождению, глубоко поэтическая натура, хорошо знавшая и любившая гэльский

фольклор. В нач. 1-й мир. войны родители отослали её к родственникам матери, в Нортумберленд. Пребывание на земле шотландских предков определило чувство принадлежности Р. к живой культурной традиции народа. Так сложился в её детском сознании образ земного рая, который она обрела ненадолго в детстве и будет пытаться вернуть на протяжении всей жизни.

За свою долгую жизнь Р. опубликовала более 20 поэтических сборников, 3 тома автобиографии*, несколько томов эссе и книг, посвящённых творчеству У. Блейка, Колриджа, Йейтса*, а также критических комментариев к произведениям других поэтов. Её перу принадлежит множество переводов из французской литературы.

В Кембридже Р. была единственной женщиной, входившей в объединение университетских поэтов. Её первые публикации в кембриджском студенческом журнале “Эксперимент”, среди редакторов которого был У. Эмпсон*, отметил Г. Рид* как “имеющие в себе нечто особенное”; вскоре вышла её первая книга стихов “Камень и цветок” (“Stone and Flower”, 1943).

Как и её современники, поэты “Нового Апокалипсиса”* и В. Уоткинс*, Р. была в оппозиции к модернизму* и продолжала традиции поэтов-романтиков. В то же время её увлечение Юнгом, стремление раскрыть подсознание, почерпнуть оттуда поэтические образы, которые она сама определяет как архетипические, тяготение к верлибру – всё это говорит о влиянии модернизма на поэтическое творчество Р.

Тема утраченного рая определяет содержание второго поэтического сборника “Жизнь во времени” (“Living in Time”, 1946). Его название перекликается с названием 1-го тома стихотворений Э. Мьюира* “Вариации на тему времени”. Э. Мьюир, бывший другом Р., посоветовал ей использовать в своём творчестве сны, как это делал он сам. Сны, выявляющие божественное и вечное в душе человека, послужили для неё источником поэтических образов-символов, таких, как древо жизни, подземный ключ и горы.

Зрелый период творчества Р. представлен сб. “Пифия и другие стихи” (“The Pythoness and Other Poems”, 1949) и “Год первый” (“The Year One: Poems”, 1952), в котором впервые появились стихотворные циклы: “Нортумбрийский цикл”, цикл “Заклинание”, “Три стихотворения на тему ил-

люзий", "Три стихотворения о воплощениях" и стихи о смерти. Как и многие другие поэты 20 в., Р. выражает в своих стихах печаль, потери, поражения, но без сентиментальности, без жалости к самой себе, с холодной отстранённостью.

Доминирующая тема сб. "Полый холм и другие стихи" ("The Hollow Hill and Other Poems", 1965) и "Шесть снов и другие стихи" ("Six Dreams and Other Poems", 1968) – отношения с матерью: детское обожание, неприятие, раскаяние. В поэтической форме она пытается ответить на вопрос, который прозвучал в 1-м томе автобиографии: "Не является ли вся моя жизнь осуществлением самых сокровенных мечтаний моей матери?" В центре этого и последующих сборников – "Утраченная страна" ("The Lost Country", 1971), "Оракул в сердце и другие стихотворения. 1975–1978" ("The Oracle in the Heart and Other Poems. 1975–1978", 1980) – миф о потерянном рае и миф о Персефоне. Р. отождествляет себя с Деметрой, Корой, Персефой в ролях матери, дочери, поэта.

Критики отмечали, что Р. – "один из тех поэтов, кто в полной мере унаследовал традицию, философски осмысленную Платоном и дошедшую до нас в основном через творчество У. Блейка и его современника Т. Тейлора". Р. видит эту великую поэтическую традицию в творчестве целого ряда поэтов – от Блейка и Колриджа до Йейтса и Э. Мьюира.

Духовное родство с У. Блейком, ярко выразившееся в её поэзии, находит своё дальнейшее подтверждение и объяснение в критических работах, занявших такое же, если не большее, место в творчестве Р., как и её поэзия. Р. – автор трёх книг, посвящённых Блейку. Кропотливое изучение огромного материала, включавшего не только творчество Блейка, но и его предшественников и современников, сторонников и противников, философов, учёных, повлиявших на его творчество, привело к созданию 2-томного труда "Блейк и традиция" ("Blake and Tradition", 1968). Это фундаментальное научное исследование, создававшееся на протяжении 20 лет, получило высокую оценку критики и было признано одной из лучших книг, посвящённых Блейку и его идеям. В этом монументальном труде Р. проанализировала все источники, к которым обращался или мог обращаться Блейк. Неполный их перечень включает Платона и Пло-

тина, Библию и Бхагавадгиту, гностиков, Э. Беркли, Ньютона, Локка, теологию Сведенборга, учение Каббалы, алхимию и мн. др. Критики относят эту книгу к разряду написанных для серьёзных исследователей и студентов, но не для массового читателя.

Следующая книга "Блейк и новый век" ("Blake and the New Age", 1979) адресована "тем читателям, которые видят в Блейке вдохновенного учителя, но которые, возможно, приходят в большое замешательство, пытаясь понять, чему же он учит". Она предназначена не для учёного, но для обычного читателя и в особенности для ищущих духовного знания, которым обладал Блейк. Эта книга – сборник статей, написанных в разное время. Их объединяет мысль о том, что наступило время, когда творчество Блейка, его искания становятся понятными и близкими новому поколению. Блейк, которого его современники, за небольшим исключением, не читали, не понимали или принимали чуть ли не за сумасшедшего, находит учеников и последователей в наше время. Р. рассматривает Блейка и его творчество как звено в непрерывающейся духовной традиции метафизиков и считает его наряду с Колриджем предшественником и предвестником наступления новой эпохи – эпохи торжества сознания над материей.

Изучению творчества Блейка сопутствовал пробудившийся интерес к Йейтсу, который участвовал в подготовке 1-го издания "Пророческих поэм" Блейка. Р. находит в себе духовное родство с ними и считает, что поэзия обоих поэтов обращена к нашим современникам, к новому веку. Этим двум поэтам посвящены работы "Йейтс, карты таро и золотая заря" ("Yeats, the Tarot and the Golden Dawn", 1972), «Смерть-в-жизни и Жизнь-в-смерти: "Кухулин умиротворённый" и "Новости для оракула из Дельф"» ("«Death-in-Life and Life-in-Death: "Cuchulain Comforted" and "News for the Delphic Oracle"», 1974). В кн. «От Блейка к "Видению"» ("From Blake to a "Vision", 1979) Р. даёт сравнительный анализ философско-эстетических воззрений Блейка и Йейтса и рассматривает Йейтса как продолжателя философской мысли Блейка на новом историческом этапе.

Наряду с критическими работами ключом к пониманию поэзии Р., её истоков и ориентиров является автобиографическая проза. 1-й том автобиографии "Прощайте,

счастливые поля” (“Farewell Happy Fields”, 1973) охватывает годы детства Р. до поступления в Кембридж. Тема оторванности от родной почвы, культуры, языка берёт своё начало в этой книге и определяет философскую коллизию всех трёх частей автобиографии: “изгнание из рая” и стремление вернуть его. Заголовком первого романа и эпиграфом к нему послужили строки из “Потерянного рая” Мильтона: “Прощайте, счастливые поля, / Вечная обитель радости”. Возвращение в Илфорд обозначило рубеж между “счастливыми полями” детства и унылым, безрадостным существованием в пригороде Лондона, а крушение первой любви положило начало той войне, которую Р. объявила отцу, его религиозным и политическим установкам.

Во 2-м томе автобиографии, “Неизвестная земля” (“The Land Unknown”, 1975), название и эпиграф к которому взяты из “Книги Тэль” У. Блейка, правдивая хроника внешних событий подчинена задаче, которую Р. определяет для себя в предисловии: “Я хотела узнать, где и почему я потеряла нить жизни, и каков был замысел моей судьбы, разрушенный мною, и возможно ли снова найти потерянный ключ. И, пытаясь открыть для себя, что же такое моя жизнь, я хотела понять, что же такое жизнь вообще или какой она может быть”.

В анализе литературной и культурной жизни 20–30-х гг. нашли отражение наблюдательность, отстранённость, точность в выводах и формулировках – качества, обусловленные годами учёбы Р. на факультете естественных наук. Во 2-м томе даны портреты современников Р. – Э. Дженнингс*, У. Эмпсона*, Д. Гаскойна. Критики отмечают, что ей одинаково хорошо удаются как анализ литературной и философской мысли того времени, так и описание английского пейзажа. Отрезок времени, изображённый в книге, вместил два замужества Р., годы 2-й мировой войны, её краткое пребывание в лоне католической церкви, поиск своего творческого “я” и его самоутверждение.

В последнем томе автобиографии, “Пасть льва” (“The Lion’s Mouth”, 1977), Р. вспоминает трагическую историю своих отношений с писателем и художником Гэвином Максвеллом. Но эта книга – больше чем просто история любви; в ней даны портреты лауреата Нобелевской премии писателя и философа Э. Канетти, Э. Мьюира и др.

Здесь также содержатся великолепные описания пейзажей Шотландии и Корсики. Наконец, Р. пытается сама осуществить над собой “последний суд” и делает это, руководствуясь только одним правилом: “Нет ничего выше правды” (Плотин). Р. считает, что “внешние” события, изложенные в книге, имеют мало общего с её истинным содержанием; они суть отражение во внешнем мире опыта души.

1-й том автобиографии Р. был переведён на французский язык и стал бестселлером; её стихи переводятся на испанский, французский, немецкий, норвежский и японский.

Соч.: *Defending Ancient Springs*. L., 1967; *The Inner Journey of the Poet*. Ipswich, 1976; *The Collected Poems of Cathleen Raine*. L., 2000.

Лит.: *Mills Ralf J. Kathleen Raine: A Critical Essay*. Michigan, 1967; *Berry W. Against the Nihil of the Age* // *The Sewanee Review*. 2001. N 4.

Л. Караева

РЭТТИГЕН Теренс (Мервин) [RATTIGAN Terence (Mervyn) 10.06.1911, Лондон – 30.11.1977, Гамильтон, Бермудские острова], драматург, сценарист. Награждён орденом Британской империи (1958). Сын дипломата, Р. получил традиционное для своей среды образование: привилегированная школа Хэрроу, затем Тринити-колледж Оксфордского университета, где изучал историю (1930–1933). Рано избрал профессию драматурга и быстро добился успеха: дебютная пьеса Р. “Первый эпизод” (“First Episode”, 1933, в соавторстве) была поставлена в Лондоне в год окончания им университета, а спустя ещё год – в Нью-Йорке. Следующая пьеса, комедия “Уроки французского без слёз” (“French Without Tears”, 1936; экран. 1939), принесла молодому автору широкую известность в Великобритании и США. В дальнейшем, на протяжении всей театральной карьеры, Р. был равно популярен по обе стороны океана; большинство его пьес экранизировано. В числе наград, которыми отмечено творчество Р., – премия Эллен Терри (1947) и премия театральных критиков Нью-Йорка (1948).

Р. наряду со старшим современником Н. Кауардом* – наиболее видный представитель школы “хорошо сделанной пьесы”, рассчитанной на массовые вкусы и коммерческий успех. Своим идеальным зрителем он считал некую добропорядочную и консервативную “тёткушку Эдну” (это нарицательное

имя быстро привилось в театральном и критическом обиходе), что наложило печать социального, морального и эстетического конформизма на его произведения. Менее всего это ощущается в лёгких комедиях Р., уже по законам жанра не требующих от автора выхода за границы чистой развлекательности, забавной шутки. Таковы помимо “Уроков французского” комедия “Пока светит солнце” (“While the Sun Shines”, 1943), благодарно воспринятая зрителями суровой военной поры, и “Спящий принц” (“The Sleeping Prince”, 1953), особенно любимая и публикой, и актёрами: премьерный спектакль играли Вивьен Ли и Лоренс Оливье, а в экранизации комедии партнёршей Оливье была Мэрилин Монро. Однако в комедиях Р. не забывает о “тётушке Эдне”: тон автора мягок и добродушен, действующие лица – милые безобидные создания, ничуть не похожие на блестящих и далеко не высоконравственных эгоцентриков Кауарда; кроме того, к чистому комизму примешиваются нотки сентиментальности и морализаторства. Наиболее “кауардовская” пьеса Р. – одноактная “Арлекинада” (“Harlequinade”, 1948) – отчасти искусно построенный фарс из актёрской жизни, отчасти своеобразный капустник, пародия на театральных знаменитостей (на Джона Гилгуда как режиссёра и на американскую актёрскую чету Лантов, для которых автор и сочинил свою пьесу-шутку).

Противоречия Р. с большей наглядностью выразились в его серьёзных пьесах, передающих скрытый драматизм жизни обыкновенных людей, в особенности тех, кто одинок, лишён участия и любви. Герой одноактной пьесы “Перевод Браунинга” (“The Browning Version”, 1948; экран. 1951, 1994; в рус. пер. “Перевод с греческого”, 1983) – молодой учитель, который за маской школьного тирана скрывает одиночество и ощущение напрасно прожитой жизни. В “Отдельных столиках” (“Separate Tables”, 1954) перед зрителем предстаёт группа травмированных жизнью людей, нашедших приют в скромном приморском отеле. Однако автор в каждом случае приводит действие к хэппи-энду, а к персонажам жизненно достоверным добавляет штампованные, традиционные для популярного театра фигуры, нередко вносящие в действие комическую разрядку.

В ряде пьес Р. центральной является тема сильной страсти, вступающей в конфликт с

моралью, долгом или жизненными обстоятельствами. Автор решает эту коллизию в пользу надличных установлений. Он заставляет своих героев смириться, осознать тщету бурных страстей или пожертвовать любовью ради долга, как в пьесе “Огни на старте” (“Flare Path”, 1942; рус. пер. 1957), действие которой происходит во время войны.

Особой психологической глубиной отличается пьеса Р. “Глубокое синее море” (“The Deep Blue Sea”, 1952; рус. пер. 1986), центральной ситуацией напоминающая драму Жана Кокто “Голос человеческий” (1930). Смысл заглавия, представляющего собой часть английской поговорки “Между дьяволом и глубоким синим морем”, в том, что героиня, дойдя до предела отчаяния, выбирает “море”, т.е. смерть. Но и здесь Р. избегает трагического финала, завершая одну из своих лучших драм натянутой и нравоучительной развязкой. Лишь в “Вариациях на тему” (“Variations on a Theme”, 1958) автор не мог оставить в живых героиню, поскольку эта пьеса – современная версия “Дамы с камелиями” Дюма-сына, но зато сделал всё, чтобы смягчить впечатление и утешить зрителя путем крайне сентиментальной трактовки сюжета.

Р. принадлежат три драмы, построенные на биографиях знаменитых исторических лиц. Автора интересуют люди и их страсти; антураж того или иного века или страны существенной роли в них не играет. В “Приключенческой истории” (“Adventure Story”, 1949) Александр Македонский на смертном одре признаёт, что напрасно не послушался предостережений и дал волю своим непомерным амбициям. В пьесе о Лоуренсе Аравийском “Росс” (“Ross”, 1960) главное для Р. – загадка судьбы знаменитого английского разведчика, который отказался от всех почестей и стал рядовым британским лётчиком под псевдонимом Росс. Р. объясняет это психологической травмой, которую получил его герой, подвергнувшись насилию в плену у турок. В пьесе об адмирале Нельсоне и леди Гамильтон (“Завещается нации” – “A Bequest to the Nation”, 1970; рус. пер. 1991) автор позволил себе в соответствии с духом времени нарушить те правила литературного приличия, которые всегда неукоснительно соблюдал. Его герои и бранятся, и богохульствуют, и произносят антиправительственные речи; добрую половину действия

зрители видят Эмму Гамильтон полураздетой, пьяной и говорящей непристойности. Но в сущности Р. не изменился: все конфликты (любовь и долг, “незаконная” страсть и требования общественной морали и т.д.) в конце концов сведены к компромиссу – драма стала мелодрамой.

Так и оставшись “первым среди вторых” (К. Тайнен) в английской драматургии, Р. тем не менее создал ряд произведений, говорящих о том, что он был способен на большее. Те же пьесы, которые составляют основную часть его наследия, доказали свою жизнеспособность в качестве репертуарных, рассчитанных на воплощение на сцене, законы которой Р. знал превосходно. В этом ка-

честве драматургия Р. привлекла и продолжает привлекать людей театра, в том числе самых талантливых и знаменитых актёров. Для русского театра Р. стал репертуарным драматургом начиная с сер. 80-х г.

Соч.: *The Collected Plays: In 4 vols.* L., 1953–1978.

Лит.: Гозенпуд А. Коуард и Реттиген // Гозенпуд А. Пути и перепоутья. Л., 1967; Гринберг М. Безобидная дробь насмешек // Театр. 1968. № 2; Швыдкой М. Любимец публики // Современная драматургия. 1991. № 1; Darlow M., Hodson G. Terence Rattigan: The Man and His Work. L., 1979; Rusinro S. Terence Rattigan. Boston, 1983.

В. Ряполова

С

САССУН Зигфрид (SASSOON Siegfried, 08.09.1886, Бэнчли, графство Кент – 01.09.1967, Уилтшир), поэт. Награждён Золотой Королевской медалью за заслуги перед поэзией.

Учился в Кембриджском университете (1905–1907). Вслед за первым сборником “Стихотворения” (Poems, 1906) опубликовал ещё несколько поэтических книг (в том числе “Сонеты” – “Sonnets”, 1909 и “Мелодии” – “Melodies”, 1912), печатался в антологиях георгианских поэтов*. Участник 1-й мир. войны, С. прославился отчаянной храбростью (среди сослуживцев получил прозвище Сумасшедшего Джека), был дважды ранен и удостоен одной из высших воинских наград – Воинского Креста. Однако не менее отважен С. был и в своих пацифистских акциях: он демонстративно выбросил свой орден и официально отказался служить в войсках, подписав составленную в июле 1917 по инициативе философа Б. Расселла* “Солдатскую декларацию”. Она содержала обличения “тех, в чьих силах положить конец боям, однако они их намеренно затягивают”. С. грозило обвинение в дезертирстве, но благодаря усилиям и связям его друга Р. Грейвза* ему был поставлен медицинский диагноз “военная неврастения”, что освобождало его от судебной ответственности. После этого, пройдя курс лечения в эдинбургской клинике, где он встретился и подружился с У. Оуэном*, С. принял решение вернуться

на фронт. Грейвз в своих мемуарах всерьёз склонен был объяснять поступки С. психическим расстройством после контузии (С., напр., преследовали галлюцинации: ему виделись трупы на центральных улицах Лондона).

Во время 1-й мир. войны С. – лидер военной поэзии*. В стихотворениях о войне, составивших две небольшие книги – “Бывалый стрелок” (“Old Huntsman”, 1917) и “Контратака” (“Counter-Attack”, 1918), он осмысляет фронтовую действительность как чудовищное и бессмысленное истребление. Для С. в войне нет ни правых, ни виноватых: люди в шинелях всегда остаются только жертвами, под каким бы знаменем они ни сражались.

Поэзия С. первоначально производила на читателей шокирующее впечатление откровенностью будничных окопных описаний и не чуждым эпатажа изображением кровавой бессмыслицы войны (так, он впервые в английской поэзии употребил слово “сифилис”). Дегероизация остаётся доминирующей установкой автора, горько осмеивающего миф о высоком призвании защитника родины и цивилизации (это не мешало У. Черчиллю* быть поклонником его поэзии). Патетике казённых фраз у С. противостоит вызывающая грубость картин, запечатлевших разлагающиеся трупы, грязь полуразрушенных окопов, нашествия крыс после особенно кровопролитных боёв, оту-

ление, физическую и духовную агонию. Сардоническая ирония в сочетании с беспрецедентной достоверностью фактографии придают военной поэзии С. яркое творческое своеобразие.

Один из немногих “окопных поэтов”, уцелевших на войне, С. впоследствии почти не возвращался к этому травмирующему опыту, отдавая предпочтение поэтическим стилизациям, намеренно дистанцированным от современности и примечательным прежде всего точностью в имитации изысканных редких форм (“Вигилии” – “Vigils”, 1935; “Секвенции” – “Sequences”, 1956). Ему принадлежит вместившая обширный автобиографический материал трилогия в прозе, где изображён жизненный путь рядового современника С., для которого война была событием, переломившим нормальное человеческое становление и оставившим по себе самые тягостные воспоминания (“Полное собрание воспоминаний Джорджа Шерстона” – “The Complete Memoirs of George Sherston”, 1937). В дальнейшем им была написана автобиография* в 3-х томах (“Прошлый век и ещё семь лет” – “The Old Century and Seven More Years”, 1938; “Юность в Уильде” – “The Weald of Youth”, 1942; “Путешествие Зигфрида” – “Siegfried’s Journey”, 1945). Незадолго до смерти С. объявил, что перешёл в римско-католическую веру.

Соч.: Collected Poems. 1908–1956. L., 1956; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Рокаш О.Н. Антивоенная поэзия Зигфрида Сассуна (сб. “Контратака”) // Учен. зап. Перм. ун-та. 1972. № 270; Thorpe M. Siegfried Sassoon: A Critical Study. L., 1967; Carrigan F. Siegfried Sassoon: Poet’s Pilgrimage. L., 1973.

А. Зверев

СВИФТ Грэм (Колин) [SWIFT Graham (Colin), р. 04.05.1949, Лондон], прозаик. Обучался в Далвич-колледже (1960–1967), Кингз-колледже Кембриджского университета (1970); был слушателем в Нью-Йоркском университете (1970–1973); защитил диссертацию на тему “Город в английской литературе 19 в.” (“The City in Nineteenth Century English Literature”) в университете Йорка и получил степень доктора гуманитарных наук (1975). В течение 9 лет (1974–1983) работал преподавателем английского языка в лондонских колледжах. Член Пен-клуба*, Королевского литературного общества.

Соотнесение настоящего и прошлого, частной жизни и истории – магистральная тема творчества С. Его историческая концепция во многом близка концепции М. Монтеня, представляющей собой не только описание разнообразных событий, но и соотношение единичного события и истории. Перспектива видения истории у Монтеня – это видение “историй”, примеров, из которых складывается общая история. В одном из интервью писатель признался, что “Опыты” (1580) – его любимая книга. Вслед за Т.С. Элиотом* С. полагается на “чувство истории” и “ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего”.

В произведениях С. комбинируются разнообразные жанровые формы: детектив* (для расследования тайн прошлого), мемуары (для передачи реальности описываемых событий), психологический триллер (для обеспечения внутренней динамики действия). Интерпретация истории в произведениях С. носит постмодернистский* характер: прошлое нередко пародируется; стираются границы между реальностью и вымыслом; пересматривается статус исторического знания.

Первый роман С. “Хозяин кондитерской” (“The Sweet Shop Owner”, 1980) написан как воспоминания главного героя о прожитой жизни. Испытания войны не коснулись этого вполне заурядного человека в силу его физической неполноценности. Один из братьев жены, воевавших на передовой, погиб, поэтому на оставшемся в тылу негласно лежала вина за то, что семейное горе и трагедия времени миновали его. За простоту, непретенциозность, умение любить и ценить “малое счастье” героя презирует дочь. Введённые в повествование шекспировские аллюзии (в школьной постановке “Венецианского купца” дочь играла роль Джессики) усиливают горечь, которую испытывает герой, и подчёркивают авторскую оценку трагичности его судьбы.

Тема войны, соотносящаяся с ролью человека в истории и одновременно затрагивающая проблему отцов и детей, продолжена в романе “Игрушка судьбы” (“Shuttlecock”, 1982; премия Джеффри Фабера, 1983). Повествование ведётся от лица архивариуса, который работает в отделе по расследованию преступлений, “совершённых сто и более лет назад” (“Мы работаем в особо засекреченной комнате. Мы – хранители”). Эле-

менты детективного, психологического, а также французского “нового романа” подчинены у С. технике “припоминания”; наряду с рассказом-анализом главного героя в текст введены военные мемуары его отца “Игрушка судьбы: История секретного агента”. Название книги отца соотносено с названием отдела, в котором работает сын. Целью героя становится определение границ между вымыслом и реальностью. К концу расследования молодой архивариус убеждается в неисчерпаемости тайн прошлого: решение одной загадки порождает новые; кроме того, “то, о чём люди не знают, не причинит им боли”. История в книге – интеллектуальный поединок, дуэль с прошлым.

Наиболее известный роман С. “Водоземье” (“Waterland”, 1983; премии газеты “Гардиан”*, У. Холтби, 1984, и итальянская премия за лучшую иностранную книгу, 1987; экр. 1992; рус. пер. 1999) построен в форме урока истории, который ведёт школьный учитель Том Крик. Роман предваряется эпиграфом, содержащим варианты определения “истории” и одновременно заключающим в себе авторское понимание способов её написания: история как “расследование, исследование, изучение; повествование о событиях прошлого, историческая наука; любой тип повествования: отчёт, рассказ, предание”. Возможность разностороннего понимания истории предопределила многоярусную организацию текста. В произведении повествуется об освоении “водного края”, развитии технического прогресса; прослеживаются события двух мировых войн через частную жизнь героя и его жены (2-я мир. война), а также их родителей (1-я мир. война). В книге особо обыгрывается 1922 – год выхода “Улисса” Дж. Джойса, “Бесплодной земли” Т.С. Элиота и “В поисках утраченного времени” М. Пруста. Нравоописательный план, воссоздающий “историю житейских дел”, переплетается с ходом большой истории. Совмещение социального и природного существования человека дано в сложном жанровом образовании. Книга содержит элементы готической семейной саги, детектива и беллетризованного философского трактата о природе и историческом процессе.

В становлении героев С. многое определяет 2-я мир. война, которая незримо присутствует на страницах многих его произведений. Так, в романе “Вне этого мира” (“Out

of This World”, 1988) повествование ведут два главных героя – военный фотограф и его дочь. Дочь не принимает профессии отца, его готовности запечатлеть на плёнке страдания жертв насилия. Выбор им профессии фотографа, в свою очередь, был обусловлен противостоянием отцу, владельцу завода по производству оружия и боеприпасов. Исследуя конфликт поколений внутри одной семьи, С., как и в первом романе, рассуждает об этической проблематике войны, о том, может ли быть нравственной позиция стороннего наблюдателя. Фотоснимки в произведении – живая память, связь между прошлым и настоящим, способность запечатлеть, материализовать время и, следовательно, обладать властью над ним. Обращение героини к психиатру, доктору К., отсылают к романам Ф. Кафки с лабиринтами страха и безвыходности и изображением действительности через сознание персонажа, без какого-либо авторского комментария.

Жизнь как часы, а люди как стрелки на циферблате истории представлены в романе “Отныне и навсегда” (“Ever After”, 1992; французская премия за лучшую иностранную книгу, 1994). Символом непрерывности течения времени и единства, сходности человеческих судеб становятся каминные часы, семейная реликвия, хранящая более 100 лет. Исторический процесс в произведении рассматривается не линейно, а спиралевидно. Помимо допустимой эволюции во времени, когда прошлое дополняет, но не отменяет настоящего, в художественном пространстве романа С. сосуществуют два текста: после попытки самоубийства главный герой, преподаватель Кембриджского университета (от его лица ведётся повествование), стремится вернуть душевное равновесие, изучая дневники своего викторианского предка. С. заставляет эпоху определённого прошлого вспоминать о себе, как бы размывая время. Писатель ведёт игру на контрасте между эффектом дистанции, обеспечиваемой изображением реалий 19 в., и эффектом присутствия, возникающего за счёт усиления современно звучащих идей, сходности чувств и переживаний героя-викторианца, который соотносит себя с Гамлетом. Образ шекспировского героя угадывается в нескольких персонажах: молодом викторианце, последователе дарвинизма, из убеждений порвавшим с семьёй, отце и отчиме главного героя. В “гамлетовском” типе

отношения к жизни обобщены черты их характеров: неумение приспособливаться ко времени и трагическое обособление в собственной семье. Введение шекспировских аллюзий в повествование (жена главного героя, в прошлом актриса, свою последнюю роль играла в пьесе "Антоний и Клеопатра") позволило С. осуществить компрессию времени, сблизить начало и конец пути и подвести итоги пережитому. "Жизнь, — размышляет профессор, — не театр, правда? Жизнь — это закулисный бизнес. Борьба за выживание (...) Борьба за то, чтобы *остаться в памяти*".

Мотив странствия, дороги в "Последних распоряжениях" ("Last Orders", 1996; Букеровская премия; рус. пер. 1998), традиционный для английской литературы, начиная с "Кентерберийских рассказов" Дж. Чосера, позволяет автору проследить душевное "движение" героев. Сюжет произведения прост: мясник Джек, умирая, завещает развеять свой прах над морем, в местечке Маргейт, что неподалёку от Кентербери. Его друзья, все уже пожилые люди, пережившие 2-ю мир. войну, торговец овощами, владелец похоронного бюро, страховой агент, отправляются к морю на машине, которую ведёт приёмный сын Джека. Смерть заставляет их ощутить внутреннее единение, переосмыслить свою жизнь и отношения с близкими. Незамысловатое повествование перерастает в философскую притчу, в целостную картину бытия. Ассоциативный ряд, возникающий в романе, позволяет соотнести его с первой частью ("Погребение мёртвого") поэмы "Бесплодная земля" Элиота и с элиотовским осмыслением темы смерти ("я покажу тебе ужас в пригоршне праха").

"Последние распоряжения" были восприняты как своего рода параллель роману У. Фолкнера "На смертном одре" (1930): оба писателя использовали общий архетипический сюжет и выбрали многоголосие в качестве приёма. Однако С. даёт собственное, только ему свойственное понимание времени и роли человека в истории. Достигается это путём совмещения элементов реалистического письма, "потока сознания", воспроизведения прошлого в мгновении настоящего, а настоящего — сквозь призму давно минувшего. "Метафизика воспоминания", характерная для всех романов С., способствует преобразованию "Последних распоряжений" из интеллектуального романа в ис-

торический. "Оставленное" в прошлом превращается в вечно пребывающее, а границы бытия/небытия стираются.

Историческая и литературная ретроспектива в произведениях С. — необходимый способ существования его героя, частная история которого есть История.

Соч.: *Learning to Swim and Other Stories*. L., 1982; *The Magic Wheel: An Anthology of Fishing in Literature* / Ed. D. Profumo. Picador, 1986.

Лит.: Хьюитт К. О Грэме Свифте: Современный английский романист. Семьи, наваждения и "Последние распоряжения" // Иностр. лит. 1998. № 1; Ingelbeien R. "England and Nowhere": Contestations of Englishness in Ph. Larkin and G. Swift // English. 1999. Vol. 48, N 190.

О. Маркова

СЕЙЕРС Дороти Л(и) [SAYERS Dorothy L(eigh), 13.06.1893, Оксфорд — 17.12.1957, Уитем, графство Эссекс], автор детективов*, драматург, поэт. Ранние годы С., дочери английского священника, известного учёного, директора Школы кафедрального хора Крайсчерч, прошли в Оксфорде и Фенленде. С детства изучала древние и современные языки, в 1915 с отличием окончила женский колледж Оксфордского университета, где специализировалась по средневековой литературе; среди первых получила учёную степень магистра (в 1920, когда она была введена для женщин). После окончания университета работала в оксфордском издательстве "Блэкуэлл", была соредактором ежегодника "Оксфордская поэзия" (1917–1919). В Оксфорде же состоялся её литературный дебют — публикация двух сборников стихов: "Опус I" ("OP I", 1916) и "Католические истории и христианские песни" ("Catholic Tales and Christian Songs", 1918). Переехав в 1921 в Лондон, работала в рекламном агентстве Бенсона (1922–1931); её рифмовки, броские фразы оказали влияние на стиль современной рекламы. В 1929 С. купила дом в Уитеме, где прожила до конца жизни. Сельская Англия (Фенленд, Уитем) — место действия многих её романов.

Творчество С. делится на два этапа. В 20–30-е гг. она прославилась детективами, участвовала в дискуссиях о развитии детективного жанра, издавала антологии детективов со своими предисловиями. С. была одним из самых активных членов Клуба авторов детективов, в 1936, после смерти Г.К. Честертон*, стала его вторым прези-

дентом (наследовала ей на этом посту А. Кристи*). Все её 12 детективных романов были написаны в межвоенные десятилетия, золотой век английского детектива. В 40–50-е гг. С. обратилась к религиозной драме, эссеистике, поэтическим переводам.

В первых четырех романах: “Чье тело?” (“Whose Body?”, 1923; рус. пер. 1992), “Под грузом улики” (“Clouds of Witness”, 1926; рус. пер. 2000), “Неестественная смерть” (“Unnatural Death”, 1927; рус. пер. “Не своей смертью”, 1993), «Неприятности в клубе “Беллона”» (“The Unpleasantness of the Bellona Club”, 1928) – С. искусно выстраивает детективный сюжет по типу “романа-загадки”, нарушая, однако, некоторые из его запретительных правил. Так, она придаёт особое значение моральным взглядам персонажей, что помогает идентифицировать преступника. Эксперименты С. направлены на объединение детективной истории с изображением среды и характера. Пользуясь разработанной техникой “ложных следов”, она с необычной для детектива обстоятельностью прослеживает каждый из них, чтобы раскрыть характер всех подозреваемых (“Пять ложных следов” – “The Five Red Herrings”, 1931).

Образцом сочетания самой удивительной истории с реалистической точностью деталей, драматизма сюжета с разработкой характеров С. считала “Лунный камень” У. Коллинза (в течение многих лет работала над его литературно-критической биографией, которая осталась незаконченной и была издана по её рукописи в 1977). В романе “Документы в деле” (“The Documents in the Case”, 1930) С. вслед за Коллинзом использовала эпистолярную форму, перенесла центр тяжести с сюжетостроения на характерологию. Частные письма, показания, собранные сыном погибшего, раскрывают истинные личности писавших в противоположность тому впечатлению, которое его корреспонденты пытались произвести.

Влияние Коллинза сказалось и в романе “Девять колоколов” (“The Nine Tailors”, 1934). В нём есть тайна давно похищенных изумрудов, тайна мертвеца с отсечёнными кистями рук (это повторит Ф.Д. Джеймс*) и обезображенным лицом, тайна смерти преступника. Загадочность происшедшего усиливается мрачностью обстановки – уединённой церкви и поместья в суровом Фенленде – и роковыми совпадениями в духе Т. Харди*.

В развитии сюжета колоколам отводится роль орудия Провидения (прекрасное описание английского колокольного звона, специально изучавшегося С., отмечено в Оксфордском словаре музыки), как и наводнение, после которого местность кажется очищенной от зла.

К нравоописательным романам с детективным сюжетом принадлежат “Убийство надо рекламировать” (“Murder Must Advertise”, 1933) об оборотной стороне рекламного бизнеса и “Праздничный вечер” (“Gaudy Night”, 1936), где в ироничном свете изображена университетская среда.

Стремясь придать жизненность своим персонажам, С. заметно изменила сам тип расследователя. “Сквозной” герой почти всех её романов и многих рассказов – “титлованный сыщик” лорд Питер Уимзи – увлекается криминальными расследованиями исключительно из интереса ко “всему странному и необычному”. Он имеет литературных собратьев в лице Холмса и Пуаро; в паре со своим верным слугой и невозмутимым помощником Бантером напоминает комический дуэт персонажей П.Г. Вудхауса*. Но в отличие от знаменитых “бестелесных” сыщиков лорд Питер вписан в социальную среду, показан в семейной обстановке, имеет свою историю, “подтверждаемую” сведениями из справочника “Кто есть кто?” и даже “биографической справкой”, якобы составленной его родственником по просьбе писательницы.

В нарушение условностей детективного жанра С. ввела и “любовный интерес”. В романе “Смертельный яд” (“Strong Poison”, 1930; рус. пер. 1994) влюблённый детектив берётся за раскрытие преступления, чтобы спасти от виселицы обвинённую в убийстве любимую женщину, автора детективов. Свой смелый ход С. объясняла по-разному: стремлением оживить образ расследователя или желанием отделаться от надоевшего ей персонажа, притупив его нюх любовью и связав семейными радостями. Ослабление детективного сюжета в последнем романе С. “Медовый месяц” (“Busman’s Honeymoon”, 1937; экран. 1940; рус. пер. 2000) подчёркивается его подзаголовком: “Любовная история с детективными вставками” (“A Love Story with Detective Interruptions”).

С. была не только практиком, но также историком и теоретиком детективного жанра. В предисловиях к изданным ею трём ан-

тологиям "Знаменитых рассказов о расследовании, тайне и ужасе" ("Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror", 1928, 1931, 1934) С. проследила историю возникновения и развития жанра от Э.А. По до своих современников, а в предисловии к "Рассказам о расследованиях" ("Tales of Detections", 1936) выразила разочарование его современным состоянием.

В кон. 30-х гг. С. объявила, что больше не будет писать детективные романы, и обратилась к драматургии. К этому времени относится её увлечение средневековым, связанное с интересом к христианской теологии. Она принимала участие в сократических дебатах оксфордских интеллектуалов ("Инклинги"). Её связывали дружеские отношения с К.С. Льюисом*, Дж.Р.Р. Толкином*, Ч. Уильямсом*, которых она привлекала к работе в семинарах, проводимых организованным ею Обществом св. Анны в Лондоне.

Религиозные поэтические драмы С., близкие Т.С. Элиоту*, К. Фрау*, Ч. Уильямсу, предназначались для фестивального представления и исполнения на радио. Первая из них, "Ревность по дому твоём" ("The Zeal of Thy House", 1937; Псалтырь: "Ревность по дому Твоём снесает меня" – Пс 68, 10), была поставлена в том же здании капитула Кентерберийского собора, где в 1935 шла пьеса Элиота "Убийство в соборе", а в 1936 – и "Томас Кранмер, Архиепископ Кентерберийский" Уильямса. В пьесе С. реальная история восстановления Кентерберийского собора после пожара в 12 в. облечена в форму притчи о наказании архитектора за то, что он в дерзновенном порыве духа, поддавшись греховному тщеславию, возомнил себя выше божественного Создателя. Добро и зло в драмах С. связываются с природой человека, заключающей в себе и Каина, и Авеля. Для писательницы одинаково неприемлема как идея сотворения добра силами зла (вариация легенды о Фаусте в "Плате Дьяволу" – "The Devil to Pay", 1939), так и добра, обращённого во зло, – в miracle "Справедливое мщение" ("The Just Vengeance", 1946). Дух Лётчика, сбитого во время 2-й мир. войны, вопрошает людей разных эпох и рангов о справедливости гибели, посланной ему в наказание за сброшенные бомбы.

Самое значительное драматическое произведение С. – цикл из 12 радиопьес под общим заглавием "Человек, рождённый на

Царство" ("The Man Born to Be King"; пост. 1941; изд. 1943). Евангельский сюжет, начиная с посещения волхвами Ирода в Иерусалиме и Святого семейства в Вифлееме ("Волхвы в Иудее" – "Kings in Judaea", 1941; рус. пер. 1998), она вписала в исторический контекст, а самого Иисуса представила как личность энергичную, живую, меняющуюся. Первая же передача вызвала скандал в прессе; вопрос о запрете дальнейших передач слушался в парламенте, но постановка была поддержана высшей церковной иерархией. Драма имела успех, много раз повторялась; эксперименты С. с персонификацией Христа привели в конечном итоге к созданию рок-оперы. С. выражала в драмах христологические представления, но не подчиняла их дидактической задаче, о чём прямо говорила в статье "Драматурги – не евангелисты". Свою главную цель она видела в синтезе христианской догматики и эстетики, чтобы в результате "догма стала драмой".

В статьях 40-х гг. – сб. "Здесь начало" ("Begin Here", 1940), "Непопулярные взгляды" ("Unpopular Opinions", 1946; рус. пер. 1998), "Вера или хаос?" ("Creed or Chaos?", 1947) – С. высказывалась по теологическим, политическим и литературно-критическим проблемам. Необходимым условием послевоенного устройства мира она считала возвращение к христианским ценностям средневековья, служившим объединяющей идеей, пока в эпоху Реформации и Ренессанса они не были заменены "национальным принципом".

Последнее десятилетие жизни С. посвятила переводу на английский язык "Божественной комедии" и комментариям к ней. Будучи убеждена в том, что Данте писал для широкого читателя, она хотела и английский перевод сделать доступным для него. Её интерпретация определяется свежим восприятием восхищённого читателя и акцентом на комедийном начале "Божественной комедии". В пояснениях к поэме Данте, изданных в двух книгах ("Вводные заметки о Данте" – "Introductory Papers On Dante", 1954, и "Дальнейшие заметки о Данте" – "Further Papers On Dante", 1957), с помощью современных, часто бытовых, ассоциаций она стремится наглядно разъяснить основные положения католической догматики, легшие в основу поэмы, и центральные идеи поэта.

Творчество С. в разных жанрах принесло ей известность, хотя, как одна из создатель-

ниц английского классического детектива, она уступила “королевские почести” А. Кристи, а в области поэтической драмы осталась в арьергарде Элиота и Фрая. Однако в обоих случаях она дала импульс развитию этих жанров. Интерес критики к её творчеству заметно активизировался в 70-е гг. (научные семинары, “Общество Дороти Л. Сейерс” в Уитеме, журн. “Сейерс ревью”).

Соч.: *Four Sacred Plays*. L., 1948; *Lord Peter: A Collection of All the Lord Peter Wimsey Stories*. N.Y., 1972; *A Matter of Eternity: Selections from the Writings of Dorothy L. Sayers*. Oxford, 1973; в рус. пер.: Рассказы о лорде Питере / Предисл. А.В. Ващенко. М., 1993.

Лит.: *Durkin M.B. Dorothy L. Sayers*. Boston, 1980; *Brabazon J. Dorothy L. Sayers: The Life of a Courageous Woman*. N.Y., 1981.

А. Саруханян

“СЕРДИТЫЕ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ” (“ANGRY YOUNG MEN”) – журналистское определение группы литературных дебютантов 50-х гг., перенесённое затем на социально-критическое движение в литературе этого десятилетия. Первоначально было отнесено к пьесе Дж. Осборна* “Оглянись во гневе” (1956) (“сердитая пьеса, написанная сердитым молодым автором”); в том же году этим определением воспользовался Дж.Б. Пристли* в статье об Осборне и К. Уилсоне*, книга которого “Аутсайдер” вышла почти одновременно с постановкой пьесы. Спустя два года появилось первое исследование этого движения под назв. “Сердитое десятилетие” (К. Оллсон). Кроме названных авторов к числу “рассерженных” были отнесены прозаики Дж. Уэйн* (“Спешите вниз”, 1953), К. Эмис* (“Счастливчик Джим”, 1954), Дж. Брэйи* (“Комната наверху”, 1957), а также М. Брэдбери* с его первым романом “Кушать людей нехорошо” (1959), написанным с оттенком пародии на сердитых героев и их авторов. В число “сердитых” зачислили и первые романы “рабочих романистов”: “В субботу вечером, в воскресенье утром” (1958) А. Силлитоу*, “Билли-враль” (1959) К. Уотерхауса*; драматургов: Ш. Дилени* (“Вкус меда”, 1958), А. Уэскера* (трилогия “Суп перловый с курицей”, 1958; “Корни”, 1959; “Я говорю об Иерусалиме”, 1960), Дж. Ардена* (“Пляска сержанта Масгрейва”, 1959), Бернарда Копса (Kops Bernard, p. 1926) – герой его пьесы “Гамлет из Степни-Грина” (“The Hamlet of

Stepney Green”, 1959) видит себя в роли Гамлета, мстящего за несостоявшуюся жизнь отца, но более всего боящегося её повторить. Нашлись и предтечи “с. м. л.” в лице авторов “университетских романов” – Ф. Ларкина* (“Джилл”, 1946) и У. Купера* (“Сцены провинциальной жизни”, 1950).

Произведения этих авторов воспринимались как выражение острого недовольства социальной регламентацией, атмосферой сухой прагматики, приспособленчества и карьеризма. Скептически относясь к перспективам, открывающимся в условиях всё более стремительной нивелировки и обезличивания, принимающего тотальный характер, “с. м. л.” вывели на сцену героя (Джим Диксон К. Эмиса и Джимми Портер Дж. Осборна – самые знаменитые его вариации), который осознаёт себя в качестве постороннего, аутсайдера, не умеющего и не намеренного вписываться в окружающую реальность. Изобретая разные (нередко пародийные и смеховые) формы защиты от её давления, герой, однако, в конечном счёте принуждён смириться с всемогуществом законов мира, в котором он живёт, и в ситуации серьёзного жизненного выбора нередко капитулирует, усваивая кодекс поведения конформиста, хотя и оплачивая это решение невосполнимыми моральными потерями.

“С. м. л.”, не возмущая о себе как о литературном направлении, не выпускали манифестов и программ и не соглашались с попытками критиков объединить их, хотя пьесы их ставились на одной сценической площадке, а выступления нередко издавались под одним переплётом. Составитель сборника критических выступлений молодых – “Декларации” (1957) – должен был в своём предисловии специально подчеркнуть, что так наз. “с. м. л.” не принадлежат к какому-либо движению; “напротив, прямо или косвенно они нападают друг на друга на этих страницах”, а некоторые из “сердитых” не пожелали появиться рядом с теми, чьих взглядов они не разделяют.

Тем не менее произведения “с. м. л.” обозначили ясно просматривающуюся особую линию в литературе 50-х гг. Для всех этих писателей характерно пристрастие к сюжетам, связанным с трагифарсовыми обстоятельствами нелепо складывающейся судьбы молодого интеллектуала, который стремится, но не может противопоставить механическому существованию окружающих свою

духовную независимость и устремления к полноценной, яркой жизни. Постоянно принуждаемый оглядываться на общепринятые, на его взгляд, пошлые, поведенческие нормы, этот персонаж сочетает в себе черты несмелого бунтара и циничного приспособленца. Уроки реальной жизни, чаще всего полученные им в общении с убогой и бесцветной провинциальной средой, заканчиваются ощущением необоримости существующих в ней установлений, какую бы иронию с оттенками желчности и гнева они у него поначалу ни вызывали.

Типичная коллизия романов и драматургии "с. м. л." связана с открывающейся герою тривиальностью идеалов, которые владеют сознанием большинства его современников и определяют порядок вещей в обществе, и с поисками собственного места в мире, ощущаемом им как чужой. Однако неприятие ценностей этого мира обычно остаётся у персонажа сугубо декларативным, выражаясь только в эксцентрических жестах и тайно пестуемом раздражении против ничтожеств, занимающих в обществе доминирующее положение. Конфликт с действительностью не принимает подлинно серьёзных форм и может легко смениться компромиссом, поскольку противоборство бессмысленно. Податливость персонажа, по существу лишённого ответственной этической позиции, оправдывает преобладание комедийного, подчас даже фарсового ракурса, в котором воссоздается коллизия, внешне обладающая значительным общественным смыслом.

Произведения "с. м. л." не отличались эстетической новизной. Они возрождали традиции реализма с заметным тяготением к натурализму. Наиболее заметную роль они сыграли в обновлении языка драмы после господства на сцене салонных и поэтических пьес. Особый колорит их комической прозе придавала лирическая интонация, определявшаяся потребностью самовыражения.

Общественные взгляды большинства писателей, принадлежавших к "с. м. л.", отличались умеренным либерализмом или откровенной консервативностью, приведшей к тому, что с изменением ситуации в 60-е гг. "рассерженные", в особенности Эмис и Брэйн, открыто декларировали свою приверженность охранительным тенденциям; на охранительные позиции перешёл и Осборн, служивший архетипом "сердитого автора".

Лит.: *Ивашева В.В.* Писатели "рассерженной молодежи" // *Ивашева В.В.* Английская литература. XX век. М., 1967; *Allsop K.* The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties. L., 1958; *The Beat Generation and Angry Young Men.* N.Y., 1958; *Taylor J.R.* Anger and After: A Guide to the New British Drama. L., 1962.

А. Зверев

СИЛЛИТОУ Алан (SILLITOE Alan, р. 04.03.1928, Ноттингем), прозаик, поэт, драматург, автор книг для детей, эссеист. Сын фабричного рабочего. В 14 лет оставил школу и пошёл на завод. В период службы радистом в английских ВВС в Малайе (1946–1949) заболел туберкулёзом. Писать начал во время выздоровления. В 50-е гг. жил во Франции и Испании, позже много путешествовал.

Славу С. принёс уже его первый роман "В субботу вечером, в воскресенье утром" ("Saturday Night and Sunday Morning", 1958; экран. 1961; рус. пер. в литературной записи по фильму, 1973), заявивший о появлении группы "рабочих романистов"*. В романе (основан на автобиографическом материале) воспроизводится повседневная рутина жизни рабочего парня Артура Ситона, токая на велосипедном заводе Ноттингема: изматывающий, не дающий удовлетворения труд, убогие воскресные развлечения. Постепенно у героя рождается ненависть к бессмысленному существованию, к тем, кто обрекает его на беспросветность, а параллельно формируется психология "каждый за себя". Роман отличается яркой и достоверно выписанной картиной быта рабочего человека, точным воспроизведением языка рабочей среды.

Историю Ситонов С. продолжил в следующем романе – "Ключ от двери" ("Key to the Door", 1961; рус. пер. 1964). На первый план в нём выходит фигура Брайана Ситона, двоюродного брата Артура. Снова перед читателем мелькают картины унылой повседневности. Чтобы порвать с этой жизнью, Брайан записывается в армию и попадает в Малайю, где идёт национально-освободительная борьба малайцев с японцами (и здесь описание событий основано на личном опыте). Название романа "Ключ от двери" – метафора духовных поисков героя: оказавшись на больничной койке и приставившись к чтению, Брайан решает написать о людях, среди которых прошли его

детство и юность, об их жизни и трудах, на первый взгляд бесперспективных, на самом же деле исполненных великого смысла. “Я понимаю, что собой представляют другие люди, только когда пишу о них” – за этим признанием Брайана чувствуется и позиция С.

Облечь в слова своё отношение к Ноттингему, найти метафоры, которые позволили бы осмыслить пережитое, отыскать формы для передачи постоянно меняющихся очертаний внутреннего “я” – задача, к которой стремится Брайан – художник и его создатель: “Я не удивлюсь, если на это потребуется больше половины всей жизни”. И действительно, С. завершил трилогию о Ситонах почти 30 лет спустя, когда на его счету было уже более 30 книг разных жанров: романы, сборники рассказов, стихотворений, книги для детей. В романе “Дверь открыта” (“The Open Door”, 1989), завершившем трилогию, С. обнажает внутренние противоречия “рабочего романиста” между желанием вырваться из своей среды (“Нечего называть меня представителем рабочего класса, я не принадлежу ни к какому классу, я сам по себе”) и невозможностью “стряхнуть землю Ноттингема со своих башмаков”. Постепенно для alter ego С., Брайана, учившегося у русских классиков и Д.Г. Лоуренса*, “открывается дверь” в литературу. Если раньше для него “ключом от двери” были “работа, еда, любовные наслаждения”, то теперь это мир творчества, самоотверженного писательского труда.

Поиски смысла существования – магистральная тема другой трилогии С., включающей романы “Смерть Уильяма Постерса” (“The Death of William Posters”, 1965), “Дерево в огне” (“A Tree on Fire”, 1967), “Плмя жизни” (“The Flame of Life”, 1974). Её герой Фрэнк Доули (тоже рабочего происхождения), которому наскучила тягостная рутина жизни, однажды бросает семью, работу и пускается в странствие. Он борется не только с внешними обстоятельствами (однообразным, бесцельным существованием), но и с внутренним врагом, неким Уильямом Постерсом, хитрым, злобным приспособленцем – так обобщённо Доули обозначает собственные недостатки. Судьба забрасывает его в Алжир, где он примыкает к повстанцам, ведущим национально-освободительную борьбу. Оказав помощь тем, кому она очень нужна, Доули словно “убивает” в себе

Постерса. Но его поиски на этом не кончаются. Вернувшись в Англию, он устраивается в некую коммуну, нонконформизм которой сводится к воинствующему ничегонеделанию и тотальному отрицанию традиционной морали. В конце концов коммуна рушится, а с ней и “левые” убеждения Доули: он приходит к выводу, что “буржуазная” стабильность, “нормальность” не такие уж плохие вещи.

Две трилогии С. – о братьях Ситонах и Фрэнке Доули – остаются главными произведениями С., воплотившими его жизненные представления и писательские искания. Из других его романов выделяется “Начало пути” (“A Start in Life”, 1970; рус. пер. 1973) – пикареска в духе Г. Филдинга (его вторая часть – роман “Жизнь продолжается” – “Life Goes On”, 1985). Здесь описаны забавные (и не очень) приключения весёлого жулика Майкла Каллена, позволяющие С. развернуть панораму жизни современной Великобритании. Как и персонажи “рабочих романов” С., Каллен силен в отрицании общепринятых ценностей и норм. С этим романом перекликается документальная книга С. “Вид с холма” (“Down from the Hill”, 1984) – поэтичное описание давнишних путешествий писателя по дорогам сельской Англии на велосипеде и на машине. В романтическое воспоминание об ушедшей молодости, старых друзьях, как это свойственно манере С., вкраплены и комические эпизоды.

Особняком стоит в творчестве С. кн. “Сырьё” (“Raw Material”, 1971), которую можно назвать опытом творческой автобиографии, обращённой к детству, поиску своих корней. Главная её тема – размышления о смысле и природе писательского творчества, о соотношении правды и вымысла (“Искусство возможно лишь тогда, когда удаётся сделать правдоподобными грубые истины”).

Начиная с рубежа 70–80-х гг. С. всё больше проявляет себя пессимистом – даже по отношению к писательскому делу, которое он понимает теперь как “подмену жизни” (об этом роман “Рассказчик” – “Storyteller”, 1985). Пессимистическая точка зрения усиливается в произведениях 90-х гг., в том числе и автобиографических (“Война Леонарда” – “Leonard’s War”, 1991; “Незащищённая жизнь” – “Life Without Armour”, 1995). Писатель утверждает: жизнь трудна, часто бессмысленна; человеческие отношения (в том числе семейные и любовные) мучительны,

полны обмана и иллюзий; общество и культура – “банкроты”. Спасение лишь в неколебимом стоицизме (таково “послание” романов “Площадка для игры аллигаторов” – “Alligator Playground”, 1998; “Сломанная колесница” – “The Broken Chariot”, 1998). Скептицизм позднего С. находит выражение в жанре пародийного триллера (напр., в романах “В снежной ловушке” – “Snowstop”, 1993; “Немка по позывным” – “The German Numbers”, 1999).

С. известен не только как романист, но и как мастер рассказа (“Одиночество бегуна на длинную дистанцию” – “The Loneliness of the Long Distance Runner”, 1959; экран. 1962; рус. пер. 1963; “Дочь старьевщика” – “The Ragman’s Daughter”, 1963; экран. 1972; рус. пер. заглавного рассказа, 1969; “Газман, ступай домой!” – “Guzman Go Home”, 1968; рус. пер. заглавного рассказа, 1973; “Закоулочек” – “The Far Side of the Street”, 1988). В них те же темы, те же демократические герои, что и в романах. При этом лаконичная форма новеллы нередко способствует более чёткому оформлению главной авторской мысли, а характеры героев обретают большую завершённость и художественную определённость.

Соч.: *Collected Stories*. L., 1995; *Leading the Blind: A Century of a Guide Book Travel. 1815–1914*. L., 1999.

Лит.: *Конева Н.* Силитоу: “Ключ от двери найден” – “Дверь открыта” // *Диапазон*. 1991. № 2; *Penner A.R. A. Sillitoe*. N.Y., 1972; *Atherton A.S. Alan Sillitoe*. L., 1979.

И. Васильева

СИМПСОН Н(орман) Ф(редерик) [SIMPSON N(orman) F(rederick), р. 29.01.1919, Лондон], драматург. С. пришёл в драматургию уже зрелым человеком. После окончания школы два года прослужил в банке, с началом 2-й мир. войны был призван в армию, демобилизовавшись (1946), стал работать учителем английского языка и литературы. В 1950–1954 учился в Лондонском университете. Драматургический дебют С. был впечатляющим. Его первая комедия “Звонкое бречанье” (“A Resounding Tinkle”) получила премию в конкурсе, организованном газ. “Обсервер” (1956), была поставлена в театре “Ройал Корт” (1957, одноактный вариант – 1958), центре английской “театральной революции” 50-х гг., и опубликована (1960) в престижной серии “Новые английские дра-

матургии”. Комедией “Маятник качается в одну сторону” (“One Way Pendulum”; пост. в “Ройал Корте”, 1959; экран. 1964) С. упрочил свою репутацию одного из самых ярких драматических авторов среди тех, с кем связывали обновление английской сцены. Однако в дальнейшем его творчество уходит на периферию английской драмы: он пишет короткие телеспесы и сценарии сериалов, эстрадные скетчи; произведения же для театра появляются редко и привлекают мало внимания, а с нач. 70-х гг. фактически прекращаются; исключение – перевод пьес Эдуардо де Филиппо “Внутренние голоса” (1983) и “Неаполь – город миллионеров” (1991) по заказу Национального театра.

Комедийный дар С. близок по духу английской традиции “нонсенса”, таким её представителям, как Л. Кэрролл и Э. Лир. Его ближайшие предшественники – эксцентричные эстрадные комики (напр., участники популярнейшего цикла радиопередач “Шоу болванов”). Действие в пьесах С. построено скорее как серия эстрадных “гэгов”, чем как цельное и связанное драматическое повествование, персонажи откровенно карикатурны, их разговоры алогичны, а события невероятны. Драматургические принципы С. – одна из форм той творческой полемики с “хорошо сделанными пьесами” и поверхностным жизнеподобием, которая характерна для всего театрального движения 50-х гг.

С. избрал для своих насмешек две главные мишени: самодовольную уязость мешанской жизни (что роднит его, с одной стороны, с “сердитыми молодыми людьми”*, а с другой – с ранним Э. Ионеско, автором “Лысой певички”) и догматическое умствование (для “сердитых” – также предмет особенной неприязни). Второй из этих тем С., в частности, посвящает специальный раздел в пьесе “Звонкое бречанье” – пародийное обсуждение самой этой пьесы критиками-“интеллектуалами”, а также целую одноактную пьесу (“Яма” – “The Hole”, 1958), в которой псевдоглубокомысленная дискуссия развивается в буквальном смысле слова на пустом месте – по поводу обычной ямы на дороге.

С. заостряет до гротеска жанровые черты фарсовой традиции в драматургии, о чём свидетельствуют механистичность и одномерность его персонажей. Так, в пьесе “Маятник качается в одну сторону” (авторское определение – “фарс в новом измерении”)

люди и машины действуют практически одинаковым образом, а пристрастие каждого из персонажей к своему "коньку" имеет поистине маниакальный характер. Сюжет в пьесах С., согласно законам жанра, представляет собой некую искусно составленную головоломку с обязательным решением в конце; в этом драматургия С. имеет черты, сходные с творчеством его младших современников, Т. Стоппарда* и А. Эйкборна*.

Среди комедийных произведений С. – пьесы в жанре литературно-театральной пародии. Такова комедия "Автопробег" ("The Crestar Run", 1965), высмеивающая штампы шпионских триллеров (а заодно и шпиономанию), телефьеса "Элементарно, мой дорогой Ватсон" ("Elementary, My Dear Watson", 1973) и др. Драматургию С. относят к "театру абсурда"*, но его принадлежность к этому направлению достаточно условна, несмотря на сходство ряда внешних приёмов. В его пьесах речь не идёт о смысле или бессмысленности жизни, о тёмных, разрушительных силах, действующих в общественном и личном бытии, и т.д. Сфера С., при всей экстравагантности его стиля, – "комедия нравов", глубоко национальная в своих истоках. Его лучшие произведения, созданные в 50-е гг. (особенно "Маятник"), прочно вошли в репертуар современного английского театра.

Соч.: The Hole and Other Plays and Sketches. L., 1964; Play Ten: Ten Short Plays. L., 1977.

Лит.: Taylor G.R. N.F. Simpson // Taylor G.R. The Angry Theatre: New British Drama. Rev. and expanded. N.Y., 1969.

В. Ряполова

СИНКЛЕР Мей [SINCLAIR May, наст. имя Мери Амелия Сент Клер (Mary Amelia St Clair), 24.08.1863, Чешир – 14.11.1946, Эйлсбери, Бэкингемшир], прозаик, литературовед. Родилась в семье судовладельца. Из-за банкротства отца не получила систематического образования; много занималась самообразованием (изучала греческий и латынь, овладела многими европейскими языками). С. принимала активное участие в суфражистском движении, задачи которого изложила в трактате "Феминизм" ("Feminism", 1912). Увлечение философией (ей принадлежит кн. "В защиту идеализма. Некоторые вопросы и выводы" – "A Defence of Idealism. Some Questions and Conclusions", 1917) и особенно психологией, психоанализом (знаком-

ство с учением З. Фрейда и К.Г. Юнга, переписка с ними) привело С. к мысли, что нужно искать новую технику письма, смелее вводить в художественное произведение психоанализ.

Первый роман С. "Одри Крейвен" ("Audrey Craven", 1897) написан в жанре "комедии нравов": героиня, считающая себя неотразимой и необычной личностью, долгое время играет сердцами влюблённых, пока наконец не вступает в брак с простым фермером. Роману свойствен иронический стиль, к которому писательница впоследствии уже не возвращалась. Известность С. принёс роман "Божественный огонь" ("The Divine Flame", 1904), тема которого – мучительное формирование личности поэта.

С. одной из первых в английской литературе ввела в свои романы "поток сознания" и первая применила этот термин У. Джеймса в анализе литературного произведения (рецензируя роман Д. Ричардсон* в журн. "Эгоист", 1918). В экспериментальных романах С. рваный, отрывочный стиль передаёт сложность характера героя: ведь жизнь человека, объясняла писательница, распадается на отдельные события, отдельные мысли; скрепить их в смысловое и эстетическое единство можно техникой "потока сознания". Преобладающие темы романов С. – трудности семейных и сексуальных отношений. Её героиням свойственны склонность к мучительному самоотрицанию, неверие в свои силы. Так, в "Трёх сестрах" ("The Three Sisters", 1914) между дочерьми викария, одиноко живущими в коттедже на берегу моря, вдали от людей, идёт постоянное соперничество – сначала за внимание навещающего их доктора, затем соседа-фермера. Роман меньше всего рассчитан на буквальное восприятие; воссозданная история – психологическое обобщение определённого образа существования. В основе сюжета этой книги – биография сестёр Бронте, психоаналитическому анализу которой С. посвятила множество статей и монографию.

Наибольшую известность получил роман С. "Жизнь Мэри Оливер" ("Mary Oliver: A Life", 1919), во многом автобиографический. История героини воплощена в кратких главах-виньетках, порой состоящих из одного предложения. В каждой из них отражено то или иное событие разных лет её жизни, запечатлевшееся в сознании. В целом перед читателем возникает картина состояния

души героини в динамике возрастного движения.

Последовательнее всего техника “потока сознания” использована в романе “Жизнь и смерть Хэрриет Фрин” (“Life and Death of Harriet Freen”, 1922). С её помощью передано состояние разлада в душе героини, ощущение жизненной пустоты, бессмысленности поступков и событий (долгие годы ухода за больной матерью, с которой нет никакой душевной близости; отказ от единственного выпавшего ей на долю любовного чувства; борьба с собственной смертельной болезнью).

В творчестве С. заметен интерес к готической прозе*. Сб. “Потусторонние рассказы” (“Uncanny Stories”, 1923) пронизан характерным для этой литературы страхом перед неведомым, размышлениями о роке, предопределении. Немалое влияние на С. оказал Г. Джеймс с его изощрённым психологизмом и методом “точки зрения”. В этом смысле интересен рассказ С. “Дар”, повествующий о писателе, чьё болезненное восприятие окружающего мира способствует её творчеству, но губительно для жизни.

С. пользовалась большим авторитетом при жизни. В начале века в США её принимали как английскую литературную знаменитость. Она поддерживала отношения с писателями разных направлений: была хорошо знакома с Дж. Голсуорси*, А. Беннеттом*, Г. Уэллсом*, немало сделала для поддержания начинающих тогда Т.С. Элиота*, Э. Паунда, Р. Олдингтона*. В творчестве С. обозначился один из моментов перехода от викторианской традиции 19 в. к модернизму* 20-го.

Соч.: *Essays in Verse*. L., 1892; в рус. пер.: *Открытие абсолюта* // *Беседа*. Берлин. 1924. № 6–7.

Лит.: *Boll T.* Miss May Sinclair: Novelist. A Biographical and Critical Introduction. N.Y., 1973; *Zegger H.D.* May Sinclair. Boston, 1976; *Raitt S.* May Sinclair: A Modern Victorian. Oxford, 2000.

И. Васильева

СИНКЛЕР Эндрю (Аннадейл) [SINCLAIR Andrew (Annadale), p. 21.01.1935, Оксфорд], романист, биограф, историк. После учёбы в Итоне служил в армии (1953–1955). Окончил Кембриджский университет (1958), где изучал историю. Основатель и директор (1961–1963) Кембриджского общества исторических исследований.

Автор ряда исторических сочинений, С.-романист одержим мифопоэтической ис-

торией Великобритании. Интерес к ней связан с поисками национальной идентичности после распада Британской империи: “С потерей нашего места в мире мы вынуждены углубиться в самих себя” и тем самым “открыть Британию, вместо того чтобы растворять её в имперской традиции”.

Свою тему С. нашёл не сразу. Его ранние романы основаны на личном опыте. Первый из них, “Испытание Бамбо” (“The Breaking of Bambo”, 1959; экран. 1960), рассказывает о трудностях армейской службы героя, его отказе защищать имперские интересы Великобритании в Суэцком конфликте. Роман “Моя подружка Иуда” (“My Friend Judas”, 1959), материалом для которого послужила студенческая жизнь С., передаёт атмосферу Кембриджа 50-х гг. и отчасти напоминает так наз. “университетский роман” поколения “сердитых молодых людей”*. В отличие от них комическое повествование С. окрашено не гневом, а горечью. Его герой тяжело переживает предательство тех, кого считал своими друзьями (“поцелуй Иуды” он получил не только от любимой девушки; люди, его окружавшие, оказались вовсе не такими, какими он представлял их себе). Стиль этого романа и его продолжения “Аллилуйя, я босяк” (“The Hallelujah Bum”, 1963) достаточно точно определён повествователем как слоёный пирог из Дж. Свифта, Сэлинджера, Камю, С. Беккета, Фицджералда и Хемингуэя.

Мифологизацию прошлого С. начал с создания аллегорического образа “последнего джентльмена”. В центре романа “Мусорщик” (“The Raker”, 1964) – загадочный красавец и богач, живущий с мыслью о собственной смерти и смерти, уготованной человечеству. Своим прозвищем он обязан сравнению с уборщиками трупов во время чумы 1665, опустошившей Лондон. В романе возникают фантазмагорические видения ночного Сити, города мёртвых, где тела умерших от чумы, казнённых, погибших во время Большого лондонского пожара, вывозят “мусорщики”. В романе “Суррейская кошка” (“The Surrey Cat”, 1976) “последний джентльмен” представлен человеком, которому “не суждено освободиться от Библии короля Якова, Гомера или Вергилия”. Владелец имения и прилегающих лесов, он видит себя в благородной роли защитника жителей деревни, и, когда ни полицейским, ни военным не удаётся поймать огромную кош-

ку-людоеда, он сам вступает с ней в противостояние и погибает. В его представлении кошка перевоплощается в апокалиптического зверя, пробуждающего зверя в каждом человеке: убив его, он убьёт себя ("Он – это я"). В эпилоге романа под шкурой кошки, висящей в деревенской церкви, – надпись из "Откровения Иоанна" с напоминанием живым, "что зверь был, и нет его, и явится" (Откр 17, 8).

Чистоту помыслов, как и чистоту земли, С. связывает с мифологическим прошлым и утопическим будущим Великобритании, с эпохой доиндустриальной, когда люди ещё не были придатком машин, и постиндустриальной, когда информационная революция снова сделает их свободными. Эта мифопоэтическая модель составляет основу его "Альбионского триптиха", построенного на сочетании вымысла, истории и мифа. С. создал грандиозную по замыслу профетическую историю Великобритании со времён друидов, когда Альбион был прекрасным белым островом, пока корабли Маммоны и Молоха не превратили его в Британскую империю, и до компьютерной революции, которая, по мысли автора, вновь объединит людей за Круглым столом короля Артура. Названия романов триптиха составляют имена его главных героев: "Гог" ("Gog", 1967), "Магор" ("Magog", 1972) и "Король Лудд" ("King Ludd", 1988). Гог и Магор – это прозвища враждующих между собой сводных братьев Джорджа Гриффина и Магнуса Понсонби, это и древние гиганты Альбиона, описанные в сочинениях 12 в. Гальфрида Монмутского. Король Лудд, воспетый Байроном в "Песне для луддитов", – это и легендарный вождь разрушителей машин, и мифический основатель Лондона, и бог кельтов. Написанные с большим разрывом во времени, романы триптиха заметно различаются своей структурой. Первый из них напоминает "роман дороги", а также вызывавший восхищение С. книгу Р. Кипплинга "Пак с Пукова холма" (1910) о воображаемом путешествии в английское прошлое. Гог в кон. 2-й мир. войны выброшен на берег Шотландии из подорвавшегося на mine судна. Потеряв память, он идёт в Лондон в поисках забытого им прошлого своей страны и своего собственного. Как и в восприятии героя, в романе сливаются прошлое и будущее, сон и реальность. Главы второго романа обозначены годами – с 1945 по 1970.

В центре – карьера Магнуса/Магога, "делающего деньги" на поставках оружия одновременно израильтянам и арабам, на массовой закупке американских фильмов в ущерб национальной кинематографии, на строительстве небоскрёбов в Сити, изменивших облик города.

Эпиграфом к заключительному роману триптиха (хронологически обрамляет два предыдущих) служат слова У. Голдинга*: "История страны во вспышках света". Смешением различных мифологий, соединением в одном образе мифологических, исторических и вымышленных лиц произведение С. напоминает "Поминки по Финнегану" Дж. Джойса*. Части романа, относящиеся к предвоенному времени, перемежаются с фантастической "Правдивой историей короля Лудда", которую вместо диссертации о луддитах пишет студент Кембриджского университета Гог. Изображённая С. университетская жизнь 30-х гг. документирована включением исторических лиц в качестве персонажей (среди них Л. Стрэчи*, Э.М. Форстер*, Б. Расселл*, Л. Витгенштейн). В политических интригах не ясно, кто сочувствует Москве, а кто Берлину (в числе персонажей фигурируют и знаменитые русские агенты – учёные и члены общества "Апостолы"*). Во время 2-й мир. войны, когда Гог по заданию армейской разведки убивает своего студенческого товарища, подозреваемого в шпионаже, пророчески звучит строка из стихотворения У. Оуэна* "Странная встреча", произнесённая каждым из них: "Мой друг, я враг, тобой убитый", – и чуть изменённая: "Мой друг, ты враг, убитый мной". Роман и весь триптих завершаются историей Артура с 1952 по 1987, приёмного сына Гога, который видит в нём и луддита, и профсоюзного лидера, и короля Артура, и провозвестника новых компьютерных технологий, а с ними новых мифов, объединяющих людей. Но последним аккордом звучит вечная тема любви мужчины и женщины – приёмного сына Гога и его дочери.

В 90-е гг. С. переходит от мифопоэтической истории Великобритании к истории создания и распада Британской империи с сер. 19 в. до 90-х гг. 20 в. на примере частной истории семейства Синклеров. Своей семейной хроникой "Кровные родственники" он дал подзаголовок "Имперская сага" ("Blood and Kin. The Empire Saga", 2001). Две первые

части публиковались отдельно: “Далёкие закоулки земли” (“The Far Corners of the Earth”, 1991) и “Сила гор” (“The Strength of the Hills”, 1992). Дав персонажам своё имя, писатель ограничился лишь некоторыми совпадениями с реальной историей своего шотландского рода, подчеркнув, что то же самое могло случиться со всякой семьёй, попавшей в водоворот истории. Для Синклеров она началась с “огораживания”, когда фермеры “с дальнего края Европы” были согнаны со своей земли, чтобы освободить место для овец. Они разбрелись по всему миру от Пекина до Британской Колумбии, от Индии до Канады, сражались в Севастополе, где помогали знаменитой Флоренс Найтингейл, рождались с перуанцами и армянами. Для них это была не колониальная экспансия, а проявление естественного инстинкта самосохранения; персонажи саги изображены не жертвами истории, а её создателями, среди них есть и те, кто оказался на гребне её волны. С. пользуется кинематографическими приёмами для синхронизации исторических событий с частными судьбами людей.

В созданных С. биографиях* (“Че Гевара” – “Che Guevara”, 1970; “Дилан Томас: Поэт своего народа” – “Dylan Thomas: Poet of His People”, 1975; “Джек: Биография Джека Лондона” – “Jack: A Biography of Jack London”, 1977) фактическая основа в разной степени дополняется творческим воображением. Ближе всего к жанру художественной биографии “Факты в деле Э.А. По” (“The Facts in the Case of E.A. Poe”, 1979).

Соч.: War Like a Wasp: The Lost Decade of the Forties. L., 1989; In Love and Anger. L., 1994.

Лит.: Bergonzi B. The Situation of the Novel. L., 1970.

А. Саруханян

СИТУЭЛЛ Осберт (SITWELL Osbert, 06.12.1892, Лондон – 04.05.1969, Флоренция), поэт, романист, эссеист. Сын сэра Джорджа Рересби-Ситуэлла, четвёртого баронета, и дочери герцога Шоттсбургского. Детство провёл в 600-летнем семейном поместье Рэнишоу, в юности подолгу жил в купленном сэром Джорджем итальянском замке Монтегюфони. Учился в Итоне (до 1910), в 1911 провалил вступительные экзамены в военный колледж Сэндхерст. В том же году стал офицером Шервудского добровольческого гусарского полка, в 1912 был в Королевской гвардии, до 1914 нёс почётную кара-

ульную службу в лондонском Тауэре. В 1914 отправлен на фронт, принимал участие в сражении при Лоосе, в 1916 комиссован с диагнозом “заражение крови”. После войны уволился из армии, на всеобщих выборах 1919 баллотировался кандидатом в парламент от партии либералов, но неудачно. В дальнейшем вёл жизнь профессионального литератора, много путешествовал.

Вместе со старшей сестрой, Эдит Ситуэлл*, и младшим братом, Сэчевереллом (Sitwell Sacheverell, 1897–1988), С. составил “великолепное трио”, занимавшее заметное место в английской литературе 20–60-х гг. У каждого из участников “трио” (“тигриное логово” – так назвала его Э. Ситуэлл) была своя роль: у С. – роль защитника высокой культуры. Его литературный дебют (публикация стих. “Вавилон” в “Таймс”, 1916, появление стихов в альманахе Э. Ситуэлл “Колёса” и первый стихотворный сборник – “Арлекинада двадцатого века” – “Twentieth Century Harlequinade”, совместно с Э. Ситуэлл, 1916) состоялся, когда он ещё был на фронте. С этого времени, вспоминал С., “в самый разгар войны”, его “жизнь нашла свою цель”: её следовало посвятить искусству и борьбе с угрожающим ему “филистерским” большинством. Борьба эта могла быть как наступательной – в сатирах и памфлетах, так и оборонительной – в описательной поэзии, путевых очерках и мемуарах.

В начале литературной карьеры С. – главным образом сатирик; на рубеже 10–20-х гг. в его творчестве прежде всего видели антивоенный пафос “окопной поэзии” и риторику протеста, усиленную яростной интонацией свободного стиха. Средство спасения искусства для раннего С. – в идейном и языковом обновлении. Так, в стихотворных сборниках “Аргонавт и Джатгернаут” (“Argonaut and Juggernaut”, 1919) и “Вне пламени” (“Out of Flame”, 1923), в сборниках сатир “Уинстонбургская линия” (“Winstonburg Line”, 1919) и “В доме миссис Кинфут” (“At the House of Mrs. Kinfoot”, 1921) звучит призыв “вылепить нового Бога” и “стряхнуть с древа языка мёртвые фрукты”. Лирический герой этих сборников должен стать обличителем старого мира – поэтом, чей “рот наполнен расклеванными камнями ненависти, а душа потрясена вихрем неистовства”. Гнев поэта направлен на “государство-Молох”, “общество-стадо” (“Мы идем на имперское бе-е-е”) и служителей Молоха – “циничного

политика" ("Я думаю, / Что моя новая война / Будет самым милым делом из всех прежних" – эти слова С. вкладывает в уста У. Черчилля*), "богача-преступника", "лживого клерикала".

Тот же парад сатирических масок развёрнут и в прозе С. 20–30-х гг. – в сборнике рассказов "Тройная fuga" ("Triple Fugue", 1924), в романах "До бомбардировки" ("Before the Bombardment", 1926), "Человек, который потерял себя" ("The Man Who Lost Himself", 1929) и "Чудо на Синае" ("Miracle on Sinai", 1933). Однако в прозе акценты смещены – от общего (гибель старого мира) к частному (закат английской аристократии, деградация среднего класса), от обличения всемирного зла к гротескной картине нравов. Отсюда и точка зрения рассказчика в романах и рассказах С. – не сатирика-пророка, а сатирика-наблюдателя. Недаром между вторым и третьим романами им было написано большое эссе о Ч. Диккенсе ("Dickens", 1932): для С. романы Диккенса – образец экстравагантного изображения социальных пороков.

Со 2-й пол. 20-х гг. С. всё чаще в своей борьбе за спасение высокой культуры занимает оборонительные позиции. Поэзии угрожают средства массовой информации и новейшее варварство («Колонка "Слухи" в дешёвых газетах – это {...} одна из самых современных, дьявольских, опустошающих затей Сатаны» – из предисловия к пьесе "Все в море" – "All at Sea", совместно с С. Ситуэллом, 1927). Сельскую природу теснит современная индустриальная цивилизация. «Религия, интуиция, даже суеверие изгнаны из современного мира, – пишет С. в предисловии к поэме "Охотник Зима" ("Winter the Huntsman", 1927), – культ чувственного знания – науки – и материальных вещей занял их место». Гибнущую красоту нужно успеть запечатлеть – в описательной поэзии и прозе.

Сборники описательных стихотворений сам С. называл эклогами или "поэтическими портретами" – это "Возвращённая Англия" ("England Reclaimed", 1927), "Тайдсендские грязи" ("Wrack at Tidesend", 1952), "На континенте" ("On the Continent", 1958). В течение 30 лет поэт создаёт многообразную "галерею сельских характеров" из воспоминаний своего детства и юности. Эти персонажи увидены в ореоле мифа – как обитатели ушедшего сказочного мира. Ту же цель – описать уходящую Англию – преследуют

книги путевых очерков: "Сбивчивые рассуждения о путешествии, искусстве и жизни" ("Discursions on Travel, Art and Life", 1925), "Зимы согласия" ("Winters of Content", 1932), "Убежим со мной!" ("Escape with Me!", 1939), "Четыре континента" ("The Four Continents", 1954). Характерно окказиональное жанровое обозначение первого сборника – "дискурсии", "сбивчивые рассуждения", свободно перескакивающие с одного предмета на другой: в путевых очерках С. стремится к творческой свободе и естественности. Писателю важно собрать и зафиксировать в памяти как можно больше впечатлений прекрасного и необычного, ассоциативно связать их между собой и защитить от повсеместной пошлости и стандартизации.

Та же задача и у книг эссе – "Глупый пенни" ("Penny Foolish", 1935), "Были дни" ("Those Were the Days", 1938), "Пой высоко! Пой низко!" ("Sing High! Sing Low!", 1944), "В сторону фунта" ("Pound Wise", 1963). Итогом эссеистского творчества С. стало "Письмо к моему сыну" ("A Letter to My Son", 1932), позже включённое им в сб. "В сторону фунта". Во время 2-й мир. войны писатель с удвоенной энергией продолжает защищать искусство и красоту от обывателя оружием парадокса: "Страна стоит того, чтобы умереть за неё, как и того, чтобы жить в ней, – ради цветов, порождаемых её почвой. Шекспир предвосхитил английский триумф Ватерлоо. Между тем и другим есть связь: возможно, если бы мы всегда были нацией, предпочитающей поэзии кроссворды и культу души культ тела, мы бы не добились ни одной из наших побед".

После войны С. продолжает выпускать сборники стихотворений и рассказов, критические монографии и эссе. Но вся его многообразная послевоенная деятельность заслонена сочинением, которому суждено было стать итогом его творчества, – грандиозной мемуарной эпопеей в 5 т.: "Налево, направо!" ("Left Hand, Right Hand!", 1945), "Огненное дерево" ("The Scarlet Tree", 1946), "Великолепное утро" ("Great Morning, 1948), "Смех в соседней комнате" ("Laughter in the Next Room", 1949) и "Высокие материи" ("Noble Assences", 1950), а также примыкающими к эпопее "Рассказами моего отца" ("Tales My Father Told Me", 1962). Писатель тем более видит свой долг в воскрешении минувшего, чем меньше значения ему придаёт современность. Мемуарная эпопея С. начинается с се-

мейных преданий и предков писателя по отцовской и материнской линии, а заканчивается галереей современных ему литераторов – Э. Госса, Р. Фербэнка*, У. Оуэна*, А. Беннетта*, Г. Д'Аннунцио и др. С. остаётся верен ассоциативной манере вспоминать и рассказывать, отработанной уже в путевых очерках (Дж. Лемани: читатель мемуаров “с нетерпением ждёт не очередного поворота в истории, но очередного ассоциативного хода Ситуэлла”). Результатами свободного движения мысли и памяти стали, во-первых, успешное совмещение общего (развёрнутой картины эпохи рубежа 19–20 вв.) и частного (напр., “мелочей” детских впечатлений); во-вторых, упрочение литературного мифа о “великолепном трио” Ситуэллов; в-третьих, создание комического образа отца писателя – сэра Джорджа. Пять томов мемуаров имели большой резонанс в критике: эпопею сравнивали с циклом “В поисках утраченного времени” М. Пруста, а образ сэра Джорджа – с образом самого Дон Кихота.

Соч.: *Selected Poems, Old and New*. L., 1943; *Collected Stories*. L., 1953.

Лит.: *Megros R.L. The Three Sitwells: A Biographical and Critical Study*. Port Washington; New York, 1969; *Lehmann J. A Nest of Tigers: The Sitwells in Their Time*. Boston; Toronto, 1968.

М. Свердлов

СИТУЭЛЛ Эдит Луиза (SITWELL Edith Louise, 07.09.1887, Скарборо – 09.12.1964, Лондон), поэтесса, критик. В 1933 награждена медалью Королевского литературного общества; позднее поэтесса сама возглавила одно из его отделений. Ей также были присвоены почётные степени Лидского, Даремского, Оксфордского и Шеффилдского университетов и звание почётного члена Американского института литературы и искусств. В 1954 была награждена орденом Британской империи.

С. получила домашнее образование. Её литературная карьера началась в 1915, когда она переехала в Лондон. Первый поэтический сборник – “Мать и другие стихотворения” (“Mother and Other Poems”). Получила известность как редактор ежегодного поэтического альманаха “Колёса” (“Wheels”, 1916–1921); на страницах альманаха были опубликованы многочисленные сочинения членов семейства Ситуэллов – самой Эдит и её младших братьев, Осберта Ситуэлла* и Сэчеверелла Ситуэлла. В 10–20-е гг. С. – од-

на из наиболее влиятельных фигур в английском и европейском модернизме*, организатор и неустанный пропагандист нового искусства.

По мнению Ф.Р. Ливиса*, “Ситуэллы принадлежат в гораздо большей степени к истории общественных мнений, чем к истории литературы”. По крайней мере литературный быт Ситуэллов не менее примечателен, чем их литературное творчество: стилизованный облик и поведение С., её одежда и обстановка её дома, наконец, её совместные с братьями публичные акции – всё это воспринималось в одном ряду с её произведениями, оттеняло и дополняло их (Б. Ховард: “Она выглядит, как утончённая фламандская средневековая мадонна”). С. – излюбленный персонаж светской хроники (описывавшей её наряды), модель фотографов и художников (У. Льюиса*, П. Челищева и др.). Она пыталась стереть границу между искусством и бытом, превратить как поэзию, так и повседневную жизнь в театральное действие.

Одна из попыток театрализации поэзии принесла ей скандальную славу эксцентрика, эпатазирующего буржуазные вкусы. В 1922 состоялось первое представление стихотворного цикла “Фасад” (“Facade”, реж. О. и С. Ситуэллы): С. в мегафон декламировала свои стихи под музыку, написанную У. Уолтоном; лицо поэтессы было скрыто за занавесом с инкрустированной маской (декорации Ф. Добсона). Первые представления (в доме патрона русского балета Р. Матиаса) не вызвали энтузиазма, но успех возрастал с течением времени: в 1926 (после представления в галерее Ченил, Челси) – первое признание, в 1962 (после представления в Ройал фестивал холл) – последний триумф.

Союз поэзии и музыки (С. и Уолтона) в итоге был признан успешным: “Некоторые пьесы представляли собой пародии на популярную музыку, другие – ироничный комментарий к былому эдвардианскому блеску, – и были настолько смешны, насколько это вообще возможно в музыке. Но они, как и стихотворения, аккомпанементом к которым они были, скрывали за лёгким и насмешливым тоном свою собственную ностальгию о прошедших днях” (Ч. Осборн).

В стихотворениях “Фасада” приёмы “детских стишков” Л. Кэрролла и Э. Лира сочетались с изощрёнными приёмами француз-

ского символизма; образы были отмечены “игрушечным” гротеском, их последовательность была подчас нарочито произвольной, сочетания – абсурдными. Цикл производил впечатление лёгкой и комической литературной игры и при этом должен был соответствовать требованиям трудного технического задания. Вот как об этом писала сама поэтесса: «Это – абстрактные стихотворения, так сказать, образы в звуке; это также во многих случаях виртуозные поэтические упражнения (чрезвычайно трудные) – в том же смысле, что и некоторые запредельные опыты Листа в музыке. Мои эксперименты в “Фасаде” заключаются в исследовании возможностей стиха – ритмических эффектов, темпа, использования рифм, ассонансов, диссонансов, внешних и внутренних (в разных местах строки) и в тщательной разработке образов».

В течение весьма продолжительной литературной карьеры С. её стиль менялся. Можно говорить о её двух поэтиках: 10–20-х и 40–60-х гг. В рамках первой поэтики помимо “Матери” и “Фасада” были созданы следующие сборники: “Арлекинада двадцатого столетия” (“Twentieth Century Harlequinade”, 1915; совместно с О. Ситуэллом), “Буколические комедии” (“Bucolic Comedies”, 1923), “Спящая красавица” (“Sleeping Beauty”, 1924), “Элегия о мёртвом стиле” (“Elegy on Dead Fashion”, 1926), “Деревенские элегии” (“Rustic Elegies”, 1927). Особенность стихотворений этого периода – в игре стилями, как стилями описываемого поэтессой мира, так и стилями самого описания. Мир С. отмечен лукавой эклектикой: здесь детский примитив сочетается с помпезной архаикой, столь привычной ей по фамильным поместьям Рэнишоу и Монтегюфони, и с реминисценциями из искусства 20 в. – О. Бердсли, Р. Бакста, П. Пикассо, С. Стравинского, дягилевских балетов. Столь же эклектичен и поэтический язык С., варьирующий “нэмби-пэмби” детской поэзии с хорошо рассчитанными эффектами ритма и образности. По собственным словам поэтессы, перефразировавшей Кокто, это “поэзия детства, захваченная специалистом”. Основные приёмы того периода – синестезия (взаимное замещение терминов чувственного восприятия: “Серый дождь, что куропатка, / Вниз кричащая с ветвей”; “Как зелёный гусь, шипят деревья”) и метафора-“conceits” (“Каждый тупой деревянный сумрачный сталактит /

Дождя скрипит, отягощённый светом”; “Листья, как ослиные уши, висят на деревьях”).

От стихотворений первого периода остаётся общее впечатление привычных условий и клише, поставленных на непривычные места, смещённых “общих мест”, дисгармонических соотношений между гармонически организованными отрывками. Сама С. назвала этот метод “атомарным”.

Промежуточное положение между первой и второй поэтикой занимает поэма “Обычай Золотого берега” (“Gold Coast Customs”, 1929). Здесь привычная для С. эклектика становится особенно причудливой: литературная игра осложняется дидактикой и сатирой; травестия в духе “Дунсиады” и “Похищения локона” А. Поупа накладывается на пессимистическую философскую концепцию в духе “Бесплодной земли” Т.С. Элиота. Сатирический эффект поэмы – в контрапунктном уподоблении лондонского высшего света дикому африканскому племени; тематический парадокс подчеркнут имитацией джазовых ритмов в ритме стиха.

В рамках второй поэтики выпущены 10 сборников, в том числе: “Стихотворения новые и старые” (“Poems New and Old”, 1940), “Уличные песни” (“Street Songs”, 1942), “Тень Каина” (“The Shadow of Cain”, 1947); “Песня холода” (“The Song of the Cold”, 1948), “Садовники и астрономы: Новые стихотворения” (“Gardeners and Astronomers: New Poems”, 1953), “Музыка и церемонии” (“Music and Ceremonies”, 1963). Этим сборникам предшествовала 10-летняя пауза: в 30-е гг. С. не писала стихов. Импульсом к возобновлению поэтического творчества стали исторические события: сначала 2-я мир. война, затем Хиросима и Нагасаки. В описании самых ужасных событий С. использовала помимо уже отработанных ею приёмов ещё и приём эвфемизма. Вот как она рассказывала о бомбёжке Лондона (1940): «По-прежнему идёт дождь – / Тёмный, как мир людей, чёрный, как то, что мы потеряли, / Слепой, как сто девятнадцать и сорок гвоздей / На Кресте»; о взрыве атомной бомбы: «Роза на стене / Кричит: “Я – голос Огня”; / И во мне возрастает / Гранатовое великолепие Смерти, рубиново-красные миндалевые / Росы: Христовы раны во мне горят!» Происходит тематический сдвиг: на первый план выходит то, что было намечено в “Обычаях Золотого берега”, – дидактизм, но уже рели-

гиозный; пессимизм, но уже апокалиптический (в 1955 С. приняла католичество). Новые темы требуют новых средств: “больше экспрессивности, больше формульности, поворот к риторике” – таково кредо С. в 40–60-е гг.

Что же касается потерянных для поэзии 30-х гг., то они были отданы прозе (отчасти по причине материальных затруднений). Первые эссеистские опыты относятся ещё к 20-м гг.: “Детские сказки русского балета” (“Children’s Tales from the Russian Ballet”, 1920), “Поэзия и критика” (“Poetry and Criticism”, 1925). В 30-е и последующие годы С. также пишет свободные эссе под видом исторических и критических сочинений. Исторические сочинения С. – “Джейн Барстон, 1719–1746” (“Jane Barston, 1717–1746”, 1931), “Бат” (“Bath”, 1932), “Английские эксцентрики” (“The English Eccentrics”, 1933), “Виктория Английская” (“Victoria of England”, 1936), “Английские женщины” (“English Women”, 1942), “Фанфары для Елизаветы” (“Fanfare for Elizabeth”, 1946), “Королевы и улей” (“The Queens and the Hive”, 1962). Критические сочинения – “Александр Поуп” (“Alexander Pope”, 1930), “Аспекты современной поэзии” (“Aspects of Modern Poetry”, 1934), “Записки поэта” (“A Poet’s Notebook”, 1943), “Записки о Шекспире” (“A Notebook on William Shakespeare”, 1948). В 1965 вышла автобиография* С. “Заботясь о...” (“Taken Care Of: The Autobiography of Edith Sitwell”).

Соч.: Collected Poems. L., 1957; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Lindsay J. Edith Sitwell // Lindsay J. Meetings with Poets. L., 1968; Glendinning V. Edith Sitwell: A Unicorn Among Lions. Oxford, 1983.

М. Свердлов

СКОТТ Пол (Марк) [SCOTT Paul (Mark), 25.03.1920, Лондон – 01.03.1978, Лондон], романист. Родился в семье художников. Изучал бухгалтерское дело в частной школе Уинчмор Хилла. В нач. 2-й мир. войны был призван в разведывательную службу, в 1943 переведён в Индию, затем в Бирму, Малайю (жизненный опыт, пригодившийся С. в его творчестве). По возвращении в Лондон (1946) работал в издательствах, был директором литературного агентства. Первая опубликованная книга – сб. “Стихотворения” (“Poems”, 1941).

Главная и в сущности единственная тема романов С. – осмысление феномена Британской империи, особенно в период “краха и разрушения”. Подступом к ней был уже первый роман С. “Джонни-сахиб” (“Johnnie Sahib”, 1952) и следующий за ним “Чужое небо” (“The Alien Sky”, 1954). В романах С. “Клеймо воина” (“The Mark of the Warrior”, 1958) и “Китайский павильон любви” (“The Chinese Love Pavilion”, 1960) определен главный аспект интересовавшей писателя темы: чем была империя для Англии и что принесло британское владычество Индии. В “Райских птичках” (“The Birds of Paradise”, 1962) тема преодоления “имперского комплекса” подчёркивается множественностью перспектив, позднее излюбленным приёмом С.

Уже по ранним произведениям С. (их персонажи кочуют из одной книги в другую) можно судить о замысле писателя – создать панорамное полотно. Этот замысел осуществился в тетралогии “Раджийский квартет” (“The Raj Quartet”, ТВ версия “Жемчужина в короне”, 1984; “Жемчужина в короне” (“The Jewel in the Crown”, 1966; рус. пер. 1984), “День скорпиона” (“The Day of the Scorpion”, 1968), “Башни молчания” (“The Towers of Silence”, 1971), “Делёж добычи” (“A Division of the Spoils”, 1975); последнему роману предшествовала поездка С. в Индию в 1964 для изучения англо-индийских отношений. Действие тетралогии происходит в последние годы британского правления в Индии (1942–1947), но её хронологические рамки охватывают предшествующие десятилетия и время, когда она писалась. По словам С., “по крайней мере, сто лет Индия была частью представления Англии о самой себе, и всё это время Индию вынуждали быть отражением этого образа”. Изображение писателем жизни англо-индийского общества разрушало официальные идеологические тезисы (в частности, о его гармоничности).

Традиционный для колониального романа сюжет о трагической любви индийца и англичанки вбирает у С. целый комплекс психологических, социальных, политических проблем, связанных с англо-индийской конфронтацией. Этот сюжет развивается как бы концентрическими кругами: каждый последующий роман освещает с новой стороны “бибигхарское дело” об изнасиловании героини хулиганами-индийцами; всякий раз оно увидено и изложено новыми персонажа-

ми. Ведёт своё исследование и автор, фигура которого возникает на страницах романов. Сложная повествовательная структура тетралогии включает письма, доклады, воспоминания, дневники, представляющие те же самые события с разных точек зрения. Перед читателем разворачиваются судьбы десятков персонажей, англичан и индийцев. Они складываются в многокрасочную, прихотливую мозаику, метафорически воплощающую сложный историко-социальный феномен “англичане в Индии”. Тетралогия С. развивает тему, начатую Э.М. Форстером* в романе “Путь в Индию” (1924). Поставив, как и Форстер, в центр “событие, у которого нет ни определённого начала, ни чёткого конца”, он исследует комплекс психологических, социальных и политических проблем англо-индийского общества.

Последний роман С. “Остаться до конца” (“*Staying On*”, 1977; Букеровская премия; ТВ версия 1981; рус. пер. 1988) – его “постскриптим” к тетралогии. После получения Индией независимости отношения между доживающими свой век англичанами и “новыми” индийцами кардинально изменились. Старый полковник из последних “сахибов” – слуга уже не существующей империи, а потому терпит те же унижения, которым когда-то подвергались индийцы. “Конец империи и конец долгой, но несостоявшейся жизни” – так Ф. Ларкин* определил тему романа и всей тетралогии С.

Лит.: Васильева И. Жемчужина в короне // Скотт П. Жемчужина в короне. М., 1984; Swinden P. Paul Scott: Images of India. L., 1980; Sparling H. Paul Scott: A Life. L., 1990.

И. Васильева

“СКРУТИНИ” (“*SCRUTINY*” – “Исследование”, 1932–1953) – литературно-критический журнал, издававшийся в Кембридже, главный печатный орган представителей “новой критики” Великобритании. Ф. Ливис* и его жена, К.Д. Ливис (Leavis Queenie Dorothy, 1906–1981), были ключевыми фигурами в редколлегии, в которую также входили Д.У. Хардинг (Harding D.W.), Д. Томпсон (Thompson Denys) и Л.Ч. Найтс (Knights Lionel Charles, 1906–1997).

Рубеж 20–30-х гг. 20 в. ознаменовался осознанием начала новой эпохи в культурной жизни Великобритании. Как отметил М. Брэдбери*, одним из его признаков стала

замена типичного слова 20-х “современный” (modern) на типичное “новый” (new) 30-х (недаром в нач. 30-х гг. появилось так много литературной периодики с этим словом в названии – “Нью райтинг”*, “Нью верс”, “Нью сториз” и т.д.). Причём понимание “нового” как пришедшего на смену современному проникало не только в сферу художественного слова, но и в теорию литературы. Программная статья К.Д. Ливиса “Художественная литература и читающая публика” (“*Fiction And Reading Public*”, 1932), в которой был провозглашён кризис современного искусства, обусловленный воздействием массовой литературы на роман, определяла цели “С.”: поддерживать высокое качество критической оценки, обеспечивая общество здоровую культурную среду. “С.” стал “проверкой” (ещё одно значение названия журнала) не только качества современной литературы, но и методов текстового анализа А. Ричардса*, американского исследователя Дж. Рэнсома (Ransom John, 1888–1974) и других представителей “новой критики”. На страницах “С.” эти методы впервые были применены к широкому спектру мировой поэзии, драмы и прозы.

Проявляя интерес к социально-этическим проблемам литературы, критики “С.” порицали отвлечённый эстетизм группы “Блумсберии”*, а также нейтральность лингвистической и исторической школ анализа текста. Ведущими авторами “С.” были Э. Рикфорд (Rickword Edgell, 1898–1982), У. Эмлсон* и Д. Энрайт*, чьи статьи о немецкой литературе стали важным шагом на пути привлечения внимания английских исследователей к европейской словесности.

Достижения “С.” и его участников оказали значительное влияние на методы и содержание теоретико-литературных исследований послевоенного периода. По словам Ливиса, высокие стандарты анализа текста, поддерживаемые “С.”, помогли завершить “переоценку ценностей в английской литературе”.

Лит.: *Scrutiny*: In 19 vols. Cambridge, 1963.

К. Бузылева

СМИТ Стиви [SMITH Stevie, 20.09.1902, Гуль, Йоркшир – 07.03.1971, Лондон; наст. имя Флоренс Маргарет (Florence Margaret)], поэт, прозаик, художник. Награждена Золотой Королевской медалью за заслуги перед поэзией (1969).

С. дебютировала "Романом на жёлтой бумаге" ("Novel on Yellow Paper", 1936). Здесь, как и в двух других её романах – "Через границу" ("Over Frontier", 1938) и "День отдыха" ("The Holiday", 1949), – повествование ведётся от лица героини, близкой автору по мировосприятию и кругу интересов, исследуются проблемы, занимавшие С. на протяжении всей жизни: конфликт чувства и разума, духовной жизни и быта, логики и абсурда. Во всех романах есть стихотворные вставки.

В первой книге стихотворений "Всем выпало хорошо провести время" ("A Good Time Was Had by All", 1937) манера С. и содержание её поэзии предстали в сложившемся виде (недаром С. перепечатывала ряд стихотворений из книги в книгу). Начиная со второго сборника "Нежность к одному-единственному" ("Tender Only to One", 1938), С. выпускала книги с собственными рисунками – не столько с иллюстрациями к тексту, сколько с гротескными графическими аналогами поэтических тем и образов.

Перу С. принадлежат 9 поэтических сборников, в том числе: "Мама, что такое мужчина?" ("Mother, What is Man?", 1942), "Скачок Гарольда" ("Harold's Leap", 1950), "Не махал рукою, а тонул" ("Not Waving But Drowning", 1957), "Царевич-лягушка" ("The Frog Prince", 1966), "Скорпион" ("Scorpion", 1972; вышел посмертно). Поэзия С. выдержана в тонах коварного неведения и обманчивой наивности. С. демонстративно следует традициям детских стихов, колыбельных песенок, "поэзии бессмыслиц" Л. Кэрролла и Э. Лира. Для С. характерны экономия выразительных средств, повествовательность, разнообразие рифм и ритмических структур, чёткий размер, смешение книжной и уличной лексики, суховатый изящный юмор, самоирония, пародирование клишированных канонов. Своим стихам, нередко стилизованным в духе "чёрного юмора", она сообщает интонацию детского простодушия, отчего их поэтические сюжеты воздействуют с непредвиденно гротескным эффектом, указывая на трагикомичность и абсурд человеческого существования: "Спрашивал ли он, до каких пор терпеть / И можно ли Смерть считать концом? / Нет, это его не скребло, / Его грядущее было светло" ("Был ли он женат?"). Под покровом "игры" смыслов и напускной небрежности стиля у С. спрятана серьёзная тема и глубокое сострадание к человеку.

Недостаточно оценённая при жизни С., её поэзия к концу века признана классикой национальной литературы.

Соч.: Collected Poems / Ed. J. MacGibbon. L., 1975; Me Again: Uncollected Writings / Eds. J. Barbera, W. McBrien. L., 1981; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Dick K. Ivy and Stevie. L., 1971; Rankin A.C. The Poetry of Stevie Smith: Little Girl Lost. Gerrards Cross, 1984; Barbera J., McBrien W. Stevie: A Biography. L., 1985.

В. Скороденко

СНОУ Ч(арлз) П(ерси) [SNOW C(harles) P(ercy), 15.10.1905, Лестер – 01.07.1980, Лондон], прозаик, учёный, государственный деятель. Награждён орденом Британской империи (1943). Родился в семье мелкого служащего. После окончания в 1927 Лестерского университетского колледжа изучал физику в Кембриджском университете, где затем вёл исследовательскую и преподавательскую работу (1930–1945). В годы 2-й мировой войны участвовал в создании радарных установок, занимал высокие министерские посты. В 1950 женился на романистке П. Хенсфорд-Джонсон*. Учёный и писатель, С. выступал за сближение точных наук и искусства, научного и образного мышления, оставляя, однако, ведущую роль за учёными, которые, как говорил он в нашумевшей лекции "Две культуры и научная революция" ("The Two Cultures and Scientific Revolution", 1959; рус. пер. 1973), "несут будущее в своей крови" (это вызвало полемический ответ Ф.Р. Ливиса*). Научная и общественная деятельность С. дала основной материал для его художественных произведений, хотя своеобразной "рамочной композицией" его творческого пути послужили детективы*: первый опубликованный роман "Смерть под парусом" ("Death Under Sail", 1932; рус. пер. 1971) и последний – "Лакировка" ("A Coat of Varnish", 1979; рус. пер. 1981).

Роль науки в обществе и ответственность учёного, природа власти и её механизмы – главные темы 11 романов С., составивших цикл "Чужие и братья" ("Strangers and Brothers", 1940–1970; изд. в 3-х т. в 1972). Как формулировал свою задачу С., он хотел изобразить полувекую жизнь общества и его воздействие на внутреннюю жизнь отдельного человека. Это отражено в названии цикла: у каждого человека своя ("чужая" для другого) жизнь, судьба, предназначение;

в то же время людей многое роднит, общее историческое развитие делает их “братьями”. В основе своей человек одинок, жизнь его трагична – эта мысль отчетливо прослеживается в цикле. Но “общественное” мировоззрение С. не пессимистично: целенаправленные усилия ответственных политиков и учёных, на его взгляд, безусловно имеют смысл.

Густо “населённые” романы С. объединены фигурой рассказчика Льюиса Элиота, alter ego автора. Его профессия, благодаря которой он сталкивается с разными людьми, позволяет ему судить о нравах и быте, конфликтах и проблемах в разных слоях общества, стать летописцем английской истории до и после 2-й мир. войны.

Произведения цикла делятся, согласно определению У. Купера*, на романы “прямого опыта” (в них речь идёт о жизни и чувствах самого Элиота, и именно здесь проявляется мастерство С.-психолога) и романы “опосредованного опыта”, в которых участвуют знакомые Элиоту люди (в них раскрываются талант С.-документалиста, его склонность к панорамным обобщениям, постановке масштабных проблем).

В “Поре надежд” (“Time of Hope”, 1949; рус. пер. 1962), одном из лучших ранних романов цикла, подробно воссоздаётся картина сложных взаимоотношений Элиота с его возлюбленной, а затем и женой Шейлой Найт. Трагический брак, построенный на чувстве долга Элиота, обрывается самоубийством Шейлы. История личной жизни главного героя снова воссоздана в “Возвращениях домой” (“Homcomings”, 1956; рус. пер. 1964): сначала трудности первого брака, затем встреча с Маргарет, его второй женой.

В романах цикла чувствуется некоторое влияние М. Пруста, признаваемое и самим С., хотя по сути своей творческой позиции он тяготеет к сугубо традиционному повествованию. Автор проводит параллели между тем, что происходит сейчас, и тем, что имело место ранее, описывает одни и те же события в разных ракурсах, достигая объёмного, многогранного видения. В поздних романах цикла С. соблюдает более строго выстроенную хронологию.

Одно из лучших произведений “опосредованного опыта” – роман “Наставники” (“The Masters”, 1951; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка; рус. пер. 1978). В нём

впервые проявилось стремление С. воссоздать перипетии борьбы за власть (вокруг выборов ректора колледжа). Механизм борьбы за власть прослеживается и в романе “Новые люди” (“The New Men”, 1954), ключевом произведении цикла. На первый план выходит фигура брата Льюиса, Мартина Элиота, физика-атомщика, вовлечённого в создание атомной бомбы. Проблема моральной ответственности учёного за результаты своей деятельности – одна из центральных в романе, где сочетаются элементы политического, психологического и детективного романов.

Наиболее известный и значительный в художественном отношении роман цикла – “Коридоры власти” (“Corridors of Power”, 1964; рус. пер. 1978), название которого вошло в политический жаргон, – снова ставит вопрос о механизме власти, о взаимоотношениях власти и науки. Льюис Элиот, добившись высокого положения в профессиональной и политической сферах, отказывается в конечном итоге от своего поста, разочаровавшись в возможности принятия дальновидных политических решений. Это происходит после провала правительством попытки воспрепятствовать гонке ядерных вооружений. Хорошо зная эту среду, С. придал роману черты документальности, а своей интонации – публицистичность.

Последние романы цикла – “Сон разума” (“The Sleep of Reason”, 1968) и “Последние вещи” (“Last Things”, 1970) – звучат пессимистически (в названии второго романа подразумеваются “Последние Четыре Вещи” катехизиса: Смерть, Страшный суд, Ад и Рай). С политикой, “грязным делом”, механизм которого Элиот тщательно исследовал на протяжении десятилетий, он, постаревший и перенёсший тяжёлую операцию на глазах, порывает. В сущности итог его многолетних размышлений довольно банален: общество безнадежно больно, а человек столь же безнадежно одинок. Ностальгические интонации по отошедшим в прошлое традициям и нравам звучат в романах “Недовольные” (“The Malcontent”, 1972) и “Хранители мудрости” (“In Their Wisdom”, 1974; рус. пер. 1977), близких к уже завершённой к тому времени циклу.

В последние годы жизни С. большое внимание уделял литературно-теоретическим вопросам. Его работа об Э. Тrollope

(“Троллоп. Жизнь и творчество” – “Trollope. His Life and Art”, 1975; рус. пер. 1981), о Дж. Остен, Дж. Элиот, Диккенсе, Толстом, Достоевском (“Реалисты” – “The Realists”, 1978) – свидетельство интереса С. к развитию традиционного, реалистического повествования, сторонником которого С. был всегда (не случайно его называют “Троллопом нашего времени”).

Соч.: Public Affairs. L., 1971; The Physicists. L., 1981; в рус. пер.: Избранное: В 2 т. М., 1978; Портреты и размышления: Художественная публицистика / Предисл. С. Бэлзы. М., 1985.

Лит.: Чарлз Перси Сноу: Библиографический указатель. М., 1977; Люксембург А.М. Творческий путь Ч.П. Сноу. Ростов н/Д., 1979; Аникин Г.В. Чарлз Перси Сноу // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Cooper W. C.P. Snow. L., 1959; Shasterman D. C.P. Snow. N.Y., 1975; Ramanathan S. The Novels of C.P. Snow: A Critical Introduction. L., 1978; Snow P. Stranger and Brother: A Portrait of C.P. Snow. L., 1982.

И. Васильева

СПАРК Мюриел (Сара) [SPARK Muriel (Sara), р. 01.02.1918, Эдинбург], прозаик, литературовед. Член Королевского литературного общества (1963), лауреат многих литературных премий, почётный доктор ряда университетов. Награждена орденом Британской империи (1967). Родилась в семье инженера, по окончании средней школы в Эдинбурге жила в Родезии (1937–1944). В годы 2-й мир. войны служила в отделе контр-пропаганды военной разведки Министерства иностранных дел; после войны сотрудничала с издательствами и журналами, была главным редактором “Поэтри ревью” (1947–1948), с кон. 1950-х гг. – профессиональная писательница. Воспитанная в пресвитерианском вероисповедании, С. в 1954 приняла католичество, что во многом определило характер её творчества. С 1967 живёт в Италии.

С. начала как поэт (стихи писала с детства) и литературовед. Её первая опубликованная книга – монография о Мэри Шелли “Дитя света” (“Child of Light”, 1951; рус. пер. 1992), за ней последовала “Эмили Бронте: её жизнь и творчество” (“Emily Bronte: Her Life and Work”, 1953) и книга о Джоне Мейсфилде* (“John Masefield”, 1953; испр. изд. 1992). Первые прозаические произведения С. – рассказ “Серафим и Замбези” и зловещая, с элементами гротеска, притча «Птичка-“уходи”» (“The Go-away Bird”, опубл. в соста-

ве одноимённого сборника, 1958; рус. пер. 1984) – основаны на материале её жизни в Родезии.

Своеобразная манера С.-прозаика определилась уже с первого романа “Утешители” (“The Comforters”, 1957), в котором благодаря фантастике и эксцентриаде происходит некий “сдвиг” действительности в сторону абсурда, что становится сатирическим комментарием к изображаемому. Отсутствие личной жизни у шантажистки Джорджины Хогг демонстрируется буквально: она исчезает, оставшись одна, и вновь материализуется, оказавшись среди людей. А героиня романа Каролина Роуз, пережившая нервный срыв, слышит голоса и даже стук пишущей машинки, что принимает за работу писателя, в руках которого оказалась её судьба. Она чувствует себя внутри и одновременно вне текста, пока не решает сама написать роман, персонажем которого становится.

Для С. характерно спокойное, внешне объективное повествование, когда оно ведётся от третьего лица, и выдержанное в простодушно-доверительных интонациях едва ли не младенческой “наивности” – от первого лица (“Умышленная задержка” – “Loitering with Intent”, 1981; рус. пер. 1984; рассказы “Портобелло-роуд”, “Близнецы”, “Тёмные очки” и др.). Повествование, порой стилизованное, порой пародирующее жанровый штамп, пронизано скрытой иронией. Оно строится на отдельном факте или группе фактов, внутренне взаимосвязанных, как в одном из её лучших романов, “Memento Mori” (1959; рус. пер. 1984), а то и на ситуации вовсе анекдотической, как в “Балладе о Пекхем-Рэе” (“The Ballad of Peckham Rye”, 1960; в рус. пер. “Баллада о предместье”, 1971), где специально по кадрам, он же по совместительству Дьявол, занимается развалом трудовой дисциплины на заводе, или в “Единственной проблеме” (“The Only Problem”, 1984), где современные аналоги библейских персонажей не дают исследователю завершить труд о Книге Иова.

Непременным сюжетобразующим началом в произведениях С. являются элементы готической прозы*, никак не оговорённые и ничем не обоснованные, а возникающие как нечто вполне естественное. Это могут быть звонки от Смерти, предупреждающей по телефону о своём неизбежном приходе, в “Memento Mori”; летающие чайные блюдца в рассказе “Апокалипсис мисс Пинкертон”;

привидения в роли действующих лиц и повествователей в "Портобелло-роуд". Это может быть также и нелепица, доводящая сюжет до абсурда, как в травестии "Робинзон" ("Robinson", 1958; рус. пер. 1992), "Не беспокоить" ("Not to Disturb", 1971), "Аббатиса Круская" ("The Abbess of Crew", 1974; рус. пер. 1977), а также в романах о глубоком кризисе цивилизации просто богатых и очень богатых "Сдача позиций" ("The Takeover", 1976) и "Территориальные права" ("Territorial Rights", 1979), действие которых происходит в Италии. В романе "Теплица на Ист-Ривер" ("The Hothouse by the East River", 1973) совмещается проекция мира мёртвых и живых – персонажи, погибшие во время налётов на Лондон в 1944, ведут призрачную, но по видимости реальную жизнь в Манхэттене 70-х гг. Крайнее заострение жизненной ситуации определяет сюжет "Девушек со скромными средствами" ("The Girls of Slender Means", 1963; рус. пер. 1992) и романа "Ворота Мандельбаума" ("The Mandelbaum Gate", 1965), действие которого происходит в Иерусалиме и связано со знаменитым процессом над нацистским палачом Эйхманом. Один из самых масштабных романов С., он насыщен размышлениями о вере, искуплении, корнях расовой и национальной нетерпимости. Эти сюжетобразующие элементы, призванные выявить в тексте нестойкость общепринятых и, казалось бы, бесспорных представлений о том, что есть истина, приводят то к подчёркнутому, то к почти неуловимому, но не менее зловещему "сдвигу" изображаемого в сторону дурного кошмара. Это уже само по себе становится формой косвенного, но действительного комментария писательницы к реальности, от прямых оценок которой она, за редчайшими исключениями, воздерживается.

В художественной вселенной С. всё определяет точка отсчёта, она же и угол зрения. Это – четыре последние достоверности, как они изложены в католическом "Начальном катехизисе", процитированном в эпиграфе к "Memento Mori": "Смерть, Страшный суд, Ад и Рай". Истины эти, по определению, предполагают бессмертие души и свободу выбора между добром и злом. Поэтому в книгах С. соплагаются и противопоставляются два модуса жизни: первый – пребывание в согласии с этими истинами, не обязательно осознанно религиозном, чаще жи-

тейски-интуитивном, второй – существование по материалистическим законам, протекающее даже не в опровержение этих истин, а так, словно бы их нет и не было. В этом – источник её гротесков: правда (высшая правда) оказывается причудливее, "чуждней" вымысла, и бездуховная реальность, питающая смертные грехи убийства, гордыни, любострастия, зависти и иные, сплошь и рядом оборачивается абсурдом ("Умышленная задержка"). Для С. поступки человека чётко делятся на "хорошие", т.е. отвечающие требованиям христианской морали, и "правильные" – с точки зрения прагматических взглядов, норм своего времени и каждого конкретного случая. Поскольку же "правильный", прагматический подход стал после 2-й мир. войны доминирующим и в личных отношениях, и в широкой сфере общественного, государственного и даже международного устройства, постольку и гротески С. объективно приобрели характер злой и беспощадной социальной сатиры, критики нравов, политических и идеологических систем и их практики, напр. фашизма в "Мисс Джин Броди в расцвете лет" ("The Prime of Miss Jean Brodie", 1961; рус. пер. 1980) или "уотергейтского" синдрома в "Аббатисе Круской".

Последнее сближает С. с собратом по веру Гр. Грином*, как и две другие установки: удивительная терпимость к человеческим слабостям и вытекающий из признания изначальной греховности человека отказ выступать в роли судьи ближнего своего. Оба автора, устранившись из повествования, предоставляют персонажам саморазоблачаться, вершить суд друг над другом и над самими собой, выносить, а то и исполнять приговор. Ещё одна точка соприкосновения – разграничение между верой как делом совести, религиозной принадлежностью и церковью как организованным социальным институтом. У С. эти три категории чётко просматриваются в их принципиальной нетождественности: "Девушки со скромными средствами", "Умышленная задержка" (образ Дороги) и "Аббатиса Круская" (интриги вокруг выборов настоятельницы).

Исторический опыт 20 в. парадоксальным образом подтверждает убеждение С. в том, что лишить другого свободы воли, т.е. выбора между спасением и проклятием, – грех едва ли не более страшный, чем человекоубийство. К теме манипулирования людьми

и их сознанием она возвращается с завидным постоянством, рисуя выразительные образы “манипуляторов” – личностей ущербных, отталкивающих, но наделённых определённой демонической силой. Это мисс Петтигу в “Мemento Mori”, медиум Патрик Ситон в “Холостяках” (“The Bachelors”, 1960; рус. пер. 1992), наставница в школе для девочек утончённая мисс Броди, дворецкий в романе “Не беспокоить”, сестра Александра в “Аббатисе Круской”, сноб и организатор “Общества автобиографов” сэр Оливер Квентин в “Умышленной задержке”, новоявленный мессия Хьюберт Маллиндейл в “Сдаче позиций” и др. Отсюда, видимо, тяга С. к изображению взаимоотношений внутри изолированных, “замкнутых на себя” групп, где манипулирование может осуществляться без особых помех извне. Как и убийство, оно воплощает для С. конечную форму растления души, и с этой точки зрения приравнивается ею к греху сознательного и добровольного отпада от благодати, самоубийству, которое С. исследует в гротескно-бытовом (“На публику” – “The Public Image”, 1968; рус. пер. 1971), в гротескно-трагическом (“Место водителя” – “The Driver’s Seat”, 1970) и гротескно-комедийном (“Не беспокоить”) планах.

Далёкий от догмы католицизм С. помог ей осмыслить и выразить своё время так, что в её творчестве, по определению Ф. Кермоуда*, установлена связь “между формами художественной литературы и образами действительности, между созданием романиста и творением Господа”.

Соч.: Collected Poems. L., 1967; Curriculum Vitae. L., 1992; Reality and Dreams. L., 1996; Open to the Public: New and Collected Stories. N.Y., 1997; в рус. пер.: На публику / Сост. и предисл. В. Скороденко. М., 1971; Избранное / Предисл. Г. Анджапаридзе. М., 1984.

Лит.: Михальская Н. Рассказы Мюриэл Спарк // Spark M. The Public Image: Stories. М., 1976; Анджапаридзе Г.А. Мюриэл Спарк // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Куенко И.А. Сатирическая проза Мюриэл Спарк. Киев, 1987; Whittaker R. The Faith and Fiction of Muriel Spark. N.Y., 1982; Bold A. Muriel Spark. L., 1986; Hymes J. The Art of the Real: Muriel Spark’s Novels. Rutherford; New York 1988; Page N. Muriel Spark. N.Y., 1990.

В. Скороденко

СПЕНДЕР Стивен (SPENDER Stephen, 28.02.1909, Лондон – 21.06.1995, Лондон), поэт, новеллист, публицист, критик. Родился в

семье крупного издателя, редактора журн. “Вестминстер ревью”; учился в Оксфорде.

Начало литературной карьеры С. было бурным: сперва – ранний дебют (в 1928 на ручном станке им напечатаны стихотворения У.Х. Одена* и первый собственный сборник “Девять поэтических экспериментов, написанных в возрасте восемнадцати лет” (“Nine Experiments, Being Poems Written at the Age of Eighteen”), затем – ранняя слава (после публикации сб. “Двадцать стихотворений” – “Twenty Poems”, 1930). Анонсируя его третий сборник – “Стихотворения” (“Poems”, 1933), критик изд-ва “Фабер и Фабер” писал: “Если Оден – главный сатирик [в нынешнюю эпоху] поэтического ренессанса, то С. – его первый лирический поэт. В творчестве С. эксперименты последних двух декад начинают давать результаты”. Хотя первые сборники поэта и были восприняты в контексте оденовского влияния, это не умаляло в глазах публики и критики яркой индивидуальности С. – “нового Шелли” (Г. Рид*), “Р. Брука* периода депрессии”.

В среде “Оксфордских поэтов”* у С. была особая роль – романтика и идеалиста; перед ним стояла особая задача – соединить техническую изощрённость с искренностью тона, концептуальность с открытой эмоциональностью, публицистический пафос с лирической исповедальностью (из воспоминаний С.: “Я пытался соотнести публичный пафос со своей личной жизнью”).

На деле искомый синтез стал возможен для С. лишь ценой отказа от “многосмысленности” и подтекста: поэтическое высказывание должно было стать более определённым и прямолинейным. Поэтому в “Стихотворениях” 1933 варьировались лишь три темы, развёрнутые с помощью простых мотивов: обличительно-страдательная (“поэт уязвлён человеческой болью”), героическая («поэт восхищается “истинно великими”») и гамлетовская (“поэт сомневается в себе и не решается действовать”). Акцент был перенесён на внешне эффектные средства: хлёсткий афоризм, сильный эпитет, яркую метафору (напр.: “...калеки бредут, / Их части тела образуют вопрос / В своём странном сплетении”). В результате возникало ощущение мощного лирического отклика на социальную действительность, а именно этого и ждали в нач. 30-х гг. (Г. Рид: “Вероятно, самым замечательным качеством книги [С.] является сочетание социальной сознательности с поэтической идиомой”).

В следующем крупном проекте – поэме “Вена” (“Vienna”, 1934) – С. предпринимает ещё более смелую попытку совмещения общественной и частной тем. К тому времени он видный деятель “левой” литературы, сотрудник “Лефт ревью”* и других прокоммунистических изданий; всякое политическое событие находит немедленный отклик в его творчестве. Сразу вслед за поражением “левых” сил в Австрии (1934) С. предпринимает поездку в Вену – за впечатлениями для поэмы; австрийские события становятся поводом не только к мифологизации социалистов как современных героев (3-я часть так и называется – “Смерть героев”), но и к собственной исповеди. Двойственностью установок продиктовано построение поэмы, напоминающее “Ораторов” Одена: тот же принцип монтажа, те же неожиданные композиционные скачки, та же ставка на драматическое многоголосье. И героическая, и лирически-исповедальная темы разворачиваются в сериях монологов и диалогов – правителей (во 2-й части – “Парад исполнительной власти”), рабочих (в 3-й части – “Смерть героев”), самого лирического героя (в 1-й части – “Прибытие в город”); наконец, в 4-й части (“Анализ и утверждение”) голос лирического героя распадается на пять голосов. Общественный кризис рифмуется с личным кризисом лирического героя, дезориентация современной культуры связана с сомнениями лирического героя в своей сексуальной ориентации. В финальном утверждении – попытка синтеза двух тем: грядущая революция должна исцелить “лжецов и содомитов, [прячущихся] в тёмных веках столетий”.

В 1937 С. вступил в ряды коммунистической партии. Парадоксальным образом именно этот период (1935 – 1940) был ознаменован его борьбой против партийности в литературе (Д. Мирский: С. «одержим навязчивой идеей (...) “независимости” художника, необходимости для него избегать всех партийных обязательств из страха потерять свою внутреннюю свободу»). Борьба эта велась как в критических статьях и трактатах, так и в поэтических произведениях.

В трактатах этого периода С. настаивает на необходимости соединения коммунистической идеи с “Большой традицией”. Так, в трактате “Разрушительный элемент” (“The Destructive Element”, 1935) “левая” литература 30-х гг. вписана в модернистский контекст (Г. Джеймс, У.Б. Йейтс*, Т.С. Элиот*,

Д.Г. Лоуренс*); в трактате “Вперёд от либерализма” (“Forward from Liberalism”, 1937) коммунистическое движение 30-х гг. вписано в либерально-идеалистический контекст (от Дж.С. Милля до Э.М. Форстера*). Позиция самого С. весьма противоречива. Напр., в “Разрушительном элементе” он задаётся вопросом: “...Преодолена ли ныне стадия отчаянья, возможно ли для нынешнего художника открытие системы ценностей, которые были бы не субъективными и индивидуалистическими, но объективными и социальными?”; и отвечает на этот вопрос: да, возможно – при социализме и коммунизме. Однако дальнейшее рассуждение не подтверждает, а опровергает этот ответ: “...Кажется, (...) что коммунистическое объяснение нашего общества не подходит для того, чтобы создавать значительные произведения искусства: оно подходит только для того, чтобы использовать искусство в своих целях”.

С каждым годом С. всё более склоняется ко второму ответу. В статье “Поэзия”, написанной для ежемесячника “Факт” (1937–1938, С. – один из редакторов этого издания), его “защита поэзии” ещё оборонительная: “поэзия не равна действию, и стихотворение не равно политическому тезису”, но уже в брошюре “Новый реализм” (“The New Realism”, 1939) его позиция становится наступательной: “Долг художника – оставаться верным тем принципам, которые он может открыть только в самом себе”.

Отклонение от партийной линии очевидно и в поэтических произведениях С. – в политической трагедии “Испытание судьи” (“Trial of a Judge”, 1938) и в сборнике стихов “Неподвижный центр” (“Still Centre”, 1939). Заявленный конфликт стихотворной драмы “Испытание судьи” – столкновение фашистов и коммунистов (действие драмы отнесено к кануну и ко времени захвата фашистами власти в Германии). Но коммунисты в пьесе настолько абстрактны, что, даже дав им последнее слово (хор “Красных заключённых”: “Мы будем свободны. Мы найдём мир”), автор не в состоянии придать этому слову силу аргумента в споре. Реальный конфликт разворачивается между дегуманизированной силой (фашистами) и бессильным гуманизмом (Судья-либералом). Либеральные, гуманистические ценности, по мнению автора, не состоялись, они отменены, но автор так и не смог найти им альтернативу: все его симпатии на стороне Судьи. Са-

мые же прочные позиции в пьесе у обличаемых фашистов: они уподобляют себя силам природы – морю, потокам, самой смерти. Итог пьесы, несмотря на обещание “Красных заключённых”, остаётся пессимистическим.

Ещё дальше от партийной линии – сборник с красноречивым названием “Неподвижный центр”. 30-летний поэт подводит в нём итог и прощается с “бурными тридцатыми”; стихотворения распределены по разделам: 1-й соотносится с интимной лирикой нач. 30-х гг., 2-й и 3-й включают политическую лирику периода гражданской войны в Испании, в 4-м автор склоняется к новым темам и к новым поэтическим принципам. Как прежде в Вену, С. и во время испанской гражданской войны отправляется на место событий (с февр. по июнь 1937 он корреспондент “Нью стейтсмен” в Мадриде); однако установка его уже иная: не столько на мифологизацию героев, сколько на демифологизацию войны (с оглядкой на поэзию У. Оуэна⁴), не столько на коммунистическую пропаганду, сколько на объективность. С. скорбит о жертвах войны независимо от их принадлежности к какой-либо из противоборствующих сторон. В последнем разделе сборника автор пытается отказаться от прежней прямолинейности и начинает осваивать поэтику антиномий и парадоксов: “Вырваться из хаоса моей темноты / К ясному дню – вот чего я хочу”; “скрыться от ясного дня / И сохранить мою темноту – вот чего я хочу”.

Но “новый С.” так и не состоялся. 60-летняя карьера С. разделилась на две неравные части: в первое десятилетие (“бурные тридцатые”) он – в центре событий и в фарватере литературного процесса, в последующие годы – отходит на второй план. Он и после 1940 продолжает регулярно выпускать сборники стихотворений (важнейшие из них: “Руины и видения” – “Ruins and Visions”, 1942; “Стихотворения-посвящения” – “Poems of Dedication”, 1946; “Возвращение в Вену” – “Returning to Vienna”, 1947; “Край бытия” – “Edge of Being”, 1949; “Благие дни” – “The Generous Days”, 1971), но при этом всё же остаётся “поэтом 30-х гг.”. С 40-х гг. он прежде всего редактор (1939–1941 – журн. “Хорайзон”⁵, совместно с С. Коннолли; 1953–1967 – журн. “Инкаунтер”⁶, совместно с М.Дж. Ласки) и критик (“Поэзия с 1939 г.” – “Poetry Since 1939”, 1947; “Созидательный элемент” – “Creative Element”, 1953;

“Создание стихотворения” – “The Making of a Poem”, 1955; “Борьба модернистов” – “Struggle of the Modern”, 1963), кроме того, публицист (“Год юных бунтарей” – “The Year of the Young Rebels”, 1969), преподаватель (в различных университетах США, в последние годы – в Лондонском), переводчик (Ф. Гарсия Лорки, П. Элюара, Р.М. Рильке), романист и драматург. Поздняя поэзия С. при этом – неизменный, но будничней фон. Самое значительное из написанного им осталось в 30-х гг.; отсюда постоянная оглядка позднего С. назад – даже в названиях книг: трактат “Созидательный элемент” перекликается с трактатом 1935 “Разрушительный элемент”; сб. “Возвращение в Вену” – с поэмой 1934 “Вена”. Не случайно лучшим пословенным произведением С. считаются его мемуары “Мир в мироздании” (“World Within World”, 1951).

Соч.: Collected Poems, 1928–1985. L., 1985; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Kulkarni H.B. S. Spender: Poet in Crisis. L., 1970.

М. Свердлов

СТЕЙПЛДОН (Уильям) Олаф [STAPLEDON (William) Olaf, 10.05.1886, Мерсисайд, п-ов Уиррал близ Ливерпуля – 06.09.1950, Чешир], философ, писатель-фантаст. Раннее детство провел в Египте. Образование получил в Оксфорде; специализировался по современной истории в Боллиол-колледже (бакалавр – 1909, магистр – 1913). Во время 1-й мир. войны, придерживаясь пацифистских взглядов, служил шофёром медицинской службы; был демобилизован в 1919. В 1925 стал доктором философии. В кн. “Современная теория этики: Исследование соотношения этики и психологии” (“A Modern Theory of Ethics: A Study of the Relations of Ethics and Psychology”, 1929) он выделяет среди “модальностей”, окрашивающих деятельность человека, экзотическую – связанную с “пороговыми состояниями” осознание того, что, несмотря на любые неудачи, ничто не пропадает бесследно в совершенном мире. Впоследствии создал ряд философских и публицистических произведений, регулярно выступал с лекциями по линии рабочей просветительской ассоциации, участвовал в различных конференциях.

Известность С. принесло литературное творчество, популяризовавшее его фило-

софские концепции. Он не был сторонником подавляющего индивидуальность коллективизма, будущее человечества связывал с ростом духовности, опирающейся на раскрепощённый разум. За недооценку духовной стороны жизни С. критиковал коммунистов и Г. Уэллса*, с которым состоял в личной переписке (как и с Дж.Б. Пристли*, Б. Расселлом* и Дж. Хэрдом). С. признавал влияние Уэллса на своё творчество, однако относил его скорее за счёт поздних “реалистических” произведений, так как к моменту написания первого научно-фантастического романа прочитал только “Войну миров” и рассказ “Звезда” Уэллса.

Первой публикацией С. стала книга стихов “Поздние псалмы” (“*Latter-Day Psalms*”, 1914). Наибольшей известностью пользуется его первый роман “Последние и первые люди” (“*Last and First Men*”, 1930). Пристли назвал его “шедевром”, а А.Ч. Кларк* говорил, что эта книга изменила его жизнь. В произведении С. история человечества исчисляется миллиардами лет и представлена не только культурологически – как вереница сменяющих друг друга цивилизаций, но и в категориях дарвиновской эволюции – как развитие вида *Homo sapiens*. Финальная гибель человечества в космической катастрофе, по мысли С., не может отменить его существования: достигнутое им совершенство запечатлено в вечности. Во втором романе “Последние люди в Лондоне” (“*Last Men in London*”, 1932) С. критикует современное состояние человечества с точки зрения достигших духовного пробуждения, совершенных “последних людей”. Отражённая в этих романах концепция эволюции человечества вызвала активное неприятие К.С. Льюиса*. Он посвятил опровержению “научного гуманизма” С. и других писателей научно-фантастический роман “За пределы безмолвной планеты” и вложил в уста главного “злодея” ряд идей, характерных, с его точки зрения, для С.

В романе “Странный Джон: полушутливый-полусерьёзный рассказ” (“*Odd John: A Story Between Jest and Earnest*”, 1935) С. отказывается от характерной для предыдущих романов космической перспективы и одновременно придаёт “новым людям” черты ницшеанского сверхчеловека. Грядущее утрачивает оптимистическую окраску: сверхчеловек не связан традиционной моралью и нарушает все писанные и неписанные законы;

обычные же люди, увидев в нём угрозу своему существованию, объединяются, чтобы уничтожить созданную им утопическую колонию.

В “Создателе звезд” (“*Star Maker*”, 1937) С. добивается наибольшей масштабности и концептуальности повествования. В поисках космического первоначала герой мысленным взором окидывает Вселенную и её разумных обитателей. Отыскав бесстрастного в своём величии “создателя звёзд”, он ощущает единство с ним, и борьба между ними оборачивается внутренней борьбой человека.

В кн. “Тьма и свет: старый человек в новом мире” (“*Darkness and the Light: Old Man in New World*”, 1942) С. возвращается к теме будущей истории человечества и описывает два возможных пути её развития. “Из смерти в жизнь” (“*Death into Life*”, 1946) повествует о поисках смысла на фоне разрушений 2-й мир. войны. В это же время С. пишет два романа о возможности взаимопонимания между человеком и иными разумными существами: “Сириус: фантазия о любви и разладе” (“*Sirius: A Fantasy of Love and Discord*”, 1944) о дружбе между женщиной и разумной собакой и “Пламя” (“*The Flames*”, 1947) – ироническое описание попытки огненных существ установить контакт с людьми. Последний роман С. “Разделённый человек” (“*A Man Divided*”, 1950) рассказывает о раздвоении личности.

Влияние С. на научную фантастику выходит за рамки английской литературы: Станислав Лем называл его одним из наиболее важных для себя писателей.

Соч.: *To the End of Time: The Best of Olaf Stapledon*. N.Y., 1953; *Far Future Calling: Uncollected Science Fiction and Fantasies of Olaf Stapledon*. Philadelphia, 1979.

Лит.: *McCarthy P.A.* Olaf Stapledon. Boston, 1982.

А. Можеева

СТОППАРД Том (STOPPARD Tom, р. 03.07.1937; Злин, Чехословакия), драматург, новеллист, романист. Награждён орденом Британской империи (1978). Родился в семье служащего фирмы “Батя” Э. Страусслера. В 1939, когда вторжение германской армии в Чехословакию стало неминуемым, отца переехали в Сингапур, спасая семью, среди предков которой были евреи. В 1942 семья переехала в Индию, на этот раз спасаясь от

наступающей японской армии, а отец, задержавшийся в Сингапуре, умер при невыясненных обстоятельствах. В 1946 его вдова вышла замуж за майора британской армии, который усыновил её детей, и в том же году семья переехала в Великобританию, ставшую для будущего драматурга второй родиной.

Получив среднее образование, с 1954 С. стал работать газетным репортёром, затем театральным обозревателем в Бристоле. Английская "театральная революция" 50-х гг., связанная с приходом на сцену "сердитых молодых людей"*¹, определила его дальнейшую жизнь ("В одно мгновение театр стал тем местом, где надо быть"). С. переехал в Лондон (1962), чтобы стать профессиональным драматургом, но первое время продолжал работать журналистом, в том числе театральным критиком. Первая пьеса С., написанная для театра (ещё в Бристоле), была поставлена на телевидении под назв. "Хождение по воде" ("A Walk on The Water", 1963; театральная премьера – Гамбург, 1964; в новой ред. "Спасение Джорджа Райли" – "The Preservation of George Riley", 1964; в окончательной ред. "Входит свободный человек" – "Enter a Free Man", 1968; в рус. пер. "Входит открытый человек", 1994). В 1964 были опубликованы первые рассказы С., а спустя два года – роман "Лорд Малквист и мистер Мун" ("Lord Malquist and Mr. Moon"), впоследствии выдержавший несколько изданий, но в тот момент почти не замеченный. Славу С. принесло его драматургическое творчество; им написано несколько десятков пьес (включая обработки произведений иностранных авторов – А. Чехова, Ф. Мольера, А. Шницлера, И. Нестерова, В. Гавела и др.).

Большинство пьес С. – комедии, сочетающие словесное остроумие, литературную пародию, эксцентричный, но всегда чёткий, до мелочей продуманный сюжет и чисто театральное, игровое начало, которое подчиняет себе все остальные элементы. Типичная пьеса С. – нечто вроде головоломки, состоящая из множества по видимости разнородных и не связанных между собой фрагментов. В течение действия драматург на глазах читателей и зрителей собирает их, озадачивая неожиданными, на первый взгляд нелогичными, ходами; в финале все фрагменты поставлены на своё место, головоломка эффектно решена. По существу С. пишет своего рода "хорошо сделанные пьесы",

но традиционный жанр предстаёт у него в модернизированном виде, с использованием модных интеллектуальных и эстетических идей, мотивов и приёмов ряда знаменитых произведений.

Все основные особенности метода С. сконцентрированы в его самой популярной пьесе "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" ("Rosencrantz and Guildenstern Are Dead", 1966 – первая ред., любительская постановка на Эдинбургском фестивале, 1967 – окончательная ред., премьера в Национальном театре Великобритании; премии Джона Уайтинга и газеты "Ивнинг стандарт", 1967, премии театральных критиков Нью-Йорка и "Тони", 1968; экран. 1990; рус. пер. 1990). История Гамлета рассказана в ней с точки зрения героев "В ожидании Годо" С. Беккета, облачённых в костюмы Розенкранца и Гильденстерна. Драматург не только следует в основных чертах сюжету "Гамлета", но и включает в пьесу подлинный текст целых фрагментов трагедии Шекспира. Связь с "Годо" очевидна с самого начала. Когда поднимается занавес, зритель видит на пустой сцене двух людей, в ожидании чего-то неясного и неведомого заполняющих время разговорами и игрой в орлянку. Как и у Беккета, действие происходит на дороге вроде бы в определённый исторический период (16 или 17 в.) и вместе с тем в некоем абстрактном пространстве и вне времени. Как и беккетовские Владимир и Эстрагон, персонажи С. напоминают клоунскую пару (друг друга они именуют Роз и Гиль); один из них олицетворяет интеллектуальное, другой – эмоциональное начало. Диалог составлен из коротких фраз, повторов и пауз. В длинном монологе Гильденстерна доводится до абсурда использование научной терминологии и формально-логический способ рассуждения, что также хорошо знакомо по пьесам Беккета. Дальнейшее действие развёртывается то в шекспировском, то в беккетовском мире: подлинные эпизоды из "Гамлета" чередуются с парными сценами Розенкранца и Гильденстерна, написанными С. и представляющими собой комментарий к основному сюжету трагедии. Встреча двух миров происходит в сценах Розенкранца и Гильденстерна с труппой бродячих актёров; здесь и заключено то главное, что С. привнёс от себя в сюжет и интерпретацию "Гамлета".

Розенкранц и Гильденстерн представлены как статисты в спектакле, как пешки в

игре, о правилах и смысле которой они не имеют ни малейшего понятия. Отношения театральной игры и действительности – ещё один заимствованный мотив (на сей раз источником послужила драматургия Л. Пиранделло). Вне сценического бытия внутри пьесы “Гамлет” Розенкранц и Гильденстерн не существуют, в то время как актёры – создатели сценических персонажей – бессмертны и вездесущи. Этим определяется эстетическая позиция С. как драматурга – его принцип игрового подхода к изображаемому.

В следующей пьесе для театра, “Подлинный инспектор Хаунд” (“The Real Inspector Hound”, 1968), С. обратился к популярному жанру детектива*. Материал для иронической игры – заурядная салонно-детективная пьеса и столь же заурядная театральная критика. Сочетание этих двух тем происходит по тому же принципу, что и в комедии о Розенкранце и Гильденстерне. Два главных персонажа – рецензенты, сидящие на представлении детективной драмы, – втягиваются в водоворот действия и гибнут в нём. Авторская ирония достигает высшей точки в развязке: убийцей (и одновременно подлинным инспектором Хаундом из “пьесы в пьесе”) оказывается ещё один театральный критик, завидующий коллегам.

Для С. игра – и основа художественного метода, и само содержание его произведений, а искусство, в его понимании, – это прежде всего искусность, формальное мастерство, что нашло отражение в одной из самых его эксцентричных пьес – “Прыгуны” (“Jumpers”, 1972). Типичная среда, изображённая в пьесах С., – люди гуманитарных профессий (художники, писатели, критики, университетские преподаватели и т.д.), что даёт возможность автору показать себя мастером отточенного слога, остроумной фразы, литературной аллюзии. В пьесе “Настоящее” (“The Real Thing”, 1982; премия “Тони”, 1984; в рус. пер. “Отражения”, 1991) автор устами героя, также драматурга, темпераментно провозглашает своё кредо: “Я не считаю, что личность писателя священна, но слово, несомненно, таковым является. И оно заслуживает уважения”. Посвятив пьесу “Изобретение любви” (“The Invention of Love”, 1997) А.Э. Хаусмену*, С. представляет главной страстью и целью жизни героя реконструкцию античных текстов; большую часть пьесы занимают размышления и дискуссии на филологические темы.

“Хорошо сделанные пьесы” С. могут быть основаны на материале, связанном с серьёзными проблемами, в том числе политическими. Однако и в этом случае автор верен своему методу: проблемы, события, действующие лица чаще всего становятся у него объектом остроумной игры-головоломки, занимательность которой усиливается добавлением новых, неожиданных и парадоксальных элементов, по видимости никак не сочетаемых с основным материалом. Показательна в этом отношении его пьеса “Травестии” (“Travesties”, 1974; премия “Тони”, 1976; рус. пер. 2000). Отталкиваясь от исторического факта – в Цюрихе периода 1-й мир. войны одновременно находились Ленин, Джойс* и глава дадаистов Тристан Тцара, – С. рисует их воображаемую встречу. Она дана в воспоминании сотрудника английского консульства, для которого главным событием тех лет было участие в любительском спектакле в постановке Джойса. В результате по воле автора участники неправдоподобной встречи не только разговаривают об искусстве, но и предстают в роли персонажей комедии “Как важно быть серьёзным”; их воображаемый диалог смонтирован с текстом О. Уайльда.

Обращаясь к злободневным событиям и проблемам, С. создаёт произведения в лёгком комедийном жанре, смысл которых – в жонглировании разнородными и разноплановыми элементами. Так, в одноактной пьесе «“Макбет” Кагута» (“Cahoot’s Macbeth”, 1979), посвящённой чешским диссидентам, автор создаёт фарсовую ситуацию всеобщей кутерьмы и неразберихи, смешивая три группы персонажей: играющих “Макбета”, их зрителей и участников полицейской облавы (спектакль происходит в квартире, где собрались диссиденты), а в конце, в соответствии с законами жанра, всё завершается благополучно: простак-полицейские вконец сбиты с толку происходящим и остаются ни с чем.

Во многих пьесах С. присутствует тема времени, взятая в основном в одном аспекте: как прошлое, отражённое в воспоминании. “Художник, низвергающийся с лестницы” (“Artist Descending a Staircase”; премьера на радио – 1972, а также – 1988; в рус. пер. “Художники”, 1995), подобно “Травестиям”, – “пьеса-воспоминание”, где настоящее служит только обрамлением. В “Аркадии” (“Arcadia”, 1993; премии газеты “Ивнинг

стандарт” и Оливье; рус. пер. 1996) действие построено на контрасте и взаимодействии настоящего и различных версий прошлого.

Касаясь темы времени, одной из самых важных в творчестве художников 20 в., С. остаётся верен себе: она даёт возможность усложнить структуру его пьес-головоломок. В большинстве пьес, связанных с темой прошлого, С. использует детективный сюжет, превращая их в занимательные расследования, изобилующие истинными и ложными уликами, неожиданными поворотами, разоблачениями и, как всегда у С., эффектной концовкой, расставляющей всё по местам. Особняком стоит драматическая трилогия С. “Берег утопии” (“The Coast of Utopia”, 2002), посвящённая подлинной, а не вымышленной истории. В ней раскрывается движение русской общественной мысли 19 в. Трилогия построена как документальная драматическая дискуссия, в которой спорят представители либеральных взглядов (Тургенев и Герцен) и радикалы (Белинский, Бакунин). Она завершается победой тех, кто стоит за революционные потрясения, и страна неотвратимо вступает на этот трагический путь.

Как мастер блестящего литературного диалога и искусно сконструированного сложного сюжета С. – продолжатель традиции, которая идёт от комедии эпохи Реставрации, а в 19 в. представлена творчеством Уайльда: как и он, С. пишет “несерьёзные комедии для серьёзных людей”. Среди современников С. ближе всего А. Эйкборн* и Н.Ф. Симпсон*, сходным образом строящие свои пьесы.

С. – один из самых популярных современных драматургов как в Великобритании, так и за её пределами. С 90-х гг. он успешно выступает в качестве кинорежиссёра (среди фильмов, поставленных по его сценариям, – “Русский дом” по одноимённому роману Дж. Ле Карре*, “Влюблённый Шекспир” – “Shakespeare in Love”, 1998; “Ватель” – “Vatel”, 2000; “Энигма” – “Enigma”, 2001).

Соч.: Plays One. L., 1996; Plays Two. L., 1996; Plays Five. L., 1999; в рус. пер.: “Розенкранц и Гильденстерн мертвы” и другие пьесы / Послесл. Ю. Фридрихтейна. СПб., 2000.

Лит.: Фридрихтейн Ю. Две пьесы Тома Стоппарда // Иностран. лит. 1973. № 11; Он же. Том Стоппард: от парадоксов к исповедальности // Современная драматургия. 1991. № 3; Злобина А. Отражения настоящего // Нов. мир. 1996. № 9; Hayman R.

Tom Stoppard. L., 1977; Billington M. Stoppard the Playwright. L., 1987; Delancy P. Tom Stoppard: The Moral Vision of the Major Plays. L., 1990; The Cambridge Companion to Tom Stoppard / Ed. K.E. Kelly. College Station (Texas), 2002.

В. Ряполова

СТОРИ Дэвид (STOREY David, р. 13.07. 1933, Уэйкфилд, Йоркшир), прозаик, драматург. Сын шахтёра. Работал на ферме, был кондуктором, почтальоном, профессиональным регбистом, учителем начальной школы. Окончил Слейдовскую художественную школу при Лондонском университете. Рабочее происхождение определило магистральную тему произведений С.: конфликт поколений – отцов-рабочих и детей, вырвавшихся из этой среды и освоивших благодаря полученному образованию интеллигентские профессии.

С. вошёл в литературу одновременно с другими писателями сходной жизненной и творческой биографии, называемых критикой “рабочими романистами”*. В центре первого романа С. “Такова спортивная жизнь” (“This Sporting Life”, 1960; экран. 1963; рус. пер. 1967) судьба Артура Мейчина, ставшего профессиональным регбистом, чтобы вырваться из ненавистной ему шахты. В романе изображён индустриальный пейзаж Севера, передан язык рабочей среды, выведен герой с ярко выраженным “Йоркширским характером”, даны запоминающиеся картины из мира спорта (в частности, описание матча как игры-битвы).

В следующих романах С. варьируется судьба интеллигента первого поколения. В “Бегстве в Кэмден” (“Flight in Camden”, 1961; премии Джона Ллевелина Райза и Сомерсета Моэма) герои напрасно пытаются спастись в Лондоне от провинциальной серости и бессмысленности жизни. Сюжет “Рэдклиффа” (“Radcliff”, 1963) построен вокруг гомосексуальных отношений героев, интеллигента и рабочего, воплощающих, по мысли С., дихотомию духа и тела.

Романы С. нач. 70-х гг. “Пасмор” (“Pasmore”, 1972; рус. пер. 1984) и “Временная жизнь” (“A Temporary Life”, 1973) свидетельствуют о мучительных исканиях С.-художника. Его герои – учитель Колин Пасмор и преподаватель художественного колледжа Колин Фристоун – угнетены тем, что их поиски смысла жизни зашли в тупик (Пасмора это приводит на грань безумия); они

ощущают “временность”, ненужность своего существования. В итоге героев, остро чувствующих свою неприкаянность, враждебность окружающего их мира, душит “обузданный протест” – протест, загнанный внутрь. В этих романах явно проявляется связь творчества С. с традициями “сердитых молодых людей”*. Но судьбы рабочих в его творчестве иллюстрируют самые общие жизненные проблемы: соотношение индивида и общества, человека и семьи, противостояние добра и зла.

“Большое произведение” С. (его собственное определение), роман “Сэвилл” (“Saville”, 1976; Букеровская премия; рус. пер. 1979), названо по имени его главного героя, шахтёрского сына. В романе подробно и неторопливо описывается быт рабочей семьи. Не менее достоверны детали жизни среднего класса, куда поначалу стремится попасть герой: нравы привилегированной школы, семьи владельца шахты. Возникает конфронтация этих противоположных по своей сути социальных структур, мучительно проходящая через душу героя, “отчуждённого от своего класса и не примкнувшего ни к какому другому”. В рамках романа история героя, лишившегося своих социальных корней, остаётся незавершённой, а его судьба трактуется как трагичная, не имеющая благополучного исхода.

Эта же тема продолжена и в романах С. 80–90-х гг. В “Блудном сыне” (“A Prodigal Son”, 1982) детально, с натуралистическими подробностями описано духовное и физическое взросление сына фермера, юноши, обладающего редкими способностями, что и выделило его из родной среды. Он тоже уедет искать счастья в Лондоне, но прежде вернётся к отцу – примириться и получить напутствие; так смягчается конфликт поколений, оказавшихся на разных ступенях социальной лестницы. В романе “Нынешние времена” (“Present Times”, 1984) тема пропасти между поколениями, развала самого института семьи осложняется приметами сексуальной революции и радикального феминизма. “Серьёзный человек” (“A Serious Man”, 1998) – ещё один вариант “большого романа”; он написан в форме монолога главного героя из рабочих; в этот монолог вмешиваются голоса других персонажей – дочери, психоаналитика, соседа. Чувство горечи смягчается у героя элегическим сожалением об утраченных корнях, а также облегчением

от сознания, что жизнь кончается. “Стори не может освободиться от сосредоточенности на прошлом”, – отмечает критик М. Питток.

Драматургия С., как и его проза, отличается тематическим единством. С. делит свои пьесы на “традиционные” и “стилизованные”. К первым он относит “Вознесение Арнольда Миддлтона” (“The Restoration of Arnold Middleton”, 1967), “По случаю торжества” (“In Celebration”, 1969; экран. 1974), “Подрядчик” (“The Contractor”, 1970), “Раздевалка” (“The Changing Room”, 1971), “Ферма” (“The Farm”, 1973). Предметом социально-психологического анализа драматурга служит мир не только отдельной личности, но и коллектива (команды регбистов, артели строителей, членов одной семьи). В пьесах “стилизованных” (“Кромвель” – “Cromwell”, 1973; “Класс живой природы” – “Life class”, 1975) больше условности, заметен отход от обыденности в сторону историко-философского размышления, интерес к экстраординарным характерам и ситуациям. В этих пьесах проблемы духовности, смысла жизни нередко представлены не просто остро, но и пародийно, более всего – в гротескном фарсе “День матери” (“Mother’s Day”, 1976).

Соч.: *Stories Lives. Poems. L., 1992.*

Лит.: *Левидова И.* Живое и властное прошлое // *Иностр. лит.* 1978. № 5; *Анджапаридзе Г.А.* Утрата и обретение истоков: Дэвид Стори и некоторые явления в английском романе о рабочем классе // *Иностр. лит.* 1979. № 4; *Фридштейн Ю.* Проблема героя в драматургии Д. Стори // *Зарубежная драматургия: Метод и жанр.* Свердловск, 1985; *Taylor J. R. David Storey. L., 1974.*

И. Васильева

СТРЕЧИ (Джайлс) Литтон [STRACHEY (Giles) Lytton, 01.03.1880, Лондон – 21.01.1932, Хэм-Спрей-Хаус, близ Хангерфорда], эссеист, мастер литературной биографии, поэт. Учился в Ливерпульском университете и Тринити-колледже (Кембридж), где был членом общества “Апостолы”*. Активный участник литературной группы “Блумсбери”*, в которую входили его кембриджские однокашники Л. Вулф и Э.М. Форстер*. С 1904 по 1914 С. постоянно выступал как критик на страницах журн. “Спектейтор” (его статьи составили посмертно изданный том “Spectatorial Essays”, 1964),

принимал участие и в других периодических изданиях.

В годы 1-й мир. войны С. отказался от службы в армии по моральным убеждениям, что означало конец его академической карьеры. К тому времени он пользовался определённой известностью и как литературный обозреватель, и как автор двух сборников стихов (*"Prolusiones Academicæ"*, 1902; *"Euphrosyne"*, 1905), представлявших собой по преимуществу вариации на античные мотивы, лишённые примет творческого своеобразия. Настоящим призванием С. стала литературная биография*. Его первый опыт на этом поприще "Знаменитые викторианцы" (*"Eminent Victorians"*, 1918) остался высшим писательским достижением С., фактически создавшего новый жанр.

В отличие от тяжеловесных и бессистемных жизнеописаний, которые чаще всего представляли интерес только содержащимся в них огромным биографическим материалом, С. строил свои повествования о людях ушедших эпох как исторические портреты. Главной задачей С. считал создание образа личности на фоне времени – как с опорой на документы, так и при помощи художественных приёмов. "Через биографию я пытался сегодняшними глазами увидеть некоторые фантомы викторианских времён", – говорил С. в связи с прославившей его книгой. Та же задача главенствует во всех его произведениях, представляющих собой попытку реконструкции викторианских характеров, понятий, героев и нравов, известных С. по собственным юношеским воспоминаниям, однако, на его взгляд, уже невозстановимых в своей истинности.

С. развенчивал всесильную в начале столетия иллюзию полного и абсолютно достоверного исторического знания: по его мнению, даже в недавней истории налицо множество искажений и умолчаний. Он хотел, насколько возможно, противостоять мифологизации и одновременно показать, как зарождаются легенды, как их начинают принимать за бесспорную истину. С. стремится к целостному, неупрощённому постижению описываемых им ярких личностей – сестры милосердия Флоренс Найтингейл, особенно прославившейся в Крымскую войну; педагога, историка Томаса Арнолда, создавшего систему общедоступных школ; самой королевы ("Королева Виктория" – *"Queen Victoria"*, 1921; посвящена В. Вулф*; рус.

пер. 1999) и других выдающихся викторианцев. С. показывает их достоинства и слабости, стараясь ни в чём не отступать от объективности. Исторической психологии он уделяет намного больше внимания, чем индивидуальным особенностям персонажей, поскольку, по его представлениям, они являются прежде всего следствием верований и предрассудков эпохи.

Биографии С. лишены считавшегося необходимым обширного научного аппарата, чаще всего они не вводят в обиход и существенно нового материала. Их основу составляет концептуальное осмысление уже накопленных фактов, представленных в необычном освещении, что в итоге оказывается открытием для широкого читателя. Собственные литературные принципы С. сводил к умению "сохранять подобающую краткость, исключая всё лишнее и несущественное {...}, сохранять духовную свободу {...}, не допускать пристрастности и тайных умыслов". При этом его герои показаны не столько на своём общественном поприще, сколько в сфере частного существования.

С. предпринял первые серьёзные попытки применить к исторической сфере достижения психоанализа, которым он был сильно увлечён в 20-е гг. Наиболее последовательно эта установка осуществлена в "Королеве Елизавете и графе Эссексе" (*"Elizabeth and Essex: A Tragic History"*, 1928; рус. пер. 1992), где правление Елизаветы, с которой связывается представление о золотом веке английской нации, показано через постижение глубоко скрытых интимных мотивов и побуждений, в конечном счёте сказавшихся и на тогдашней политике.

В эссе "Искусство биографии" (1935) В. Вулф, обобщая опыт С., писала о сложности органического синтеза фактологии и вымысла, неизбежного в биографическом жанре, когда он становится литературой. На взгляд Вулф, С. остался в границах "ремесла", каким является биография, лишённая художественных притязаний, – мнение, оспоренное более поздними критиками и не подтверждённое последующим опытом литературной биографии, во многом опиравшейся на заветы С.

Соч.: *Books and Characters, French and English. L., 1922; Portraits in Miniature. L., 1931; Characters and Commentaries. L., 1933; Lytton Strachey by Himself / Ed. M. Holroyd. L., 1971.*

Лит.: *Holroyd M. Lytton Strachey: The New Biography*. L., 1994.

А. Зверев

СТЮАРТ Десмонд (Стирлинг) [STEWART Desmond (Stirling), 20.04.1924, Ливсден-Грин, Хартфордшир – 12.06.1981, Лондон], писатель, публицист. Окончил Оксфордский университет (1946). Преподавал в Багдадском университете (1948–1956), работал инспектором школ в Бейруте (1956–1958). Подолгу жил в Египте, сотрудничал в английских и американских периодических изданиях. Противник колониализма, С. симпатизировал национально-освободительным движениям в Северной Африке и на Ближнем Востоке; христианин по убеждениям, он в то же время разделял взгляды К. Маркса на историю. Дебютировал сборником стихотворений “Осаждённый город” (“The Besieged City”, 1945).

С. принадлежат переводы на английский язык диалогов Платона, стихов и прозы арабских авторов. Он автор биографий Т. Герцля (1947) и Т.Э. Лоуренса (1967), далеко не канонического жизнеописания Иисуса Христа “Иностранец” (“The Foreigner”, 1981), книг географического, исторического, страноведческого и политического характера, пьес и 8 романов, из которых наиболее интересны “Неподходящий англичанин” (“The Unsuitable Englishman”, 1955; рус. пер. 1964), где дан выразительный сатирический портрет британского дипломата колониальной “закваски”, решённый в гротесково-памфлетных тонах, и трилогия “Смена ролей” (“The Sequence of Roles”), состоящая из романов “Круглая мозаика” (“The Round Mosaic”, 1965; рус. пер. 1973), “Пирамидный дюйм” (“The Pygamid Inch”, 1966; рус. пер. 1987), “Мамелюки” (“The Mamelukes”, 1968; рус. пер. 1987).

Трилогия представляет собой синтез “семейной эпопеи” (типа “Саги о Форсайтах” Дж. Голсуорси*) и исторической хроники. Её действие развёртывается в период от расцвета Британской империи (1890) до её распада (кон. 1950-х гг.). Повествуя о трёх поколениях одной семьи – офицере британского флота Эндрю Ломаксе, его детях и внуках, их многочисленных родственниках, друзьях и недругах, – автор охватывает широкие пласты исторического времени, так или иначе сопрягая жизненные обстоятельства действующих лиц с важнейшими событиями,

духовными и политическими реалиями 20 в., относительно которых им приходится делать выбор. Сама меняющаяся действительность вынуждает персонажей трилогии “менять” роли, которые они в ней играют, и эта “смена ролей” распространяется как на межличностные, так и на межнациональные отношения, определяет частные и социальные судьбы героев.

Романы трилогии поделены на главы в хронологической последовательности, повествующие о событиях одного года. В них воспроизведены лишь наиболее существенные, решающие эпизоды жизни героев, остальное восстанавливается из контекста. Для стиля С. характерны объективное письмо, экономное, однако с элементами орнаментальности, диалогизм, использование символики. В “мозаичной” композиции совокупность эпизодов слагается в объёмную и целостную панораму эпохи.

Соч.: *Great Cairo: Mother of the World*. L., 1969; *The Middle East: Temple of Janus*. N.Y., 1972; в рус. пер.: *Комната в раю: Пьеса в 3-х действиях*. М., 1959.

Лит.: *Ивашева В.* Неподходящий англичанин // *Ивашева В.* Английские диалоги. М., 1971; *Аникин Г.В.* Трилогия Десмонда Стюарта “Смена ролей”: К вопросу о художественном методе // *Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX вв.* Пермь, 1975. Вып. 1.

В. Скороденко

СЭКВИЛЛ-УЭСТ Виктория (“Вита”) Мэри (SACKVILLE-WEST Victoria Mary, 09.03.1892, замок Ноул, графство Кент – 02.06.1962, замок Сиссингхерст, графство Кент), поэтесса, романистка, автор рассказов и литературных биографий. Единственная дочь лорда Сэквилла, С.-У. получила домашнее образование. Детство писательницы прошло в одном из самых крупных замков Англии, пожалованном Елизаветой I её предку, драматургу и поэту Томасу Сэквиллу. Как женщина С.-У. не имела права наследования, и после смерти её отца замок перешёл во владение одного из родственников. Мотив тоски по утраченному Ноулу, который навсегда остался для неё символом красоты уходящего мира, проходит через всю лирику С.-У., а сам замок описан во многих произведениях (в том числе в романе “Наследник” – “The Heir”, 1920). Брак С.-У. с дипломатом и журналистом Х. Николсоном (1913) их сын впоследствии описал как

“самый странный и самый удачный союз, когда-либо соединявший двоих людей”. Несмотря на обоюдные измены и долгие разлуки, их привязанность друг к другу, в основе которой лежало интеллектуальное родство, с годами всё возрастала.

В центре произведений С.-У. – проблема двойственности человеческой натуры. С детства жалевшая, что не родилась мальчиком (чтобы наследовать замок Ноул), писательница рано почувствовала в себе то, что называла “двойственной природой”. Бисексуальность была не единственным признаком дуализма натуры С.-У. (её роман с подругой школьных лет нашёл отражение в кн. “Вызов” – “Challenge”, 1923). Уже в первом опубликованном романе “Наследство” (“Heritage”, 1919) автор ставит проблему роли наследственности в характере и судьбе личности. Осознавая в себе страстный темперамент бабушки, испанской танцовщицы фламенко (написала о ней книгу “Пепита” – “Pepita”, 1937), С.-У. в то же время чувствовала в своих жилах кровь английской аристократии. Герои “Наследства” – обладатели холодной английской внешности и южного темперамента, испытывающие друг к другу любовь-ненависть, – первый из “разделённых надвое” автопортретов С.-У.

Одну из книг писательница предварила словами: “Ни один персонаж романа не является полностью вымышленным”. Помимо своих знакомых (в том числе Леонарда и Вирджинии Вулф* и других членов группы “Блумсбери”*) С.-У. часто изображала в произведениях себя, причём сразу в двух героях, разделяющих соединённые в её личности мужское и женское, тёмное и светлое начала, страстность и сдержанность, аристократизм и богомность. Эти распавшиеся половинки стремятся друг к другу, пытаются образовать единое целое, но из-за своей противоположности отталкиваются. Наиболее ярко эта черта проявилась в романе-притче “Дракон на мелководье” (“The Dragon in Shallow Waters”, 1922): два брата, слепой и глухонемой, не могут жить друг без друга, и одновременно каждый из них замышляет убить другого. В романе “Грей Везерз” (“Grey Wethers”, 1923) о трагической истории любви цыгана и дочери помещика в конфликт вступают природа и цивилизация. Лишь однажды, в романе “Дьявол в Уэстизе” (“Devil at Westease”, 1947), она прибегает к приёму двойничества – в одном человеке уживаются

сразу две личности: художника-убийцы и профессора, сравнивающего ценность жизни обычного человека и творца.

Знакомство С.-У. с В. Вулф (1922) положило начало их почти 20-летней дружбе. Её первым отголоском стал наиболее экспериментальный из романов С.-У. “Соблазнитель в Эквадоре” (“Seducers in Ecuador”, 1924), написанный специально для изд-ва Вулфов “Хогарт-пресс”. Вдохновленная новаторской прозой подруги, писательница придаёт повествованию сюрреалистическую метафоричность. Тёмные очки, которые надевает главный герой, отправляясь в морское путешествие, преобразуют его взгляд на жизнь. Они становятся символом его желания изменить себя: он больше не может смотреть на дневной свет (быть собой), но зато приобретает ранее недоступную способность легко принимать решения. Это последовательно приводит его к потере возлюбленной, обвинению в убийстве и смерти. В. Вулф высоко оценила в романе “неясность, возможность самых различных интерпретаций и красоту деталей”. Ответным даром становится её роман “Орландо”, названный “биографией” и трансформирующий жизнь С.-У. в миф об андрогинности художника (Вулф даже поместила в качестве иллюстрации к 1-му изд. фотографию С.-У.).

Покупка замка Сиссингерст в нач. 30-х гг., где они с мужем разбили сад, ставший знаменитым не только в Англии, но и за её пределами, ознаменовала начало нового периода в жизни С.-У., нашедшего отражение в поэме “Сиссингерст” (“Sissingherst”, 1931). В стиле её романов этого времени появляется ясность викторианской прозы, проблема двойственности человеческой натуры усиливается лейтмотивом выбора.

В романе “Эдвардианцы” (“The Edwardians”, 1930), имевшем большой успех у читателей и критиков, герои – брат и сестра – оказываются перед выбором между скованным традицией высшим светом и свободой “новой” интеллигенции. Та же тема, но в ином преломлении развивается в романе “Былая страсть” (“All Passion Spent”, 1931). Повествование о последних годах жизни вдовы видного государственного деятеля, решившей покинуть семью и вернуть себе возможность самовыражения (в юности она хотела стать художницей), тематически связано с феминистским эссе В. Вулф “Собственная комната” и затрагивает во-

прос о соразмерности жертв, приносимых женщиной на алтарь Гименея: "Он будет по-прежнему наслаждаться своей свободной мужской жизнью (...), но когда бы он ни появился дома, она должна там быть, готовая отложить книгу, газету или письма, слушать, о чём бы он ни говорил, развлекать его друзей-политиков, следовать за ним повсюду. Но где же тогда место для мастерской?" Проблема неравенства мужчины и женщины, но уже не в браке, а в любви, поставлена в романе "Семейная история" ("Family History", 1932), главная героиня которого не способна примириться с тем, что её возлюбленный, увлечённый политической карьерой, не может принадлежать ей полностью.

Осознание возрастающей угрозы технического прогресса традициям и укладу сельской Англии находит отражение в поэмах С.-У. "Земля" ("The Land", 1926) и "Сад" ("The Garden", 1946), с которыми она вошла в историю английской поэзии 20 в. Буколическая "наивность" в описаниях старинных обычаев, напомнившая современникам творения Гесиода, сочетается в поэзии С.-У. с философской глубиной, отражавшей противоборство христианского и пантеистического аспектов её духовного опыта.

Религиозные искания С.-У. отмечены острым желанием обретения веры. Католичество привлекало писательницу, но вопреки ожиданиям она так и не приняла его. В биографических произведениях о католических святых "Святая Жанна д'Арк" ("St. Joan of Arc", 1935) и "Орлица и голубка" ("The Eagle And the Dove", 1943), в сборнике стихотворений "Одиночество" ("Solitude", 1938), в романе "Пасхальная вечеринка" ("The Easter Party", 1953) она выступает адептом христианской этики, исследует пути, ведущие к вере, а также задаётся вопросом о природе сверхъестественного и смерти. Однако в споре между инстинктивным пантеизмом и религиозным мировоззрением с годами усиливалась тенденция в пользу первого.

В последнем романе С.-У. "В море не указан поворот" ("No Signposts In the Sea", 1961) смерть предстаёт как абсолютный конец, исключающий возможность исправить "земные" ошибки. Их причины – одиночество, трудность общения, отсутствие взаимопонимания между людьми – исследуются в дневнике умирающего героя, который решает провести последние дни жизни с люби-

мой женщиной, но, ослеплённый ревностью, не догадывается о том, что она тоже его любит.

Эволюция в творчестве С.-У. проходила в направлении гармонизации стиля, который отличают поэтичность, внимание к деталям и литературность. Порой она прибегает к мифологическим и литературным аллюзиям: сюжет романа "Дракон на мелководье" опирается на ветхозаветное предание о Каине и Авеле, "Дьявол в Уэстизе" близок "Странной истории" доктора Джекила и мистера Хайда Р.Л. Стивенсона, в "Грей Везерс" просматриваются коллизии "Грозового перевала" Э. Бронте, а в "Семейной истории" – "Анны Карениной" Л. Толстого. Традиционность письма и нетрадиционность жизни С.-У., воплотившиеся в тематике её произведений, созвучной проблемам современного общества, способствуют возрождению интереса критики к творчеству писательницы.

Соч.: Collected Poems. L., 1923; The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf / Ed. L. DeSalvo, M. Leaska. L., 1984.

Лит.: Stevens M. V. Sackville-West: A Critical Biography. L., 1973.

К. Бузылева

СЭТ Викрам (SETH Vikram, р. 20.06.1952, Калькутта, Индия), поэт, прозаик индийского происхождения. После школы получил стипендию для продолжения образования в Великобритании. В 1975 окончил Оксфордский университет со степенью бакалавра философии и экономики, в 1979 – Стэнфордский университет (США). В 1980–1982 изучал китайский язык и классическую литературу в университете Нанкина.

Писать стихи С. начал ещё в Оксфорде. В 1977 получил премию Академии американских поэтов, которая дала ему возможность учиться в Стэнфорде. Наставниками С. стали поэты Т. Стил и Д. Дейви*, привившие ему любовь к "старомодным" размерам и рифме. Предпочтение, отдаваемое традиционным формам и характерное для всего творчества С., проявилось уже в первом сборнике стихотворений "Картография" ("Mappings", 1981).

Путешествуя по северо-западу Китая, С. исполнял для местных властей популярные песни из индийских кинофильмов 50-х гг. и благодаря этому получил пропуск в столицу Тибета Лхасу, закрытую для иностранцев.

Описанию его путешествия в Индию через Тибет и Непал посвящена книга путевых заметок "С Небесного озера" ("From Heaven Lake", 1983; премия Томаса Кука) со стихотворными вставками, характерными и для других прозаических произведений С. В дальнейшем увлечение китайской культурой нашло отражение в сб. "Сад скромного чиновника" ("The Humble Administrator's Garden", 1985) и книге переводов "Три китайских поэта" ("Three Chinese Poets", 1992).

Подлинное признание приходит к писателю после публикации романа в стихах "Золотые Ворота" ("The Golden Gate", 1986; литературная премия стран Содружества), на создание которого С. вдохновил "Евгений Онегин" в переводе Чарлза Джонстона. Сюжетную основу этого "великого калифорнийского романа" (Г. Видал) составляют любовные приключения группы молодых американцев, которые разбиваются на гетеро- и гомосексуальные пары. Сатирическое описание поиска любви в современном обществе насыщено аллюзиями на английских поэтов – от Э. Марвелла и Т. Грея до Дж.Г. Байрона. Широкая картина общества складывается из разнообразных жизненных позиций, воплощённых отдельными персонажами (яппи, фермерами, рок-музыкантами). Эпическая форма дает С. возможность делать многочисленные авторские отступления, вводить несколько сюжетных линий, уделять пристальное внимание деталям. Позднее С. снова обратился к роману в стихах ("Все, кто сегодня спит" – "All You Who Sleep Tonight", 1990).

Действие романа "Подходящий жених" ("A Suitable Boy", 1993) происходит в Индии в 50-е гг. 20 в. Это объёмное произведение (1350 с.), написанное в традициях классического английского романа 19 в., широким социальным охватом напоминает произведения Дж. Элиот. По-викториански сдержанная "комедия нравов" (мать семейства озабочена поиском подходящих женихов и невест для своих детей) детально воспроизводит уходящий в прошлое под натиском нового индустриального мира патриархальный уклад. Чудесные спасения и счастливый конец отсылают читателя к произведениям Диккенса. "Подходящего жениха" часто сопоставляют с романами С. Рушди*, поскольку оба писателя тяготеют к эпосу и семейной хронике, оба пишут об Индии одного периода. Но у С. страна предстаёт менее экзотичной и необъятной – это Индия среднего класса, Индия гостиниц, напоминающая Англию Дж. Остен. Точно так же и стиль произведений С., нарочито сдержанный (его любимые писатели – Толстой и Тrollop), резко отличается от экспериментов Рушди с формой и языком. Проза С. восходит к традиции таких англо-индийских писателей, как Р.К. Нараян, а его юмор вызывает в памяти книги Н. Каурда* и П.Г. Вудхауза*.

Некоторый контраст с консервативной манерой повествования составляет сквозной в произведениях писателя мотив гомосексуальных отношений, сближающий С. с Кристофером Уайтом и Аланом Холлингхерстом.

Через всё творчество С. проходит тема музыки. Знаток индийской и европейской музыкальной традиции, он изображает мир искусства как замкнутую, самодостаточную систему, до какой-то степени интегрированную в повседневную жизнь, иногда враждебную ей. Именно такая ситуация напряжённого противостояния жизни и музыки описана в романе "Тихая музыка" ("An Equal Music", 1999). Мир рассказчика, живущего в постоянном страхе перед окружающей действительностью, сужается до единственного убежища – комнаты, в которой репетирует струнный квартет. Хотя встреча с покинутой некогда возлюбленной ненадолго вырывает его из этого зачарованного пространства, постепенно нарастающая глухота (его – эмоциональная и её – физическая) делает невозможным любое общение, в том числе совместное музицирование. В соперничестве между женщиной и скрипкой последняя побеждает. Сюжет романа кажется иногда только предлогом для рассуждений автора на музыкальные темы: от истории камерной музыки до эстетики фуги, а стиль стремится к отражению стилистики музыкального произведения. Мотивы потери и одиночества, бегства и возвращения, приближения смерти отсылают к песенным циклам Шуберта. Скрытые музыкальные аллюзии в этой книге вызывают в памяти "Четыре квартета" Т.С. Элиота*.

Произведения С. не только наполняют классические литературные формы 19 в. новым содержанием, но и любовно, хотя и с долей иронии, воспроизводят традиционные для их авторов ценности. Так же он относится и к своим героям: "Главное не в том, чтобы обязательно найти свой голос (...), а в том,

чтобы найти средства выражения для людей, гораздо более важных, чем сам автор – для персонажей”.

С. обозначает точки соприкосновения культур Запада и Востока; диалог культур не является центральной темой его произведений: “...я не принадлежу к тем стереотипным космополитам, у которых в каждой

книге описывается опыт смешения культур и подчёркивается собственная этничность”. Мостом между Западом и Востоком для С. служит, с одной стороны, любовь к их поэтической и музыкальной традиции, с другой – общность универсальных ценностей: дружбы, любви, семейного очага.

А. Литвина

Т

“ТАЙМС ЛИТЕРАРИ САППЛМЕНТ” (“THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT” – “Литературное приложение” к “Таймс”) – литературный еженедельник, изд. с 1902. Его возникновение было вызвано необходимостью заполнить место, образовавшееся в газ. “Таймс” из-за отсутствия политических репортажей во время парламентских каникул.

До 1914 “Т.л.с.” оставался приложением газеты, а после стал самостоятельным изданием. Ведущий жанр журнала – рецензии и обзоры. Со дня основания до 1937 “Т.л.с.” возглавлял Брюс Ричмонд, привлекавший к работе лучших журналистов, критиков и учёных, таких, как Т.С. Элиот*, Дж.М. Марри*, Р. Олдингтон*, Э. Рикворд (Rickword Edgell, 1898–1982), Ф.С. Флинт, Дж. Фрэйзер (Frazer James George, 1854–1941). В. Вулф* была обозревателем “Т.л.с.” на протяжении 30 лет, создавая литературные репутации своих современников. До 1974 рецензии авторами не подписывались, и лишь седьмой редактор “Т.л.с.”, Джон Гросс, нарушает традицию анонимности.

Высокий уровень публикаций из года в год укреплял авторитет еженедельника. Постепенно его тематические рамки расширялись, охватывая помимо литературы философию, историю, политику, архитектуру, театр, оперу, кино. Среди авторов “Т.л.с.” – выдающиеся литераторы мира. Здесь были опубликованы эссе И. Кальвино, М. Кундеры, М. Варгаса Льюсы, И. Бродского, О. Памука, Дж. Барнса*. Ведущие обозреватели “Т.л.с.” – ирландский поэт и критик Ш. Хини и американский писатель Г. Видал. Специальные выпуски журнала были посвящены литературе Франции, Германии, России, США, Африки.

“Т.л.с.” – настоящая летопись современной английской словесности, наиболее значительный литературный орган Великобритании 20 в.

Лит.: May D. Critical Times: The History of TLS. L., 2001.

К. Бузылева

ТЕННАНТ Эмма (Кристина) [TENNANT Emma (Christina), р. 20.10.1937, Лондон], романистка. Родом из состоятельной аристократической семьи. Окончила частную, “для девушек из хороших семей”, школу в Оксфорде, изучала историю искусств во Франции. Блестящее гуманитарное образование пробудило в ней вкус к литературе и, по её признанию, “игру воображения”. Недолго работала в модных лондонских журналах для женщин “Квин” и “Вог”. В 1975–1978 издавала “литературную газету” “Бананас”. Её первый роман “Цвет дождя” (“The Colour of Rain”, 1964; под псевдонимом Кэтрин Эйди – Catherine Auddy) о жизни молодежи из высшего общества А. Моравиа назвал “символом декаданса английской прозы”. Этот отзыв произвёл на неё глубокое впечатление и заставил пересмотреть свои эстетические принципы.

Т. работает в русле постмодернистского* пастиша и “фантастического реализма”. На постмодернистском принципе равнозначности всех явлений жизни (“нонселекции”, или нонииерархии), в данном случае “объективной действительности” и жизни воображения, основаны её ранние романы “Отель мечты” (“Hotel de Dream”, 1976) и “Бурные ночи” (“Wild Nights”, 1979). В первом из них явное предпочтение отдаётся реальности подсознания человека, воплощённой в эскапистских снах-мечтаниях постояльцев убо-

гого пансиона. Эти сны переплетаются между собой, создавая вымышленную калейдоскопическую реальность своеобразного "сна в летнюю ночь", противостоящую лишённому смысла, чуждому внешнему миру, насильственно ассимилирующему человека.

В получившем широкую известность в Великобритании романе "Повелительница камней" ("Queen of Stones", 1982; телеэкран.) Т. "переписала" роман У. Голдинга* "Повелитель мух", почти точно повторив его сюжетно-смысловую "схему" в женском варианте: несколько девочек (от 6 до 12 лет) заблудились на прогулке и, оставшись без учительницы, дали волю своим инстинктам, убив, точнее, ритуально обезглавив самую слабую среди них, обыграв при этом "национальную легенду" – историю Марии Стюарт, королевы шотландской, и Елизаветы, королевы английской. В романе пародируются и "история взрослых", преломлённая в детском сознании, и фрейдистские толкования психологии девочек. Использував литературную основу, национальный миф, Т. выявила жестокую природу человека и современной цивилизации.

На характерном для Т. свободном движении между жанрами – любовного романа, детектива* с элементами триллера, реалистического описания жизни небольшой общины – построены романы "Последнее из убийств в загородном доме" ("The Last of the Country House Murders", 1975), "Женщина, остерегайся женщины" ("Woman Beware Woman", 1983), который, начиная с названия, перекликается с "трагедией ужасов" Т. Миддлтона "Женщины, остерегайтесь женщин" (1621), изображающей общество, разьедаемое пороками. Сатирический роман "Приключения Робины, описанные ею самой" ("Adventures of Robina by Herself", 1986), литературная стилизация прозы 18 в. (Смолетт, Дефо), содержит шаржированную картину жизни послевоенного общества и основан на аналогиях между повесами, либертинами 18 в. и представителями высшего общества 2-й пол. 20 в. По мнению Т., образ жизни, манера поведения определённой части английского общества остались почти неизменными с нач. 18 в.

Одна из немногих попыток Т. "пойти от жизни", создать актуальный политический роман – "Морской пейзаж в чёрных тонах" ("Black Marina", 1985); она описывает вымышленный курортный остров Сент-Джеймс в

Карибском море и создаёт свою вариацию событий 1983 на о. Гренада, а также мифа об английском просветительстве в колониях, о стремлении англичан вытащить "аборигенов" из "неандертальского века" в 20-й с сохранением органичного для них уклада жизни. Не без боли, но без иллюзий, с иронией Т. показывает конец английского "вишнёвого сада" и сатирически изображает вульгарный американский курортно-туристический рай. В романе очевидны свойственные Т. антиамериканизм и "игра в левую идею". "Левые" (это и Ф. Кастро, и "левые" экстремисты космополитического толка в Лондоне, и деятели "чёрного движения", и революционеры разной ориентации) привлекают и пугают её; с ними связан вечный вопрос: оправдано ли движение к справедливой цели любыми средствами? Роману присуща анемичность слишком "выстроенного" повествования, обусловленная спецификой литературного дара Т., её постмодернистской поэтикой.

Т. необходима литературная реальность как опора её прозы. Подобно многим постмодернистам, она черпает энергию из произведений классической литературы: в романе "Фаустина" ("Faustine", 1991) обыгрывает гётевского "Фауста", в "Тесс" ("Tess", 1993) – роман Т. Харди*; она пишет продолжение романа Дж. Остен "Гордость и предубеждение" (1813) – "Пемберли, или продолжение "Гордости и предубеждения"» ("Pemberley – A Sequel to Pride and Prejudice", 1993), «Неравный брак, или "Гордость и предубеждение" двадцать лет спустя» ("An Unequal Marriage: Or Pride and Prejudice Twenty Years Later", 1994). В сущности будучи скептиком-постмодернистом, считающим феноменальный мир бессмысленным, Т. создаёт пастиши, сочетающие фантазию, своеобразную редуцированную пародию, основанную на сосуществовании стилей и идей, с комедийной игрой смыслами на безбрежном поле интертекстуальности.

Лит.: Красавченко Т. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман: Опыт исследования. М., 1990.

Т. Красавченко

ТОЛКИН Дж(он) Р(оналд) Р(уэл) [TOLKIEN J(ohn) R(onald) R(uel), 03.01.1892, Блумфонтейн, Южная Африка – 02.09.1973, Борнмут], романист, филолог.

Судьба Т. сложилась под знаком филологической игры. Истоки её – в детских впечатлениях от английского сельского ландшафта: то, что 3-летним ребёнком он увидел как чудо (по контрасту с южноафриканской степью, местом его рождения), взрослым было осознано как идиллия “домеханического века”. Отсюда – игровое представление об Англии как о “затерянном в древних веках” “Ином Мире”, стремление к “побегу” в национальную архаику и выбор пути к ней – через средневековые языки и тексты. Потребность в филологической игре проявилась уже “на пороге юношеских лет” (тогда Т. создал интеллектуальный кружок “Чайный клуб” в составе четырёх школьных друзей) и сказалась в его академическом выборе (с 1911 Т. – студент Оксфорда). Несмотря на тяжёлый военный опыт (4 месяца на передовой в одном из самых кровопролитных сражений – на Сомме, 1916), гибель двух лучших друзей (соратников по “Чайному клубу”), довоенные игровые замыслы сохранили свою актуальность и в дальнейшем; на смену уничтоженному войной филологическому содружеству возникли новые (в нач. 1920-х гг. клубы “Викинги” в Лидсе и “Углерызы” в Оксфорде; в нач. 1930-х гг. – литературный кружок “Инклинги”*).

Игровая увлечённость Т. средневековым определила противоречивость его академической карьеры. Изучая древние языки (профессионально – готский, древнеисландский, англосаксонский, среднеанглийский, уэльский и финский), он стремится к созданию новых языков; изучая, переводя и комментируя древние тексты, он стремится к сочинению по аналогии с ними своих текстов. До определённого времени эта потребность в филологическом творчестве не препятствовала развитию его карьеры: с 1919 он участник проекта нового “Оксфордского словаря английского языка”, с 1920 – преподаватель Лидсского университета, с 1925 – профессор в Оксфорде; в том же году совместно с Э.В. Гордоном им образцово издан памятник 14 в. “Сэр Гэвейн и Зелёный Рыцарь”. Но начиная с рубежа 1920–1930-х гг. его публикаторская активность падает (стоит отметить лишь переводы памятников 14 в. “Сэр Орфео” и “Перл”, вышедшие посмертно), а преподавание осознаётся как рутинная. Наконец, лекции 1930-х гг. – “Беовульф: чудовища и критики” (“Beowulf: the Monsters and the Critics”, 1936) и “О волшеб-

ных историях” (“On Fairy Stories”, 1939) – прямо объявляют о переходе автора в оппозицию к академической науке: тема лекций – защита свободной фантазии от рационализма критиков. В эти годы и осуществляются прорыв филолога в литературу.

По признанию самого Т., в его практике именно языковая игра всякий раз становилась импульсом к литературному творчеству. Замысел “Книги утраченных сказаний” начался с загадочной строки из “Христа” поэта рубежа 8–9 вв. Кюневульфа: “Се Эрендел, ярчайший из ангелов Средиземья”. Красивое имя “Эрендел” захотелось поместить в языковой ряд, Средиземье же – населить. Так Т. затеял строительство “вторичного мира” со своей системой языков и суммой мифологии, продолжавшееся почти 60 лет и всё же незаконченное. Первоисточком сказочной повести “Хоббит, или Туда и обратно” (“The Hobbit, or There and Back Again”, 1937; рус. пер. 1976) стало придуманное слово “хоббит”: из слова родилось предложение (“В земле была нора, а в норе жил да был хоббит”), а из предложения – повествование. Обе идеи – “Книги утраченных сказаний” и “Хоббита” – возникли в контексте игрового “бытия”: первая – в клубной среде (от “Чайного клуба” до “Инклингов”), вторая – в игре с собственными детьми. Ни тот, ни другой текст не предназначался для публикации.

Однако выход из домашней детской в детскую литературу оказался неожиданно лёгким: незавершённая рукопись “Хоббита” случайно попала к директору изд-ва “Аллен энд Анунин”, доработана Т., напечатана и восторженно принята публикой. После этого внезапного перелома он оказался в ситуации двойной ответственности: перед читателями, требовавшими “еще хоббитов”, и перед своим собственным грандиозным проектом “английской мифологии”. Этой ситуацией и был порождён замысел эпопеи “Властелин колец” (“The Lord of the Rings”, 3 vols., 1954–1955; экран. 2001–2003; рус. пер. 1988–1992). Т. добивался углубления и детальной проработки “вторичного мира”, Средиземья, – его географии (с дополнением в виде подробных карт), истории и мифологии (чтобы за каждым персонажем угадывалась родословная и у каждого народа был собственный язык, а каждый из элементов сюжета отсылал к легендарному прошлому). Одновременно Т. стремился вписать литературный сюжет и литературных персона-

жей (хоббитов) в эту систему “вторичного мира”.

Прежде всего Т. переосмыслил главного героя – хоббита. Мораль “Хоббита” проста: в ограниченном и маленьком существе скрываются возможности роста; надо только выйти в большой мир, взять на себя ответственность за “приключение” и таким образом познать самого себя. Во “Властелине колец” – принципиально иной масштаб, эпический. Здесь с хоббитом должны себя идентифицировать не читатели-дети (маленькие по отношению к миру взрослых), но читатели-взрослые (маленькие по отношению к большой истории). Меняется и отношение автора к своему герою: эпический рассказчик уже не возвышается над персонажем, но становится на его точку зрения и описывает происходящее его глазами. Более того, по завершении работы Т. готов сравнить хоббита с самим собой.

Путь главного персонажа “Властелина колец” хоббита Фродо – это не только традиционный “квест”, но ещё и метафора: это как бы движение во времени, назад к первоначалам добра и зла и вместе с тем углубление в самого себя. Сказочные приключения переосмыслены в сложном теологическом контексте (Т. воспитан в духе католицизма и на всю жизнь остался ревностным католиком); наконец, это путь из сказки в историю. Сказка и её герой обретают в эпопее Т. историческое измерение. Никакое волшебство не в состоянии вырвать их из бурного и тревожного потока истории, требующей от маленьких хоббитов великих поступков.

Неразрывно связанная с катастрофическими событиями 30–40-х гг., книга Т. метафорически изображает борьбу “западного” человека с могущественными силами зла. Злые силы во “Властелине колец” могущественны как ни в одном из прежних сказочных повествований. Вездесущее зло преследует и извне, и изнутри. Его возможности неограниченны. Напротив, силы добра ограничены извне, потому что не имеют права претендовать на власть, и изнутри, потому что чувствуют себя виновными за прошлое и потому что в будущем им грозит опасность греховного перерождения. По ходу повествования победа добра представляется читателю едва ли возможной.

Шанс добра – в том, что у его защитников есть возможность выбора. Свободный вы-

бор в пользу добра наделяет даже слабого элементарным здравым смыслом, способностью воображения и недюжинным мужеством в минуту опасности, когда приходится спасать себя, свой дом и свой мир. А силы зла лишены именно здравого смысла и воображения. Они не в состоянии предвидеть действий добрых сил, потому что не могут представить себе, что такое добро.

Добро побеждает во многом благодаря хоббиту, воплощающему в себе обывателя, среднего буржуа. “Почвенность” – вот найденный Т. ключ к характеру хоббита, и это же ключ к характеру “среднего” человека: “Хоббиты цепко держатся за мир”, “обеими ногами стоят на земле”, “то они мягче масла, то вдруг жёстче старых древесных корней”.

Но в борьбе со злом и хоббиту, как и западному человеку, нельзя обойтись без потерь. Чем ближе Фродо к концу путешествия, тем больше он персонаж литературы 20 в., тем меньше – персонаж героического эпоса. Не случайно окружающий его ландшафт в стране Мордора напоминает военные полигоны и индустриальные пустыри. Пейзажу “бесплодной земли” вполне соответствует душевная драма Фродо. Герою не дано возможности открытого противостояния врагу. Вместо этого – отчаянное сопротивление кольцу, отчуждающему хоббита от земляков, обрекающему его на одиночество, раздваивающему сознание. Вызванная кольцом болезнь Фродо пугает читателя своей “современностью”: в маленьком хоббите вдруг угадывается открытый новейшей литературой “маленький человек”, вынужденный противостоять “пустыне” вокруг себя и “чудовищу” в самом себе.

Для создания эпопеи Т. потребовались 12 лет упорного труда и еще 5 лет доработки. В его письмах возникла метафора творчества как кровопролития: “Эта книга написана моей кровью”; “Я выставил своё сердце на расстрел”.

Среди восторженных откликов на публикацию “Властелина колец” выделяются высказывания К.С. Льюиса* («Едва ли какой роман сравнится с величием и грозностью “Властелина колец”») и У.Х. Одена* (“Эпопея призвана научить нас встречать жизнь как без отчаянья, так и без ложных надежд”).

После громкого успеха эпопеи Т. возвращается к филологической игре: в последние 20 лет жизни он пишет небольшие стилиза-

ции, такие, как “Приключения Тома Бомбадила” (“The Adventures of Tom Bombadil”, 1962), составляет приложения к “Властелину колец” и безуспешно пытается реализовать свой давний проект создания английской мифологии, который так и остался, по меткому выражению издателя, “книгой-в-себе”. Посмертная публикация рукописей: “Сильмариллион” (“The Silmarillion”, 1977; рус. пер. 1992), “Книга утраченных сказаний” (The Book of Lost Tales”, 2 vols., 1983–1985; рус. пер. 2000) – стала не столько фактом литературы, сколько “культовым” актом. Култ Т., начавшийся в 1960-е гг., к 1980–1990-м гг. принимает форму молодёжной “игры в Т.”. В кон. 20 в. судьба наследия Т. представляется парадоксальной: плоды учёной игры и сложного литературного синтеза оказались востребованными массовой культурой, а основными потребителями стали подростки и молодёжь.

Лит.: Карпендер Х. Дж.Р. Толкин: Биография. М., 1990; Шиппи Т. Дорога в Средиземье. М., 2003; Хукер М.Т. Толкин русскими глазами: Пер. с англ. М., 2003; Kocher P. Master of Middle-Earth: The Achievement of J.R.R. Tolkien in Fiction. N.Y., 1972; Crabbe K.W. J.R.R. Tolkien. N.Y., 1988.

М. Свердлов

ТОМАС Гвин (THOMAS Gwyn, 06.07.1913, Ронда, Южный Уэльс – 11.04.1981, Кардифф), уэльский романист и новеллист. Младший из 12 детей в семье шахтера. Блестяще окончив среднюю школу в г. Порт, получил стипендию для продолжения образования в Оксфордском университете, где изучал современные языки, в частности испанский, после чего в течение полугода стажировался в Мадридском университете. Вплоть до 1962 был преподавателем испанского и французского языков в средних школах Уэльса. Придерживался социалистических взглядов, распространённых среди рабочих Южного Уэльса, отрицательно относился к национализму. Религиозные взгляды Т. были близки уэльским неконформистам, терпимость которых, по его словам, заслужила бы одобрение Монтеня.

Почти всё, что писал Т., связано с долиной Ронды, где он родился и вырос. Он создал образ “угольной долины” Уэльса с открытыми пластами угля, с перенаселёнными домами рабочих, образовавшими конгломерат шахтёрских посёлков. Об экономическом кризисе 20–30-х гг., особенно тяжело

отразившемся на жизни Южного Уэльса, писали многие уроженцы этих мест, предшественники и современники Т. В отличие от них в романах Т. нет изображения шахтёрского труда или конфликта поколений, характерных для “рабочих романистов”*. В центре его произведений – судьба людей, обречённых на бедность, теряющих самоуважение, порой нелепых и смешных. Обо всём этом говорится с горечью, окрашенной юмором, что и составляет примечательную особенность прозы Т. Его юмор выражает “обострённое чувство контраста между божественным предназначением человека и убогой реальностью его неудавшейся жизни”, рождается из преодоления пессимизма, защищает от разрушительной силы гнева.

Особенности лирико-комической прозы Т. проявились в первых же романах: “Безвестные философы” (“The Dark Philosophers”, 1946; рус. пер. 1958), “Один на один” (“The Alone to the Alone”, 1947), “Мир не может вас услышать” (“The World Cannot Hear You”, 1951). Повествование в них ведётся от лица одного из четырёх друзей, но, хотя каждый из приятелей наделён своими особенностями, “я” и “мы” в романах сливаются. Друзья собираются вместе и долгими вечерами ведут нескончаемые сократические беседы у задней стены двора в годы экономического кризиса или в задней комнате маленького кафе, когда в преддверии 2-й мир. войны понадобилось больше пушек и безработных стало меньше. Они никогда не покидали этих мест, но имеют собственное мнение относительно настоящего и будущего человечества. Не оставляют без внимания и местные события, не только обсуждая их между собой, но и сочиняя коллективные протесты, напр. по поводу повышения платы за погребение на местном кладбище, что отпугнуло “собиравшихся умереть, и они оказались между жизнью и смертью – в положении, тягостном для них и раздражавшем окружающих”. Богатая идиоматическая речь окрашивает всё повествование и обнаруживает самоиронический оттенок во взглядах деревенских философов.

Для повествования Т. существеннее характеры, язык, смена эпизодов, вызванная ассоциациями или воспоминаниями, нежели сюжет. Композиционная выстроенность отчётливее проявилась в двух исторических романах. “Всё тебе изменяет” (“All Things Betray Thee”, 1949; рус. пер. 1959) – единст-

венный роман Т. о классовой борьбе, о восстании рабочих промышленного городка в 30-е гг. 19 в., одновременно и самый поэтический. Он написан как лирический рассказ в духе средневековых поэтов-мабиногов (Т., в соавт., принадлежит научный перевод эпоса "Мабиногион", 1948) от лица арфиста, который после поражения восстания и гибели друзей покидает город с чувством "невывражимой горечи, ощущая в пальцах обещание новой, величественной музыки". Поэтичность, на этот раз основанная на литературных аллюзиях, свойственна и роману "Любовник" ("The Love Man", 1958) об Испании 16 в. и судьбе её героя Дон Жуана. Это был последний из 9 опубликованных Т. романов. В 60–70-е гг. он продолжал писать рассказы (всего вышло 5 сборников), автобиографические произведения, эссе, пьесы, в основном для радио и телевидения. Но известность Т. осталась связанной с "уэльскими романами", в которых его сочувствие и сострадание к героям окрашено комизмом на грани буффонады.

Соч.: *Gazooka and Other Stories*. L., 1957; *A Welsh Eye*. L., 1964; *A Hatful of Humours*. L., 1965; *A Few Selected Exits*. L., 1968; *The Last Lobby*. L., 1971.

Лит.: *Jones G. Gwyn Thomas // Jones G. The Dragon has Two Tongues: Essays on Anglo-Welsh Writers and Writing*. L., 1968; *Jones G., Rowland J. Gwyn Thomas // Jones G., Rowlands J. Profiles: An Account of Welsh and English Language Writers in Wales Today*. Llandysul, 1980.

А. Саруханян

ТОМАС Дилан (Марле) (THOMAS Dylan (Marlais), 27.10.1914, Суонси, Уэльс – 09.11.1953, Нью-Йорк), поэт, прозаик, драматург. Отец Т. – выходец из рабочей среды, получивший хорошее образование; преподавал английский язык и литературу в грамматической школе. В этой же школе обучался и будущий поэт. Отцу он обязан первым знакомством с английской литературой.

Уже в школьные годы Т. осознал себя поэтом. Первые публикации его стихов в печатных изданиях Суонси появились в нач. 30-х гг., когда он, оставив школу, работал репортёром (в 1934 переехал в Лондон; впоследствии, с 40-х гг., жил преимущественно в уэльском городке Лэнгхарне). Период газетных публикаций и интенсивных творческих поисков завершился выходом первого поэтического сборника "18 стихотворений" ("18 Poems", 1934), получившего одобрение Э. Ситуэлл*.

Восхождение Т. было стремительным. Он поражал силой своего поэтического воображения, неуёмным буйством фантазии, свежестью образов, магической властью над словом. Вскоре последовала ещё одна небольшая книжка – "Двадцать пять стихотворений" ("Twenty Five Poems", 1936); именно здесь было опубликовано стихотворение, прославившее Т., – "И смерть пребудет бесильна" (1933). Уже в первых сборниках Т. предстал поэтом со сложившимся поэтическим видением и собственной манерой. Подобно У. Блейку и У. Уитмену, Т. тяготеет к универсализму. В основе его мировоззрения – устойчивое представление о нерасторжимом единстве бытия. По Т., все явления жизни вовлечены в космический круговорот и подчинены единому, непреложному закону. Поэт видит мир как органическое целое: в космическом круговороте развёртывается вечная драма Жизни и Смерти, вечно повторяется жизненный цикл – зачатие, рождение, расцвет зрелости, увядание старости и смерть: "В комнате кровноединой, / Где зрим времени бег / И сердца тесненье / Людского, приник / В благословенье / К чаду не / Крест, а / Мрак".

Мировоззрение Т. выражается в грандиозной образности и необычайной сложности его поэтического языка. Постоянно обращаясь к материальному миру (с акцентом на физиологию), он стремится к преодолению всего единичного и индивидуального – к предельной обобщённости образов. Отсюда в поэзии Т. головокружительные взлёты от единичного к всеобщему, от материального к метафизическому. Средством преодоления громадных дистанций, разделяющих разрозненные предметы и явления, служит метафора (нередко в библейском духе). Многозначная и загадочная, она связывает всё и вся в поэзии Т. Уже в первых критических откликах указывалось на неожиданность возникавших в его стихах метафорических ассоциаций, что приписывали его бурному воображению. На этом основании Т. сравнивали с сюрреалистами (сам поэт, однако, не раз заявлял о решительном неприятии этого направления).

Ключом к метафорическому мышлению Т. являются его слова: "Моя метафора – человек". Чудо метафоры преображает человека, слабого и ничтожного в своей повседневности: преодолевая смерть, он преобразуется в Вечного Человека, становится со-

размерным Вселенной, определяет мироздание. Стих Т. достигает эффекта сопричастности и в то же время отстранённого созерцания, задушевного откровения и магического заклинания.

После 2-й мир. войны в сб. "Смерти и входы" ("Deaths and Entrances", 1946) и "В сельском сне" ("In Country Sleep", 1951) поэтические принципы Т. остались те же, но изменился его поэтический темперамент. Юношеский порыв и безудержная напористость смягчились уравновешенностью зрелости, тяготением к большей ясности и гармонии, особенно в таких стихотворениях, как "Горбун в парке", "День рождения", "Ферн-Хилл". С годами Т. продолжал совершенствоваться как мастер стиха, оттачивал виртуозное владение рифмой, ритмической полифонией, поэтической интонацией. "Собрание стихотворений" ("Collected Poems", 1952), оказавшееся по существу итоговым, Т. предварил короткой заметкой, в которой писал, что книга "включает большинство созданных мною стихотворений и все – на нынешний год, – какие я хочу сохранить".

Помимо поэтических сборников, составляющих основу его литературного наследия, Т. обращался и к прозаическим жанрам. В "Карте любви" ("The Map of Love", 1939) он ещё смешивает прозу и стихи. В дальнейшем же Т. всё больше проявляет себя как прозаик. "Портрет художника в щенячестве" ("Portrait of the Artist as a Young Dog", 1940; рус. пер. 2001), в заглавии которого юмористически обыгрывается название романа Дж. Джойса* "Портрет художника в юности", повествует о детстве и юности поэта, обнаруживая, пожалуй, более других его сочинений непосредственную связь с природой и миром родного Уэльса. Когда Т. как здесь, так и в опубликованных посмертно воспоминаниях обращается к автобиографическому материалу, то его проза всегда отмечена тонким лиризмом в сочетании с мягким юмором. Изображая бесхитростное существование своего героя на лоне природы, Т. окрашивает будни в чистые и нежные тона.

Поэтичностью и юмором отмечена и единственная пьеса Т. "Под сенью Молочного леса" ("Under Milk Wood", 1953; опубликовано посмертно, 1954; рус. пер. 1988), работа над которой продолжалась почти 10 лет. Автор проявляет тонкую наблюдательность как в изображении вещественных деталей, так и в описании индивидуальных человеческих

черт. В пьесе, в которой живо ощущается уэльсская народная поэтическая стихия, реальность неожиданно и причудливо смешивается с фантастикой.

Тяготение к фантастике сказывается в сценарии "Доктор и дьяволы" ("The Doctor and the Devils", 1953), в котором Т. стремился соединить поэтическое видение с требованиями жанра детектива* и готики*. Обыгрывается поэтика "ужасного" и в сценарии "На побережье Фалеса" ("The Beach of Falesá", опубликовано в 1983 по одноименной повести Р.Л. Стивенсона). Существенна роль фантастических элементов в посмертно изданном неоконченном романе "Приключения со сменой кожи" ("Adventures in the Skin Trade", 1955; рус. пер. 2001) и сб. "Морская даль" ("A Prospect of the Sea", 1955; рус. пер. 2001), в который вошли рассказы из "Карты любви", дополненные рассказами, публиковавшимися в периодической печати. Сб. "Однажды рано утром" ("Quite Early One Morning", 1954) объединил его выступления по радио, главным образом о поэзии.

Творчество Т. оказало заметное влияние на развитие английской поэзии не только в 30–40-е гг. ("Новый Апокалипсис"*)*, но и во 2-й пол. 20 в., своеобразно отразившись в творчестве таких разных поэтов, как участники поэтического объединения "Группа"* П. Рэдгроув и Т. Хьюз*.

Соч.: Collected Stories. L., 1984; Collected Letters / Ed. by P. Ferris. N.Y., 1985; в рус. пер.: Роберт Грейвс, Дилан Томас, Тед Хьюз, Филип Ларкин. М., 1976; Избранная лирика / Предисл. М. Кореновой. М., 1980; Приключения со сменой кожи: Проза. Стихотворения. Эссе / Послесл. Ю. Комова. СПб., 2001.

Лит.: Скороденко В.А. Дилан Томас // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Ackerman J. Dylan Thomas: His Life and Work. L., 1964; Fitzgibbon C. The Life of Dylan Thomas. L., 1965; Ferris P. Dylan Thomas. L., 1974.

М. Коренева

ТОМАС Р(оналд) С(тьюарт) [THOMAS R(onald) S(tuart), 23.03.1913, Кардифф, Уэльс – 25.09.2000, Холихед], уэльсский поэт. Лауреат ряда литературных премий, награжден Золотой Королевской медалью за заслуги перед поэзией (1964). Окончил Университетский колледж в Бангоре (1935), был рукоположен в сан (1937), в 1936–1978 служил дьяконом, священником, настоятелем церкви в различных сельских приходах

Уэльса. В кон. 1930-х гг. начал печататься в периодических изданиях; первый сборник – “Камень в поле” (“The Stone of the Field”, 1946). Опубликовал свыше 30 сб., включая избранные стихотворения. Поэзия в понимании Т. – способ постижения бытия Божия: поэт, как и пастырь, служит душе, “тёмному колодезю”, чьи воды питают творчество (“Тёмный колодезь”). Эту программу Т. реализует в сборниках 1940–1960-х гг. – “Песнь на изломе года: Стихи 1942–1954” (“Song at the Year’s Turning: Poems 1942–1954”, 1955), “Поэзия на ужин” (“Poetry for Supper”, 1958), “Хлеб истины” (“The Bread of Truth”, 1963), “Цветов он не принёс” (“Not That He Brought Flowers”, 1968) и др. В каждом из них Т. пытается показать, как божественное начало пронизывает будни (поэтому критики называют его “христианским реалистом”). От стихов он требует естественности и верности почве: “Стихи должны быть столь же естественными, / Как маленький клубень, что питается навозом / И медленно на грубой почве вырастает / До белого цветка бесмертной красоты”.

Как лирический герой, так и персонажи Т. – бедные фермеры, батраки, пастухи – испытывают чувство кровной причастности скудной родной земле. При этом его персонажи весьма противоречивы. В программном стихотворении “Крестьянин” выведен “простой человек с лысых уэльских холмов”; в его портрете преобладают эстетически отталкивающие эпитеты: “дикий задор”, “слякучья радость”, “глупое торжество”; “В пустоте его взгляда таится страшное что-то”. Вместе с тем “...и он победитель в войнах, / Под любопытными звёздами стойкий, как старый бук”.

В “крестьянской” теме, как она развёрнута у Т., читается философский подтекст. Основной конфликт поэзии Т. – между красотой мира и подавленностью человека, скованного путами труда и быта. Человек – венец творенья – слеп к красоте земли, глух к голосам природы, невосприимчив к Божественному. В то же время грубый нищий быт и неизбывный труд находят в неразрывной связи с извечно повторяющимися циклами природы, а страдания и стойкость человека омыслены как искупление.

Особое место в творчестве Т. занимает тема уэльской истории. По Т., уэльсцы – “народ, вскормленный легендами, / Согревающий (...) руки на красном прошлом”. Про-

шлое постоянно присутствует в жизни Уэльса и определяет её: “У Уэльса нет настоящего / И нет будущего; / Есть только прошлое, / Его хрупкие остатки”.

Стихи Т. отличаются сдержанностью и жёсткостью интонации, точностью взгляда, сочетанием сострадания и иронии. Его манере свойственны пластичность рисунка, смелые натуралистические образы, отказ от орнаментальности. Его поэтическая речь звучит ясно и внятно. В интимной и описательной лирике он предпочитает рифмованный стих со сложной многообразной строфикой, в философско-медитативной – белый стих с обилием переносов.

В 1970-е гг. стиль Т. несколько меняется, о чём свидетельствуют сб. “Гм” (“H’m”, 1972), “Работа духа” (“Laboratories of the Spirit”, 1975), “Частоты” (“Frequencies”, 1978). В поисках Бога поэт от материального мира обращается к духовной реальности, что влечёт за собой усиление интроспективности, доминирование медитативного, метафизического начала над “визуальным”. Словесная живопись уступает место метафоризации абстрактного; автор стремится нащупать “...выход / из детского мира природы / во взрослую геометрию / разума...” (“Выход”). Но в итоге Т. осознаёт тщетность попытки рационального постижения Бога, невозможность “вычислить” и “рассчитать” Божественное. В 1980-е гг. Т. возвращается к трактовке мира и человека как форм по-сторонней манифестации высшего откровения.

К концу столетия Т. воспринимался как самый значительный после Д. Томаса* англоязычный поэт Уэльса 20 в.

Соч.: Selected Prose / Ed. S. Anstey. Bridgend, 1983; Collected Poems. 1945–1990. L., 1993; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Critical Writings on R.S. Thomas / Ed. S. Anstey. Bridgend, 1982; Phillips D.Z. R.S. Thomas, Poet of the Hidden God. L., 1986; Ward J.R. The Poetry of R.S. Thomas. Bridgend, 1987.

В. Скороденко

ТОМАС Эдвард [THOMAS Edward, 03.03.1878, Лондон – 09.04.1917, Аппас, Франция], поэт, критик, эссеист. Старший из 6 сыновей в небогатой семье выходцев из Уэльса. Учился в лондонской школе св. Павла и в Оксфорде, но не закончил университетского образования. Судьбу Т.-писателя

во многом определила его семейная ситуация. Ещё студентом он женился (1899), после чего решил оставить университет и содержать семью на литературные заработки (его первая книга эссе “Лесная жизнь” – “Woodland Life” – вышла уже в 1897). С тех пор нужда и тяжёлый писательский труд стали постоянными спутниками его существования: он был вынужден публиковать в среднем по две прозаические книги в год (всего им было написано 29 книг) и едва ли не еженедельно – критические статьи, обзоры, рецензии. После рождения третьего ребёнка эта гонка стала невыносимой (за 2 года Т. издал 12 книг) и закончилась нервным расстройством писателя.

До 1914 бремя литературной подённости не оставляло Т. возможности для поэтического творчества. Вместе с тем его прозаические сочинения были подступом и подготовкой к лирике. В эссе и путевых очерках, описывающих природу и сельский быт английского юга (окрестности Лондона, Кент, Уилтшир, Гемпшир), а также Уэльса, он невольно разрабатывал темы будущих стихов (важнейшие из этих книг – “Прекрасный Уэльс” – “Beautiful Wales”, 1905; “Сердце Англии” – “The Heart of England”, 1906; “Сельский юг” – “The South Country”, 1909; “Деревня” – “The Country”, 1913; “В погоне за весной” – “In Pursuit of Spring”, 1914; “Литературный паломник в Англии” – “A Literary Pilgrim in England”, 1915). В критических же сочинениях, таких, как “Алджернон Чарлз Свинбурн: критическое исследование” (“Algernon Charles Swinburne: A Critical Study”, 1912) и “Уолтер Пейтер: критическое исследование” (“Walter Pater: A Critical Study”, 1913), и статьях Т. формулировал свои поэтические принципы: “Всё важное должно быть интенсивным и заряженным бессознательным символическим значением”; поэтическая высота (“высота Шелли”) требует слов, имеющих “не столько значение, сколько ауру многозначности”. Т.-критик требовал, чтобы поэтическое слово было естественным (соответствующим обыденной речи), прямым (лишённым риторических украшений, прежде всего перифразы), усиленным контекстуальными связями (богатым оттенками смысла, “колеблющимися” значениями).

Для того чтобы Т. смог реализовать свои поэтические принципы, должны были случиться два события. Первое – встреча с аме-

риканским поэтом Р. Фростом (1913), внушившим Т. веру в поэтическое призвание. Второе – война: направленный рядовым во Францию (1915), Т. обрёл необходимый досуг для сочинения стихов. Гибель в сражении под Аррасом преврала его на творческом взлете (Р. Фрост: “Кто когда-либо (...) был так уверен в своей мысли, в своём мире?”). Большинство стихов он написал за два с небольшим года войны – с 1915 по 1917; при жизни вышел в свет только маленький сборник “Шесть стихотворений” (“Six Poems”, 1916). Остальные стихи Т. были изданы посмертно – сб. “Стихотворения” (“Poems”, 1917) и “Последние стихотворения” (“Last Poems”, 1918).

Хотя Т. и писал свои стихи на войне, он не был военным поэтом*; по контрасту с “окопной” действительностью чаще всего он обращался к сугубо мирным темам, так или иначе связанным с сельской природой. Подобно “георгианцам”**, он следовал медитативно-описательной традиции; его оригинальность – в “динамизации” традиционных пасторальных мотивов.

Лирическому субъекту Т. (“созерцателю” медитативно-описательной поэзии) не дано успокоиться в статике созерцания; он – “странник”, он пребывает в постоянном движении; ландшафт, который он наблюдает и описывает, – это ландшафт-во-времени (“Время плывет предо мной, обращая в один день / Тысячелетия, пока дуб на пахотной земле / Шумит, как мельница...”). Чаще всего путешествие лирического субъекта – воображаемое, мысленное; это движение-воспоминание или движение-грёза на грани забвения и беспамятства. Динамике сознания соответствует динамика самой природы с её промежуточными состояниями: холода и тепла, света и мрака, сменяющихся времён года (“Апрель я люблю за то, / Из чего он родился, а ноябрь – за то, / В чём он умрёт, / За то, чем они являются и чем не являются”).

То, о чём грезит, что силится вспомнить созерцатель, – это мир маленьких местечек (они любовно называются Т.: “Если я случайно разбогатею, / Я куплю Кодхем, Кокридден, Чайлдердич, / Роузес, Пирго и Лепуотер / И подарю их моей старшей дочери”), мир внешне незначительных вещей и событий. Именно в мире малого содержатся знаки (“бессознательные символы”) человеческой судьбы и тайны мироздания. Лириче-

ский субъект пытается различить их в “мелочах” природы; в природном гуле ему слышится таинственный язык – “чистое слово дрозда”, этому языку он учится у природы. Язык природы учит радости (в духе пасторального “*saure diem*”: “...у фиалки, розы, / Колокольчика, переходящего подснежника (...) / И утесника слишком мало времени, чтобы не веселиться”), надежде, состраданию, преодолению иллюзий и тотальности к смерти (“...тропа выглядит, / Как будто она ведёт в какое-то волшебное, / Небывалое место, куда человек так жаждет дойти / И там остаться; / Пока внезапно она не кончится там, где кончается лес”).

Воздействие медитации и описания в стихотворениях Т. усиливается “естественными” приёмами: соответствия в природе должны подчёркиваться сравнениями, природная изменчивость – сменой точек зрения, свободная и разнообразная ритмика стиха должна передавать природные ритмы.

Т. признан одним из наиболее значительных поэтов георгианской эпохи; его стихи привычно ставят в один ряд со стихами раннего Фроста. Его достижения отмечали даже те критики, которые отрицали “георгианцев” в целом: “Очень оригинальный поэт, который использовал свою замечательную техническую изощрённость для выражения характерного современного мировоззрения” (Ф.Р. Ливис*). Его влияние на своё творчество признавали такие поэты, как У.Х. Оден* и Ф. Ларкин*.

Соч.: *Collected Poems* / Ed. R.G. Thomas. L., 1978.

Лит.: *Lehman J.* In His Open Night. L., 1952; *Scannell V.* Edward Thomas: A Critical Biography. L., 1963; *Cooke W.* Edward Thomas: A Critical Biography. L., 1970; *Motion A.* The Poetry of Edward Thomas. L., 2000.

М. Свердлов

ТРЕМЕЙН Роуз (TREMAIN Rose, р. 02.08.1943, Лондон), прозаик, сценарист. Дочь литератора К. Николаса (Тремейн – фамилия её первого мужа), Т. получила образование в Сорбонне и Восточно-Английском университете. После окончания университета работала учителем в школе, а затем редактором в издательстве. Первые публикации Т. – небольшая книга о движении суфражисток “Свобода для женщин” (“Freedom for Women”, 1971) и биография “Сталин” (“Stalin: A Biography”, 1974) – стали началом литературной карьеры, которую Т.

в различные периоды сочетала с преподаванием (курс художественной прозы в Восточно-Английском университете) и работой в общественных организациях (член Международного Пен-клуба).

В творчестве Т. трудно выделить определённые тенденции, общие идеи, единый тип протагониста: “Я работаю в самых различных направлениях, в первую очередь чтобы избежать повторов и избитости”. Здесь кроется и парадокс: сама перемена стала “магистральным сюжетом”, глобальной темой её творчества.

С самого начала Т. обнаружила тяготение к “чужому голосу”. Её первые романы – своего рода упражнения в идентификации с персонажами другого пола, возраста и образа жизни, которые она продолжит и позднее: “Автобиографическая проза всегда меня разочаровывает. (...) Я хочу открыть миры вне своего собственного”. Высокой похвалой прозвучал для Т. отклик Э. Уилсона*, университетского наставника писательницы, о её литературном дебюте: он “далёк от стереотипного представления о первом романе молодой женщины, насколько это возможно”.

Типичный герой (героиня) ранней прозы Т. – ничем не примечательный, слабый человек; типичный сюжет – осмысление его (её) жизни: воспоминания пожилого дворецкого, который одиноко доживает свой век в огромном доме, полученном в наследство от бездетных хозяев (“День рождения Сэдлера” – “Sadler’s Birthday”, 1976), письмо-исповедь уставшей от монотонной жизни женщины своей старой учительнице – монахине в Индии (“Письмо к сестре Бенедикте” – “Letter to Sister Benedicta”, 1978), размышления о прошлом старой английской писательницы и политического деятеля в интервью с американским журналистом (“Шкаф” – “The Cupboard”, 1981), история немолодой супружеской пары, решившей после коммерческих неудач мужа переехать во Францию и попытаться начать новую жизнь (“Сезон купания в открытых бассейнах” – “The Swimming Pool Season”, 1985). Все эти романы затрагивают темы старости и смерти, одиночества и дефицита любви, умения примириться с неудачей и желания перемен.

Стиль этих романов отличает характерная для всего творчества Т. выверенность авторского почерка, прозрачная простота языка, юмор, игра с “точкой зрения”, камер-

ность тона. Как писала американская романистка Дж. К. Оутс о романе “День рождения”, “спокойный, чеховский по ритмам и интуиции”, он “с любовью, без горечи и снисходительности описывает детали обычной жизни”.

В 70-е – нач. 80-х гг. параллельно с выходом первых романов Т. пишет радиопьесы (“Мудрейший глупец” – “The Wisest Fool”, 1976; “Тёмно-зелёное” – “Dark Green”, 1977; “Вниз с холма” – “Down the Hill”, 1979; постановки осуществлены Би-би-си) и телесценарии (“Аллилуйя, Мэри Плам” – “Halleluia, Mary Plum”, 1979; “Комната для зимы” – “A Room For the Winter”, 1981, и т.д.). В 1983 Т. попала в список 20 лучших молодых английских писателей журн. “Гранта”*, среди которых также были С. Рушди*, Дж. Барнс*, М. Эмис* и др. Однако настоящая известность пришла к писательнице с публикацией исторического романа “Реставрация” (“Restoration”, 1989; премия газеты “Санди экспресс”; экран. 1995), открывающего новую страницу её творчества.

В “Реставрации” меняется масштаб повествования (отход от камерности ранних книг с их локальным действием, узким кругом героев и сугубо частной проблематикой), время действия (на смену современности приходит 17 в., период реставрации и правления Карла II), сложнее становится структура (темы изгнания и реставрации раскрываются на нескольких уровнях). Тип протагониста также меняется. История рассказана от лица фаворита двора, гедониста-врача, чьё изгнание, попытка вернуть расположение короля и найти счастье становятся двигателем сюжета.

Вместе с тем многое и объединяет этот роман с предыдущими. Герой “Реставрации” тоже находится в состоянии перелома, “в середине истории, которая может иметь множество окончаний, и некоторые из них мне совсем не нравятся”. Движение сюжета организовано по принципу разрушения и восстановления, реставрации (реставрация монархии в Англии, возвращение герою расположения короля, восстановление города после эпидемии, наконец, обретение вновь душевного покоя героя). Но эта реставрация – тоже изменение, так как пережитое меняет взгляд протагониста на мир.

Наиболее рельефно тема перемены проступает в романе “Священная страна” (“Sacred Country”, 1992; мемориальная пре-

мия Джеймса Тейта Блэка). Это обусловлено самим выбором рассказчика – транссексуала: героини, меняющей свой пол. «Мне была интересна дилемма, возникающая, когда твоё отражение в зеркале не совпадает с внутренним видением [себя]. Транссексуал – метафора нас всех: тот, чьё более яркое, лучшее “я” прячется *внутри*», – говорит Т. На смену перемене-реставрации в “Священной стране” приходит перемена-трансформация. Этот роман, одновременно лирический и социальный, сложный по замыслу, укрепил литературную репутацию Т.

Начальная сцена книги датирована 15 февр. 1952 г., когда Великобритания погрузилась в молчание, чтобы почтить память умершего короля Георга VI. Этот день становится поворотным в судьбах страны и главной героини романа. В заснеженном поле на ферме в Суффолке 6-летним ребёнком она переживает озарение: “Я не Мэри. Это ошибка. Я не девочка. Я мальчик”. Сюжетную канву романа составляет история мучительного превращения Мэри в Мартина. Роман-эпопея, охватывающая 1952–1980, раскрывает перемену образа Великобритании во 2-й пол. 20 в.

Для поколения “отцов” старые модели уже не действуют, новые предстоит найти поколению “детей” – главным героям Т. Большие и маленькие победы других героев романа дублируют успех Мэри. Это неудачники и эксцентрики, пьяницы и отчаявшиеся люди с несложившейся жизнью, многие из которых доказывают свою способность к перемене: младший брат героини вопреки железной воле отца посвящает себя служению Богу; мать Мэри борется с подступающим безумием, чтобы примириться с дочерью; на вид беспомощная вдова мясника становится местным магнатом; наконец, её сын, который мечтает стать певцом в стиле “кантри”, бросает семейный бизнес и переезжает на юг Америки, где обретает славу и счастье. Именно здесь полностью ощущает перемену и главная героиня (герой), что подчёркнуто “кольцевой” композицией: Мэри на ферме в Суффолке в начале романа и Мартин на ферме в Нэшвиле в финале.

От романа к роману Т. продолжает искать пути воплощения “чужого голоса”. В “Реставрации” повествователем был мужчина; “Священная страна” зафиксировала сознание транссексуала от детства Мэри до зрелости Мартина. В центре следующего

романа, “Как я её нашёл” (“The Way I Found Her”, 1997), – образ мыслей не по годам развитого 13-летнего мальчика в точке начала взросления, у которого сексуальные фантазии ещё сосуществуют с детскими игрушками. Подобная “точка зрения” недостоверна, так как в силу возраста рассказчик обладает лишь частичным знанием, и его история вызывает у читателя вопросы, многие из которых так и остаются без ответа. Изменение Льюиса Литтла (его фамилия в переводе означает “маленький”) – развитие, превращение ребёнка во взрослого, мальчика – в мужчину; сюжет романа – его трагическая инициация.

На этот раз местом действия становится Париж, куда Льюис приезжает на лето с мамой, переводчицей романов преуспевающей писательницы, русской эмигрантки. Его ещё детское воображение жаждет тайны, и он её получает. Но, начавшись как приключенческий роман, история оканчивается совсем в другом жанре. Ландшафт меняется на глазах: сперва из солнечного фешенебельного города парков и фонтанов, кафе и букинистических магазинов Париж превращается в город-загадку, где всё доселе ясное становится тёмным, явное – тайным, где мать вдруг оказывается чужим человеком, где постепенно выкристаллизовывается чувство героя к писательнице – красивой женщине намного старше него. Затем, с её внезапным исчезновением, начинается поиск-расследование, и на смену реальному городу приходит литературный универсум книг, которые читает Льюис – “Преступления и наказания” Ф. Достоевского и “Большого Мольна” А. Алена-Фурнье (пространство пересечения русской и французской литературы, объединяющее русскую возлюбленную героя и французское место действия). Нако-

нец, когда он теряет контроль над ситуацией и попадает в руки похитителей, мальчика уже окружает мрачный мир бедности, наркотиков, преступления, смерти. “Парижское” лето Льюиса, лето взросления, окончилось гибелью его возлюбленной. Роман – попытка осмыслить события со стороны, из недалёкого времени (следующей зимы) и места (по возвращении домой). Взрослый мир оказался слишком жестоким. Льюис “застывает” на его пороге (“я начинаю верить, что холод исходит изнутри меня, а не снаружи”), не желая вступать в него (“я не хочу двигаться”), но уже не может вернуться назад, в детство.

Рассказы Т. (сб. “Дочь полковника” – “The Colonel’s Daughter”, 1983; “Сад Виллы Моллини” – “The Garden of the Villa Molini”, 1987; “Веер Евангелисты” – “Evangelista’s Fan”, 1994) воплощают в малом жанре многообразие её нарративных стратегий (от традиционного повествования до интервью с сотрудником социальных служб или домашнего задания на литературных курсах), широту географических и исторических рамок (“Веер Евангелисты” объединяет Францию эпохи Столетней войны, Корнуолл 50-х гг. 20 в. и современную Америку), неисчерпаемую палитру характеров (Т. способна вдохнуть жизнь в юного итальянского часовщика и в пожилую американскую домохозяйку, в отвергнутого любовником гея и уставшего от обыденности бизнесмена).

В стремлении к разнообразию Т. не изменяет себе. Неизменными остаются её глубокое “понимание боли и конфликтов в жизни человека и поразительная симпатия [к героям]” (М. Брэдбери*).

Соч.: Music and Silence. L., 1999.

К. Бузылева

У

УИЛСОН Колин (Генри) [WILSON Colin (Henry), р. 26.06.1931, Лестер], прозаик, философ, эссеист. Сын рабочего, окончил среднюю техническую школу (1948). После 6 месяцев службы в Королевских ВВС (1949–1950) демобилизовался, выдав себя за гомосексуалиста. Работал ассистентом в школьной лаборатории, служащим

налоговой инспекции, билетёром, санитаром, мойщиком посуды и т.д., одновременно регулярно посещал библиотеку Британского музея, занимаясь самообразованием. О нём возник миф как об “аутсайдере-самородке”.

У. – автор более 60 книг. В первой же и наиболее известной “Аутсайдер” (“The

Outsider", 1956), ставшей бестселлером в Великобритании и США, поставлен ключевой для его творчества вопрос: как талантливый человек, неконформист, "аутсайдер" может выжить в условиях современной цивилизации, основанной на этике конформизма? К аутсайдерам, противопоставленным конформистам, У. относит некоторых персонажей романов Г. Джеймса, Камю, Гессе, Сартра, Барбюса и реальных лиц – У. Блейка, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ф. Ницше, Д.Г. Лоуренса*, В. Ван Гога, В. Нижинского и др. Публикация книги совпала с постановкой пьесы Дж. Осборна* "Оглянись во гневе", и поначалу её восприняли на волне движения "сердитых молодых людей"*, но вскоре отказались от попыток отнестись У. к какому-либо направлению. В последующих книгах "Религия и бунтарь" ("Religion and Rebel", 1957), "Век поражения" ("The Age of Defeat", 1959), "Воля к мечте: Литература и воображение" ("The Strength to Dream: Literature and Imagination", 1962), "Истоки сексуального импульса" ("Origins of Sexual Impulse", 1963), "Философия будущего, за пределами аутсайдерства" ("The Philosophy of the Future, Beyond the Outsider", 1965) – У. преимущественно на литературном и философском материале исследовал разные виды аутсайдера. Среди них – Достоевский как личность и художник, в творчестве которого тема аутсайдерства доминировала (недаром в его романах много преступников и психически больных людей); А. Рембо как защитник воображения. В Ч. Диккенсе, Б. Шоу, Г. Уэллсе, Д.Г. Лоуренсе, Р.М. Рильке, "сверхмудром поэте" необычайной силы воли, У. увидел писателей, начинавших как аутсайдеры, а затем ставших "центральными авторами" своего времени. В "класс аутсайдера" У. включил персонажей пьес С. Беккета, а также Обломова – по его определению, "русского Гамлета".

У. выступил как создатель философии "нового" (или "феноменологического") экзистенциализма (в кн. "Введение в новый экзистенциализм" – "Introduction to the New Existentialism", 1966), определив его как бунт против логики, разума, позитивизма. Своими предшественниками У. считал Э. Гуссерля, А.Н. Уайтхеда, О. Шпенглера, Дж. Вико, Г. Адамса, Ж. Сореля, Н. Данилевского, Т.Э. Хьюма*, Т.С. Элиота*. У. назвал себя создателем "бесплодной земли" нового поколения, исследователем упадка западной

цивилизации. Он считал, что человек рождается несвободным, "в цепях скуки и суетности", и главное значение придавал способностям, воле, самодисциплине человека, преодолевающего власть среды и обстоятельств; самопознание и действие – таков лейтмотив произведений У.

Среди учителей "реальности Воли" он называет Я. Бёме, Б. Паскаля, Э. Сведенборга и английского теолога 17 в. Н. Феррара. У. (противовес Ж.П. Сартру, выступавшему против оптимизма как "плохой веры") призывает людей отказаться от пессимизма и отчаяния как неизбежных спутников человеческой жизни, избавиться от главного Абсурда, расщепив его на маленькие абсурды, которые можно осмыслить и противостоять им. В биографии "Бернард Шоу: Переоценка" ("Bernard Shaw: A Reassessment", 1969) Шоу представлен как философ-пророк, предтеча "оптимистического экзистенциализма". У. осуждал Гр. Грина*, И. Во* как писателей, которым, по его мнению, не удалось противостоять злу этого мира, и обвинял в тотальном пессимизме Л. Андреева и С. Беккета. Ему чужды писатели, которые, как он считал, воспевают поражение, – У. Фолкнер, Дж. Дос Пассос, Э. Хемингуэй. В сборниках литературно-критических эссе ("Орел и уховертка" – "Eagle and Earwig", 1965; "Рассуждая экзистенциально: Эссе о философии литературы" – "Existentially speaking: Essays on Philosophy of Literature", 1989) У. пишет об авторах, которыми, на его взгляд, незаслуженно пренебрегли (в этом плане они – аутсайдеры): Дж. К. Пауисе*, Л. Дж. Майерсе, Г. Уильямсоне, Дэвиде Линдсе, о котором он написал книгу ("Преследуемый: Необычная одаренность Дэвида Линдсея" – "The Haunted Man: The Strange Genius of David Lindsay", 1979). У. свойственна вера в прогресс человечества, в способность людей к героизму. Творчество для него – форма борьбы с апатией и инерцией. Первенство в "овладении умами и душами людей" У. отдавал жанру романа. В кн. "Искусство романа" ("The Craft of the Novel", 1973) он рассматривал роман как художественную форму, наиболее адекватно отражающую духовный мир человека и общественное сознание, и сравнивал его с научным прибором, помогающим измерить силу наших нераскрытых способностей, найти ответ на вопрос "как жить?".

Философская программа У. определяет смысл любого его произведения, будь то философское и литературно-критическое эссе, биография*, детектив*, научная фантастика*, драма, книга о психологии убийства, секса, о мистике, об оккультизме. Так, роман "Человек без тени: Дневник экзистенциалиста" ("The Man Without a Shadow: the Diary of Existentialist", 1963), в котором изображение дьяволизма сочетается с откровенными эротическими сценами, иллюстрирует теоретические положения "Истоков сексуального импульса". Тема аутсайдерства в центре книги "Распутин и падение Романовых" ("Rasputin and the Fall of the Romanovs", 1964): в Распутине У. выявляет глубины психических возможностей, позволивших ему пройти путь от "аутсайдера", "слуги" до "патрона" царя. В пьесе об А. Стриндберге "Playscript-31" (1970) писатель представлен как аутсайдер — образец психопатологии гения.

В центре философских, написанных в жанре психологического детектива, романов — "Обряд в темноте" ("Ritual in the Dark", 1960), "Дрейф в Сохо" ("Adrift in Soho", 1961), "Мир насилия" ("The World of Violence", 1963), "Стеклянная клетка" ("The Glass Cage", 1966), "Убийца" ("The Killer", 1970) — персонажи-аутсайдеры (писатель, художник, философ, психиатр, интеллектуал-невротик, убийца, сексуальный маньяк и др.). Развитие сюжета — поиск убийцы — сопровождается размышлениями о природе убийства. Тема преступления находит воплощение и "теоретическое объяснение" в исследованиях "Энциклопедия убийства" ("Encyclopedia of Murder", 1961), "Хроника убийств. Захватывающее описание самых страшных случаев убийства" ("A Casebook of Murder. A Compelling Study of Word's Most Macabre Murder Cases", 1969). У. трактует убийство как извращенный творческий акт, стимулирующий воображение и помогающий убийце вырваться из "стеклянной клетки аутизма", т.е. переводит его из социальной в экзистенциальную плоскость.

Важной формой литературного творчества У. считает научную фантастику, стимулирующую воображение человека в его стремлении познать как внешний мир, так и глубины и возможности человеческого разума. У. возродил репутацию писателя-фантаста Г.П. Лавкрафта (1890–1937), оказавшего на него сильное влияние. Научную фантастику 20 в. У. связывает с современ-

ной философией экзистенциализма; в ней он видит зеркало "внутренней напряженности" и "беспорядка нашего времени" ("Научная фантастика как разновидность экзистенциализма" — "Science Fiction as Existentialism", 1978). Сосредоточившись на изучении сознания, его возможностей и путей развития (посредством телепатии, силы воли, медитаций, наркотиков), У. использовал фантастику в целях тотального, мифологизированного толкования действительности.

К жанру научной фантастики принадлежит роман У. "Паразиты мозга" ("The Mind Parasites", 1967) и научно-приключенческая сага "Мир пауков" ("Spider World", 1989–1990; рус. пер. 1992), написанные как версии апокалиптической антиутопии*. Проблема власти толкуется в них в биологическом плане: схема "едоки-едомые" представлена как основа структуры мироздания, vampirism — как биологическое, социальное, психологическое явление. В "Паразитах мозга" наступление в конце 18 в. эпохи депрессий, самоубийств, неврозов (её У. считает началом современной истории) объясняется проникновением в мозг человека микроскопических паразитов, вызывающих хандру, тоску и представляющих угрозу цивилизации. Возможно, эту символическую злую силу У. увидел в позитивизме.

Со временем всё большее значение У. придает мистицизму, соответственно его "аутсайдерами" становятся мистики, а "новый экзистенциализм" толкуется как мистический бунт, стремление к иррационализму, скрывающемуся под разумом человека.

В поэзии он ищет раскрепощающее человека откровение, близкое видениям мистиков. В кн. "Поэзия и мистицизм" ("Poetry and Mysticism", 1970), написанной под впечатлением встречи в Сан-Франциско с американским поэтом Л. Ферлингетти, У. рассматривал поэтический и мистический виды опыта как идентичные. Кн. "Таинственное" ("The Occult", 1972) — история оккультизма, магии, ведьмовства, vampirism, спиритизма, полтергейста — возникла как следствие его убеждения в способности человека достичь уровня суперсознания. У. — автор кн. "Тайны сознания" ("Mysteries of the Mind", 1978). Он увлекается адептом восточного оккультизма Г.И. Гурджиевым ("Война против сонливости: Философия Гурджиева" — "The War Against Sleep: The Philosophy of Gurdjieff", 1980) и близким ему по духу жив-

шим в Англии русским писателем и философом П.Д. Успенским.

Поздний У. призывает аутсайдера "объяснить мир" и преодолеть своё аутсайдерство ("За пределы аутсайдерства" – "Beyond the Outsider", 1991).

У. – писатель, развивающий традиции критики современной цивилизации в антирационалистическом русле с ницшеанским уклоном. Очевидно влияние традиций протестантизма на "философскую критику" У. (порой называемую "философией китча"); она имела большой успех в США. У. – признанный, широко известный писатель, что, однако, не мешает критикам до сих пор размышлять над вопросом, возникшим ещё после выхода его первой книги: кто он – "идиот или великий писатель"?

Лит.: Кошелев С. Л. Колин Уилсон – эссеист и романист // Взаимодействие жанров в художественной системе писателя. М., 1982; *Campion S.R. The World of Colin Wilson*. L., 1962; *Weigel J.A. Colin Wilson*. Boston, 1975.

Т. Красавченко

УИЛСОН Энгус (Фрэнк Джонстон) [WILSON Angus (Frank Johnstone), 11.08.1913, Бексхилл, графство Суссекс – 31.05.1991, графство Суффолк], прозаик, литературный критик.

Выходец из разорившейся семьи, принадлежавшей к высшему слою среднего класса, воспитан деклассированными, но снобистски настроенными родителями. Детство У. прошло в мире отелей. Образование получил в Вестминстерской школе (1932) и Оксфордском университете (1935). Служил в Министерстве иностранных дел (1939–1945), работал в Библиотеке Британского музея (1936–1939, 1946–1955). С 1955 – профессиональный литератор. Профессор Восточно-Английского университета (Норидж, 1965–1973). Член Королевского литературного общества (1958), глава литературной секции Британского совета искусств (1966) и Национальной книжной лиги (1971–1974).

Успешный дебют У. – сборники рассказов "Дурная компания" ("The Wrong Set", 1949), "Такие славные ископаемые" ("Such Darling Dodos", 1950), где он заявил о себе как психолог, сатирик, высмеивавший нравы среднего класса, как масштабный социальный писатель, изобразивший послевоенную ситуацию перехода Великобритании из

века имперской самоуверенности в бюрократический век лейбористского правления и общества так наз. всеобщего благоденствия. В 1950-е гг. для У. характерна сатира на нравы среднего класса, полемика с модернистами*.

Долгое время в У. видели лишь традиционалиста, работающего в неовикторианской манере, наследника Дж. Элиот, Ч. Диккенса, преемника И. Во*. Однако его литературно-критические работы, а затем и романы говорят о желании освободиться от "островной психологии"; в них слышна защита эстетического начала в литературе, "естественности вымысла" в противоположность "прочувствованной социологии". В автобиографической книге "Дикий сад, или Рассуждение о творчестве" ("The Wild Garden or Speaking of Writing, 1963) У. размышляет о литературе как о вымысле: об очаровательном обмане, основанном на подражании, клоунаде, эксцентриаде, обращении к бессознательному.

В романе "Англосаксонские позы" ("Anglo-Saxon Attitudes". 1956), масштабном продолжении его главной темы – панорамного исследования английской социальной жизни, – безопасную, основанную на условностях английскую действительность он соотносит с опытом международного терроризма и феноменом распада личности в обществе. "Поздний зов" ("The Late Call", 1964) – злободневный социальный роман о городке, прототипом которого послужили новые города (Стивенхедж, Кроули и др.), построенные в 1946 лейбористским правительством в радиусе 30 миль от Лондона. Но в нём же, как и в более раннем романе "Средний возраст миссис Элиот" ("The Middle Age of Mrs. Eliot", 1958; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка), намечается конфликт между ожиданиями, внушаемыми людям "старыми литературными вымыслами", и реальной жизнью.

Приверженность У. традиции сочетается с игрой воображения. Роман-аллегория "Старики в зоопарке" ("The Old Men at the Zoo", 1961) – апокалиптический, сюрреалистический роман о Великобритании будущего с элементами антиутопии* в духе Дж. Оруэлла*, с параллелями между природой человека и животного. Очевидной становится наметившаяся ещё в первом его романе "Цикута и после" ("Hemlock and After", 1952) озабоченность злом в мире, где гуманистические ценности – "слабый поводырь".

Роман “Ничего смешного” (“No Laughing Matter”, 1967), максимально приближающийся к “масштабному роману об Англии”, наиболее полно отразил изменение “творческого уравнения” У. – традиция/эксперимент. В этом пространном, охватывающем 1912–1960 сатирико-комическом семейном эпосе, в отличие от “Саги о Форсайтах” Дж. Голсуорси*, жизнь высших слоев среднего класса с самого начала показана в состоянии распада. Персонажи – актеры, играющие роль и в семье, и в обществе, что передает нестабильность, иллюзорность семейной жизни. У. чутко к тому, что театральность стала едва ли не главным топосом современной жизни, человек в ней – исполнитель социальных ролей; всё предопределено тотальным социальным театром. Симвиоз традиции и эксперимента ощутим в романе “Как по волшебству” (“As If by Magic”, 1973), персонажи которого стараются возродить “бесплодную землю” магическим плодородием, преодолеть бедность “третьего мира” с помощью биологии и чудесных урожаев.

У. создаёт социально-исторические романы и вместе с тем разрушает их традиционный строй пародийным модусом повествования, изображением общества как театра, жизни как вымысла, за которым нет реальности. У. обыгрывает знакомые жанры и формы, пародируя А. Чехова, Б. Шоу*, А. Беннетта*, Н. Кауарда* и др., заимствует у них энергию и создаёт новые формы (его считают мастером пастиша). Он одновременно “передёргивает” форму традиционного английского романа и остаётся в его пределах, пытаясь совместить наследие Дж. Элиот и Диккенса с миром современного социального и эстетического опыта. В романе “Поджечь этот мир” (“Setting the World on Fire”, 1980) отношение героев к жизни – присущее одному брату живое творческое стремление к риску, эксперименту и склонность к порядку, преемственности другого брата – выявляет дихотомию мировосприятия писателя.

Дар У. называют “протеевским”, он един в различных обликах: радикальный гуманист, социальный хроникер, либеральный реалист, моралист, сатирик, фантазёр, смешивающий мимесис и комическую стилизацию, сочетающий эстетику “ретро” с постмодернизмом*. “Фантастический реализм” У. – преддверие наступления нового этапа в

современном английском романе (А. Картер*, Э. Теннант* и др.). В английской критике У. считают “архетипным”, “парадигматическим” послевоенным английским прозаиком. В его творчестве раньше и чётче, чем у других, стало видно колебание весов послевоенной прозы, то перевешивавших в сторону классической традиции английского социального, нравоописательного романа, то склонявшихся к эксперименту.

Соч.: Tempo: The Impact Television on the Arts. L., 1964; Death-Dance: Twenty Five Stories. N.Y., 1969; The Strange Ride of Rudyard Kipling. L., 1977; Diversity and Depth in Fiction: Selected Critical Writings of Angus Wilson / Ed. K. McSweeney. L., 1983; в рус. пер.: Что едят беремоты. М., 1983; Рассказы. М., 1985.

Лит.: Анджапаридзе Г.А. Энгус Уилсон // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Gardner A. Angus Wilson. Boston, 1985; Drabble M. Angus Wilson: A Biography. L., 1995.

Т. Красавченко

УИЛЬЯМС Реймонд (Генри) [WILLIAMS Raymond (Henry), 31.08.1921, деревня Панди, Уэльс – 26.01.1988, Кембридж], литературный критик, социолог, культуролог, романист. Идеолог социализма, отвергавший его ложные, дискредитированные практикой версии (этим продиктован его интерес к Оруэллу*, о котором он написал книгу – “Orwell”, 1971); разрабатывал вариант “британского социализма”. Не без основания У. считают утопистом, последователем У. Морриса, Дж. Рескина, Э. Беллами, Г. Уэллса*.

У. – сын железнодорожного стрелочника. Формировался в 30–40-е гг. – период “полевения” английских интеллектуалов, антифашистского движения, стал членом компартии Великобритании (в янв. 1940 выступил в поддержку СССР), но к кон. 2-й мир. войны или после неё вышел из партии; участвовал в войне – 4-летнюю службу в противотанковых войсках завершил в чине капитана. После окончания Кембриджского университета (1946) преподавал в Оксфордском университете и в Рабочей просветительской ассоциации (1946–1961); с 1961 – преподаватель, в 1974–1983 – профессор в Кембриджском университете, создавший свою школу (его ученики обычно сочетали приверженность социализму со склонностью к авангардистским методам исследования – структурализму, семиотике). Гл. редак-

тор "Библиотеки новой мысли". В 60-е гг. – идеолог движения "новых левых", идеи которых он использовал в своих работах в смягчённом, умеренном, "английском" варианте.

У. – представитель социокультурного направления в литературоведении и этнодемократического в английской прозе. Для него характерен социологический подход к литературе как к источнику информации об обществе. Литература – "летопись" чувств, в которой находят выражение меняющиеся представления "социального человека" о природе жизни. Он искал в литературе проявления общего демократического и гуманистического – "социального сознания". Суждения У. о романе и драме ("Драма от Ибсена до Брехта" – "Drama from Ibsen to Brecht", 1968, и др.) вписываются в его социальную программу.

В социокультурных и литературно-критических работах "Культура и общество. 1750–1950" ("Culture and Society. 1750–1950", 1958), "Город и деревня" ("The Country and the City", 1973), "Ключевые понятия: словарь культуры и общества" ("Keywords: A Vocabulary of Culture and Society", 1976), "Культура" ("Culture", 1981) и др. изложил свою концепцию общественного и культурного развития Великобритании, выдвинув в противоположность элитарному представлению о культуре, свойственному Т.С. Элиоту* и Ф.Р. Ливису*, идеал "общей культуры".

У. считал демократию необходимым условием существования подлинной культуры, придавая ей решающее значение в истории общества. В Великобритании культура, на его взгляд, нуждается в преодолении господства в ней среднего класса, связанных с ним социальных и духовных барьеров и формировании "общего социального сознания", а на его основе – "общей культуры". Эту идущую от "новых левых" идею У. связывал с развитием в стране "долгой революции" (о чём и писал в кн. "Долгая революция" – "The Long Revolution", 1961), т.е. эволюционного преобразования общества и культуры, эволюционной демократизации в распределении духовных и материальных благ, создаваемых цивилизацией. Свои социальные надежды возлагал на рабочий класс и оспаривал мнение о его перерождении, а надежды на возрождение "общественной гармонии" связывал с общественным сознанием и куль-

турой. В рассуждениях Р. о принципиальном значении "творческого начала" в жизни человека очевидно влияние Ф.Р. Ливиса.

Кн. "Английский роман от Диккенса до Лоуренса" ("The English Novel from Dickens to Lawrence", 1970) – отклик на "великую традицию" Ф.Р. Ливиса. В "свою традицию" У. включил Харди и Лоуренса, видимо как писателей, получивших непривилегированное (т.е. не в частных школах, не в Оксфорде и Кембридже) образование и поэтому обладавших типом интеллигентности, близким демократическому большинству англичан, имевших аналогичное образование. В Т. Харди, как и в Д.Г. Лоуренсе, он видел писателей, в чьих произведениях, как и в его собственных, представлен "пограничный край", в котором жили и живут британцы: граница проходит между традиционным, веками складывавшимся сельским образом жизни и "просвещённой" городской цивилизацией. Взаимодействие города и деревни У. рассматривал как процесс, определивший природу современной цивилизации и мировосприятия человека 20 в. В кн. "Деревня и город" выступил с серьёзными предупреждениями: процесс "взросления" человеческой цивилизации сопровождается социальной и этической деформацией, угрожающей существованию человека. Литература – прежде всего английская – подает сигналы предупреждения, ибо англичане – первая преимущественно урбанистическая нация в истории.

В этой связи внимание У. привлекли 40-е гг. 19 в., на исходе которых англичане стали преобладающей городской нацией (оформилась модель городской жизни и культуры – от газет, мюзик-холлов до общественных парков, музеев, библиотек; возникла массовая культура). У. признавал частичную правоту Т.С. Элиота и Ф.Р. Ливиса: промышленный переворот, наступление буржуазной эпохи нарушили цельность бытия и мировосприятия человека. Возникли культура интеллектуального меньшинства и "низкая", коммерческая культура большинства. Последняя, на его взгляд, включила в себя демократическую, народную, городскую культуру, отличающуюся от традиционной, фольклорной и трансформировавшуюся в современную массовую культуру, отнюдь не исчерпывающуюся коммерческими целями. Более того, "массовый" и "просвещённый" виды культуры на практике взаимодействовали.

Подтверждение своей теории У. нашёл в творчестве Диккенса, поднявшего “низкую”, “массовую” культуру (полицейскую хронику, мелодраму) на уровень высокой литературной традиции. У. способствовал пересмотру традиционной структуры английской культуры, ввёл в неё прежде игнорируемую традицию массовой культуры.

У. – один из первых исследователей средств массовой информации (“Средства массовой информации” – “Communications”, 1962; “Телевидение: Технология и форма культуры” – “Television: Technology and Cultural Form”, 1974; “Реймонд Уильямс о телевидении” – “Raymond Williams on Television”, 1988). Он рано понял их важную роль в политике и культуре.

Свою художественную прозу У. задумывал как единое целое с социокультурными и литературно-критическими работами. Убеждённый и последовательный сторонник социального романа, У. видел задачу романиста в раскрытии диалектики социального и индивидуально-психологического начал. Романы “Пограничный край” (“Border Country”, 1960), “Второе поколение” (“Second Generation”, 1964; рус. пер. 1975), трилогия “Вокруг Манода” (“The Fight for Manod”, 1979; рус. пер. 1983) – реалистические социально-психологические произведения.

В автобиографическом романе “Пограничный край”, представляющем собой “реквием по отцу”, – зелёная долина в Уэльсе на границе с Англией с её прокопченными, шумными районами – это качественно другой мир, сохранивший ещё остатки общинности, патриархальности. В центре романов У. – деятельность профсоюзов, классовая борьба, университетские интеллектуалы (постоянный персонаж – молодой интеллектual рабочего происхождения), “сексуальная революция” и рабочая мораль (У. – защитник традиционной морали). В оппортунизме трейд-юнионистского руководства У. видит трагедию рабочего движения в Англии. Он против теорий “конвергенции” капитализма и социализма, стирания граней между классами и “размывания” рабочего класса. В последние годы У. заявил о своём возвращении в русло классического марксизма.

В зрелые годы У. всё больше внимания уделял политической борьбе уэльсцев и утверждал приоритет локальных ценностей.

Его позиция нашла выражение в кн. “К 2000” (“Towards 2000”, 1983) и в исторической трилогии “Люди Чёрных гор” (“The People of the Black Mountains”, 1988), “Начало” (“The Beginning”, 1989), “Яйца орла” (“The Eggs of the Eagle”, 1990), работу над которой прервала смерть (в зрелые годы У. много времени проводил в Уэльсе в Чёрных горах, где у него был дом). В поздних работах он всё большее значение придавал своим этническим корням и называл себя “уэльским европейцем”.

У. – наиболее значительный мыслитель и писатель, представляющий Уэльс; главная фигура “левого” британского движения; самый влиятельный британский культуролог-философ 2-й пол. 20 в.

Лит.: Шестаков Д.П. Роман Р. Уильямса “Пограничный край”: (Современная английская литература и лейборизм) // Филол. науки. 1964. № 3; O'Connor A. Raymond Williams: Writing, Culture, Politics. Oxford, 1989; Pinkney T. Raymond Williams. Worcester, 1991.

Т. Красавченко

УИЛЬЯМС Чарлз (Уолтер Стенсби) [WILLIAMS Charles (Walter Stensby), 20.09.1886, Лондон – 15.05.1945, Оксфорд], поэт, прозаик, драматург, литературовед, теолог. Окончил классическую школу в Сент-Олбэнсе, а затем поступил в колледж Лондонского университета, но у семьи не хватило средств, чтобы оплатить обучение сына, и его образование осталось незавершённым.

Началом филологической карьеры писателя можно считать подготовку полного собрания сочинений У.М. Теккерея в лондонском отделении Оксфордского университетского издательства, где У. проработал всю жизнь. В нач. 2-й мир. войны издательство переехало в Оксфорд, и У., не прекращая основной деятельности, преподаёт в Оксфордском университете и посещает собрания “Инклингов”^{*}.

В поэзии У. сочетаются космизм У. Блейка, метафизическая образность К. Патмора и Ф. Томпсона, пасторальные мотивы Э. Бландена и У. Гибсона, мифологизм Т.С. Элиота^{*}. Вершиной поэтического искусства У. считал “Божественную комедию” Данте. Аллегоричность, религиозность, интерес к эпохе средневековья закрепили за писателем титул “поэта теологии”, а насыщенность поэтического языка, воспевание

женственности позволили современникам назвать теологию У. “романтической”. В первом сборнике стихов “Серебряная ступень” (“The Silver Stair”, 1912) предметом поэтического вдохновения становится Город: “Какая есть дорога у сонета, / кроме пути людей и городов, сияния огней и света?”. Большую часть жизни поэт провёл в Лондоне, поэтому местом действия его художественных произведений часто является город, воспринимаемый в ключе “Града Небесного” Блаженного Августина. Сб. “Окна ночи” (“Windows of Night”, 1924) во многом экспериментален. Он характеризуется отказом от рифмы, изменением привычного поэтического словаря, стремлением к эпической глубине и неожиданными переходами от возвышенного, пафосного стиля к обыденному.

Стихотворения артуровского цикла (“Герои и короли” – “Heroes and Kings”, 1930; “Талиссин в Логрисе” – “Taliessin Through Logres”, 1938; “Обитель летних звёзд” – “The Region of the Summer Stars”, 1944) затрагивают отношения романтической влюблённости и религии, искусственности и целомудрия, победы и поражения, поэзии и математики, свободы выбора и послушания, этики и эстетики. В целом так наз. “Артуриада” У. являет собой мифопоэтическую концепцию, дающую упорядоченную картину авторских представлений о взаимоотношении цивилизации и религии. Логрис – это провинция Империи со светским правителем в Византии и духовным наместником в Риме. В мифе о короле Артуре просматривается парадигма основополагающих заповедей человеческой жизни. Тема грехопадения и искупления имеет как вселенское, так и личностное измерение. Духовное и телесное начала неразрывно слиты: “Плоть говорит о том, что дух повелевает / (Известно духу то, о чём томится плоть)”.

Драматургия У. тоже имеет поэтическую форму. Пьеса “Томас Кранмер, Архиепископ Кентерберийский” (“Thomas Cranmer, Archbishop of Canterbury”, 1936) была написана специально для Кентерберийского фестиваля (проводится с 1928). Созданная сразу после “Убийства в соборе” Т.С. Элиота, пьеса У. явилась следующей вехой развития христианской драматургии в современной английской литературе. В основе произведения – жизнь Томаса Кранмера, охватывающее период с 1528, пору его жизни в Кембридже, до принятия мученической кончины в 1556. Действие пьесы развивается дина-

мично и представляет собой быструю смену отдельных эпизодов. Поэтика драмы тяготеет к “эпическому театру” Б. Брехта.

Попытка соединить христианскую и исламскую религиозную образность с многообразием фольклорной традиции отражена в драме “Семя Адама” (“Seed of Adam”, 1937). В центре пьесы – Адам и Ева, Мария и Иосиф, а также три волхва, аллегорически воплощающие три человеческих типа: эстетика, этика, религиозного человека, что соотносится с триадой Кьеркегора, философию которого У. хорошо знал (готовил его сочинения в Оксфордском издательстве). В последующих пьесах У. – моралисте “Смерть Счастья” (“The Death of Good Fortune”, 1939), “Дом у хлева” (“The House by the Stable”, 1939) – и в пьесе о страстях Христовых “Проклятие и Благодать, или Второй шаг” (“Grab and Grace or It's the Second Step”, 1941) заметен отход от высокой риторики предыдущих драм, стремление сделать язык произведений более естественным, снижение стиля. У. максимально сближает надличностное (архетипическое) и индивидуальное, достигая тем самым сакрального уровня постижения обыденной реальности и продолжая тему библейской истории в современном мире.

В романах У. исследуется мистический опыт человека, пересечение мира дольного с неведомыми мирами, что перекликается с высказыванием Кьеркегора: “миф позволяет внутреннему происходить внешне”. Поиск Святого Грааля посвящён роман “Война в Небесах” (“War in Heaven”, 1930; рус. пер. 1996). В основе сюжета лежит детективная* интрига, а само произведение, несмотря на серьёзность и глубину, напоминает фарс в стиле П.Г. Вудхауза*. Подобный парадокс позволяет повернуть миф к жизни, обратиться к той таинственной сути, которая объединяет далеко отстоящие миры, позволяет встретиться и узнать друг друга людям, находящимся в разных временах и пространствах.

Центральным символом “Иных миров” (“Many Dimensions”, 1931; рус. пер. 1996) является таинственный Камень, исполненный благодатных сил. В нём концентрируются законы мироздания, и сам он предстаёт краеугольным камнем испытания души. В книге У. размышляет над проблемой предопределения и свободной воли человека.

Неоплатонизм, библейские мотивы и средневековые аллегории формируют об-

разность романа “Место Льва” (“The Place of the Lion”, 1931), в котором сила, коварство, красота и мудрость – не абстракции, а реально существующие категории духовного мира. При помощи удачного эксперимента герой романа, спирт, открывает иное измерение, и архетипы человеческого сознания проникают в обыденную реальность. Они принимают образы гигантских животных, причём каждое животное – олицетворение определённой сущности: Лев – Силы, Орел – Мудрости, Змея – Коварства, Бабочка – Красоты. Все они воплощают преобладающую черту характера героев романа. Осознание своих недостатков и стремление к их искоренению приводят к покаянию, а “местопребывание” необузданной силы становится “обителью дружбы”.

В “Старших Арканах” (“The Greater Trumps”, 1932; рус. пер. 1998) карты таро проецируются на происходящее в реальном мире. Противоречие между потенциально возможным и реально существующим легло в основу сюжета произведения. Его главная проблема – соотношение сакрального, мистического опыта и конкретно-чувственного восприятия окружающего.

Смысл романа “Канун Дня Всех Святых” (“All Hallows’ Eve”, 1945; рус. пер. 1999), построенного на взаимообращении реальностей, каждая из которых может служить точкой отсчёта для другой, состоит в духовном взрослении героев, в постижении истинной сути любви и смерти. Философская идея произведения – в понимании любви как пути к Богу через очищение сердца, содержание – в изображении обновленной жизни души.

В центре критических работ У. (“Английское поэтическое сознание” – “The English Poetic Mind”, 1932; “Смысл и красота в поэтическом сознании” – “Reason and Beauty in the Poetic Mind”, 1933, и др.) – утверждение целостности восприятия, что достигается не отчуждением личности автора, но, напротив, её самораскрытием путём постижения опыта предшественников, освоения их мироощущения как возможностей собственного творческого бытия.

Обращению У. к жанру биографии* во многом способствовала книга Л. Стрэчи* “Знаменитые викторианцы”. Однако художественно-беллетристическая форма оказалась тесной для У. Так, в книге о Ф. Бэконе (“Bacon”, 1933) он пытается проникнуть в сферу философского мышления эпохи, а

предисловие к биографии “Генриха VII” (“Henry VII”, 1937) начинается бэконовским определением монарха как человека, чьё предназначение неотделимо от его личности, и целью своей книги ставит провести необходимое различие между долгом и личными интересами. Человеческое “я” выявляется в несводимости ни к чему заданному, общему, оно постигается лишь в ходе самоопределения писателя.

Двойкий принцип постижения Бога У. раскрывает в теологическом трактате “Сошествие Голубя. Краткая история Святого Духа в Церкви” (“The Descent of the Dove. A Short History of Holy Spirit in the Church”, 1939). Первый принцип – последовательное и искреннее принятие всего и вся. Второй – отрицание, отказ от всего тварного до тех пор, пока в мире не останется ничего, кроме Бога. Оба этих принципа неотделимы друг от друга, оба вовлечены в христианскую Церковь. Для иллюстрации основных положений, заявленных в трактате, привлекаются многочисленные труды святых отцов, что не только делает книгу живой, но и представляет “историю Св. Духа в Церкви” частью всеобщей истории.

Т.С. Эллиот сказал об У.: “Знакомство с ним оказывалось самодостаточным; знакомство с его книгами – не менее самодостаточным; но никто из тех, кто знал и человека, и его книги, не мог отдать чему-либо предпочтение”.

Соч.: Queen Elizabeth: (Biography). L., 1936; Witchcraft: A History of Black Magic in Christian Times. L., 1941; The Masques of Amen House. Altadena (Cal.), 2000.

Лит.: Маркова О. Английская религиозная драма первой половины 20 в. и пьеса Ч. Уильямса “Томас Кранмер, Архиепископ Кентерберийский” // Начало. М., 2003. Вып. 6; Cavaliero G. Charles Williams: Poet of Theology. L., 1983; Moorman Ch. Arthurian Triptych: Mythic Materials in Ch. Williams, C.S. Lewis and T.S. Elliot. Berkley, 1960; Hadfield M.A. Ch. Williams: An Exploration of His Life and Work. New York; Oxford, 1983; Dunning S. The Crisis and the Quest: A Kierkegaardian Reading of Charles Williams. Cumbria, 2000; Knight G. The Magical World of Charles Williams. California, 2002.

О. Маркова

УИНТЕРСОН Дженетт [WINTERSON Jeanette, р. 27.08.1959, Манчестер], прозаик. В младенчестве её удочерила семья, принадлежавшая к секте евангелистов-пятидесят-

ников; выросла в Аккрингтоне, фабричном городке на севере Англии. Глубокая религиозность и чувство избранности, воспитанные приёмными родителями, которые готовили У. к миссионерской деятельности, помогали ей выносить неизбежные конфликты при столкновении с повседневной жизнью вне общины и огромные нагрузки: уже в 8 лет Дженетт активно работала в приходе; слава о маленькой проповеднице привлекала в Аккрингтон верующих со всей страны. Изгнанная в 15 лет из семьи и общины, У. утратила религиозные чувства, однако религиозное воспитание наложило отпечаток на всё её творчество, в частности на язык, который отмечен особой поэтичностью, заставляющей вспомнить ветхозаветные псалмы, и искусной риторикой – след протестантской проповеднической практики. Сменив несколько профессий (гримёр в бюро похоронных услуг, ассистент в клинике для душевнобольных), У. поступила в Оксфордский университет, по окончании которого (1981) работала редактором в феминистском изд-ве “Пандора-пресс” в Лондоне.

Появление первого романа У. “Апельсин – не единственный плод” (“Oranges Are Not the Only Fruit”, 1985; Уитбредская премия за литературный дебют; экран. 1990; награда Британской академии кино- и телеискусства за сценарий, 1990) стало событием в литературной жизни Великобритании. Его сюжетную канву составили воспоминания о детстве и отрочестве писательницы. С присущей всему её творчеству откровенностью и психологизмом она передаёт в романе особенности детского мировосприятия и пробуждающейся сексуальности, постепенное осознание своей непохожести на других, страдания героини, замеченной в “противоестественной привязанности” к женщинам. Вместе с тем роман исполнен свойственной искусству постмодернизма* острой самоиронии и иронии в осмыслении эстетики реализма, жанр которого – “роман воспитания” – использует У. Д. Лодж* назвал её метод “комическим реализмом”: при всей своей эмоциональной насыщенности “Апельсин” – это в своём роде сатирическая автобиография, которая обращает штрихи повседневной жизни в карикатуру.

В романе “Страсть” (“The Passion”, 1987; премия Джона Ллевелина Райза за лучшее произведение автора до 35 лет; рус. пер.

2002) появляется характерный для манеры У. сплав истории, мифа и сказки. Действие книги, сосредоточенной на раскрытии дихотомии “история (history) – рассказ (story)”, происходит в наполеоновские времена. История любви французского крестьянина, повара Бонапарта, к венецианской девушке, влюблённой в другую женщину, превращает Историю в подмостки для представления, где смешались бурлеск и патетика, трагическое и сверхъестественное, а Венецию, излюбленный тоpos английской литературы, – в пространство бинарных оппозиций: “истинное–фальшивое”, “благочестие–грех”, “душа–тело”, “женское–мужское”, “Эрос–Танатос”. Заставляя читателя колебаться между доверием и недоверием к повествователю, автор вкладывает в уста последнего рефрен: “Я рассказываю вам истории. Верьте мне”. Факты в романе менее важны, чем чувства. Поэтому исторический аспект романа, который отражает меняющееся отношение армии к Наполеону и имеет антивоенную окраску, отходит на второй план. А на первый выдвигается тема страсти, ставшей для героя путем к истине: “Я придумал Бонапарта, так же как он придумал себя. Моя страсть к ней, даже если она так и не смогла её разделить, показала мне разницу между тем, как придумать своего возлюбленного, и тем, как его полюбить”.

Тот же гротескный историзм проступает в поэтике следующего романа У. – “Определяя пол вишни” (“Sexing the Cherry”, 1989), уходящего всё дальше из сферы истории в область сказки. Этот готический фарс – интерпретация исторических событий эпохи гражданской войны и Большого лондонского пожара 1666 – свободное путешествие во времени (между 17 столетием и современностью) и в пространстве (между измерениями реальности и вымысла). Но главное, как обычно, это путешествия во “внутренние города” (“cities of the interior”), которые “безбрежны и не нанесены ни на какие карты”. Их совершают главные герои: трогательная одинокая женщина, обладающая гигантской физической силой, воплощение прямооты, и её приемный сын, философ-романтик, испытывающий тягу к странствиям. В поисках возлюбленной, одной из 12 танцующих принцесс из сказки братьев Гримм, он знакомится с сёстрами, которые поочередно рассказывают ему истории о том, как они жили долго и счастливо, но отнюдь не с принцами,

за которых вышли замуж. Воссоединение героев в пространстве – возвращение блудного сына к матери – дублируется во втором финале романа, когда они воссоединяются и во времени: в кон. 20 в. герои в своём новом воплощении, офицера-моряка и защитницы окружающей среды, встречаются уже как влюблённые. Так завершается сквозной мотив романа: «Думать о времени – значит суметь признать две противоречащие друг другу истины: наша внешняя жизнь управляется сменой времен года и часами; нашей внутренней жизнью правит нечто гораздо менее регулярное – импульсы воображения, пробивающиеся сквозь диктат повседневности времени, оставляя нам свободу игнорировать границы “здесь и сейчас”».

Какое бы историческое время ни определяло сюжетный ход романов У., в “воссоздание” прошлого она вплетает элементы фантастики. Хронологический порядок и физические законы устраниаются: герои могут летать, ходить по воде, переноситься в другие эпохи. Для придания единства нелинейному повествованию используется широкий ряд мифов, аллегорических сказок и библейских легенд. Усилия писательницы концентрируются на поиске поэтического языка, способного выразить некогда табуированные сферы секса и чувственности. Прибегая к приёмам, характерным для модернизма*, в частности к разработанному Т.С. Элиотом* методу объективного коррелята, она стремится вызывать эмоции, а не описывать их. Яркая иллюстрация этих исканий – роман “Тайнопись плоти” (“Written On the Body”, 1992; премия Э.М. Форстера; рус. пер. 2003), претендующий на статус современной энциклопедии любви. История отношений между повествователем, чей пол автор не определяет, подчёркивая таким образом универсальность раскрываемого ею чувства, и замужней женщиной, больной лейкемией, передана через монолог, кричаще откровенные и одновременно романтические размышления о бессердечии и храбрости, силе и слабости влюблённых. Обрывочные воспоминания и ассоциативные вспышки превращаются в поэму, где тело умирающей возлюбленной, трепетно описанное рассказчиком, становится символом трагизма и величия любви.

Любовь для У. – чувство, близкое к священному. Эротические образы облакаются в библейские метафоры: “Занимаясь любо-

вью, мы составляем словарь запретных слов. Ты – мой Новый Завет, я – твоё Благовещенье, Откровение. Ты – мой святой Марк, крылатый лев у ног твоих... Небесное царство – внутри тебя” (сборник рассказов “Мир и другие места” – “The World And Other Places”, 1998).

В романе “Искусство и ложь” (“Art and Lies”, 1994) и в последовавшей за ним книге эссе “Объекты искусства: эссе об экстазе и бесстыдстве” (“Art Objects: Essays On Ecstasy and Effrontery”, 1995) определяется место художника в мире, приближающегося к рубежу тысячелетий. Повествовательная структура романа, три переплетённых нарратива, принадлежащих героям, которых зовут Саффо, Пикассо и Гендель, выражает связь между различными видами искусства – литературой, живописью и музыкой. Между тем действие происходит в 2000, и лишь первая героиня – Саффо – действительно имеет отношение к лесбийской поэтессе и ассоциируется с фигурой Автора. Это роман-поиск, где постепенно проступающее прошлое героев даёт пищу для размышлений об искусстве и любви, глубинных пороках технократической цивилизации и обманчивости её стереотипов, о борьбе за свободу.

Стиль У. характеризует постмодернистская* игра с читателем, интертекстуальность, смешение жанров и т.д. “Классический” любовный треугольник романа “Интуитивная гармония” (“Gut Symmetries”, 1997) – героиня влюбляется в женатого мужчину, а затем и в его жену – изображён на фоне философских дискуссий, сочетающих иудаистский мистицизм и карты таро, алхимию и астрологию, каббалистическую теологию и теорию квантовой физики. В “Книге власти” (“The Power Book”, 2000) область творчества становится виртуальное пространство, куда героиня-писательница, создающая свои произведения в Интернете, приглашает читателей. (Название книги можно также перевести как “Ноутбук” – портативный компьютер.) Она предлагает им, став героями её историй, получить “свободу всего на одну ночь”, ночь, которая, впрочем, может резко изменить их жизнь. По словам У., “Книга власти” завершает цикл из 7 романов и одновременно представляет собой уже прозу 21 в.

У. называют “соблазняющим” (seductive) автором, вкладывая в это определение наряду с похвалой лёгкий негативный отте-

нок: “Фантазия и эротика У. уводят от устоявшихся моделей, открывая пространство для альтернативных стилей жизни: альтернативных семье, гетеросексуальности, обществу, средствам массовой информации” (К. Бернс).

Лит.: *Burns C.L. Fantastic Language: Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern World // Contemporary Literature. 1996. N 37; Pressler C. So Far, So Linear: Responses to the Work of Jeanette Winterson. L., 1997; “I'm Telling You Stories”: Jeanette Winterson and the Politics of Reading / Eds. T. Woods, H. Grice. Amsterdam (Atlanta) 1998.*

К. Бузылева

УОРНЕР Марина (WARNER Marina, р. 09.11.1946, Лондон), прозаик, культуролог. Дочь англичанина и итальянки, У. получила образование в Оксфорде. Её культурологические эссе и художественная проза отмечены интересом к мифологии и религии, а также феминистской направленностью.

Богатый материал исследований У. “оживает” в сюжетах её романов и рассказов. Но если первая книга, биография маньчжурской императрицы Цы Си “Клеймо дракона: жизнь и эпоха Цы Си” (“The Dragon Impress: the Life and Times of Tz'u-Hsi 1835–1908”, 1972), была высоко оценена критикой, то китайский антураж первого романа “В тёмном лесу” (“In a Dark Wood”, 1977) сочли избыточно интеллектуальным. Рассуждения о теологии и культуре Англии и Китая выглядят в повествовании несколько искусственно (его сюжет – хроника упадка, как физического, так и духовного, рода богатого китайского торговца), а индивидуальность персонажей (братьев: известного лондонского литератора и учёного-иезуита с мировым именем, каждый из которых переживает кризис) теряется в рамках схемы, выстроенной автором.

Наряду с представительницами феминистской школы А. Брукнер* и П. Лайвли*, Ф. Уэлдон* и Мишель Робертс У. по-новому открывает в литературе 20 в. мир женского сознания. Её эссе посвящены исследованию особенностей женских мифологем в маскулинном дискурсе, переработке патриархальных мифов в феминистской перспективе и женской традиции рассказа, к которой У. относит языческую пророчицу Сивиллу, св. Анну, царицу Савскую, Матушку-гусыню, романистку А. Картер*. В кн. “Единствен-

ная из представительниц своего пола: мифология и культ Девы Марии” (“Alone of All Her Sex: the Myth and Cult of Virgin Mary”, 1976) автор показывает, как культ Девы Марии, созданный для прославления скромности, бедности, чистоты и т.д. – качеств, изначально считавшихся образцом для всех христиан, – постепенно превращается в патриархальном обществе в идеал, к которому должны идти только женщины, а представление об этих добродетелях перерождается: “смирение обращается покорностью, мягкость – нерешительностью, скромность – раболепием, терпимость – долготерпением”. В эссе “От чудовища к красавице: о сказках и их рассказчицах” (“From the Beast to the Blond: on Fairy Tales and Their Tellers”, 1994) У. анализирует происхождение сказок в ретроспективе – от Диснея, Андерсена и Перро к Эсхилу, Библии и классической мифологии, снимая со сказочных персонажей конфетные обёртки диснеевских мультфильмов. В древности она находит истоки тяги человечества к волшебному (5 архетипических сказочных сюжетов, которые выделяет У., восходят к мифологии) и ужасному (там же следует искать и корни страхов, которые и по сей день остаются основными составляющими сценариев фильмов ужасов). Стратегии воображения при встрече с кошмарами, осаждающими человечество с начала времен, – предмет книги У. “Не ходи к буке: запугивая, убаюкивая и высмеивая” (“No Go the Bogyman: Scaring, Lulling and Making Mock”, 1998). В исследовании, где чувствуется влияние “аналитической психологии” Юнга, У. задаётся вопросом, почему интерес к мистическому, эксплуатируемый триллером, не проходит с течением времени. Она рассказывает о способах, которыми можно попытаться справиться с иррациональными страхами, но в то же время подчёркивает, что избавиться от них невозможно.

“Плотная”, насыщенная идеями художественная проза У. с изощрёнными параллелями, сложным сочетанием нарративов и утончёнными концепциями – предмет для вдумчивого чтения. Её произведения, подобно книгам Г. Свифта*, П. Акройда*, К. Исигуро* и других представителей постмодернизма*, хранят след висторианской традиции. Романы 19 в. присутствуют в них как имплицитный текст, подлежащий разработке. С самого первого романа У. привлекают семейные истории. Главная героиня романа

“Потерянный отец” (“The Lost Father”, 1988), подобно самой писательнице, дочь итальянки и англичанина, реконструирует историю своей семьи. Она воссоздает образ “потерянного отца”, на самом деле её деда, по воспоминаниям матери: “Мой итальянский дедушка, певец-любитель (баритон), обладатель нафабренных усов и лайковых перчаток на свадебном фото... умер от раны, которую получил, защищая честь сестры”, – начинает она роман. Герой предстаёт в романе своей внучкой, названном “Дуэль”, как человек, который пытается жить благородно, подобно архаическим мужам (его имя, Давид, вызывает ассоциации с ветхозаветным царём и шедевром Микеланджело; в фамилии, Питаргора, как он думает, скрыто имя его далёкого предка Пифагора), и хранить их идеалы. Он столь же целен, хотя и утратил их силу. Полная лишений жизнь и ранняя смерть героя символизируют разрушение патриархального уклада. Слабый, но мужественный Давид и его сильная, но утратившая женственность внучка, в одиночку воспитывающая сына, – два полюса книги, в которой нежелание женщин жить по установленным мужчинами правилам сочетается с тоской по уходящему в прошлое образу сильного, благородного мужчины, защитника женской чести (своего рода разновидность английского джентльмена). В какой-то момент героиня понимает, что образ, который она создаёт, возможно, далёк от своего прототипа, а события, которые она описывает, недостоверны. Поэтому “Дуэль” так и остаётся недописанной, а “отец” – необретенным.

Потерянная патриархия – тема и романа У. “Индиго, или Составляя карту вод” (“Indigo, or Mapping the Waters”, 1992), в котором мифология шекспировской “Бури” воссоздаётся и оспаривается в перспективе постколониализма. Герои – Калибан и Сикоракс, Ариель и Миранда – становятся действующими лицами драмы, охватывающей четыре столетия британского колониализма и воссоздающей историю семьи колонизаторов. Роман содержит две временные рамки (17 и 20 вв.), два места действия (карибский остров и Европа), два центра напряжения (Сэр Энтони, последний патриарх на острове, пародия на шекспировского Просперо, и Сикоракс, мудрая целительница и ведунья, “душа” острова, погибшая в результате вторжения англичан; название “Индиго” помимо прямого значения – краска для тканей,

которую изготавливает героиня, – напоминает слово *indigene* – “туземец”); в нём действуют две расы – белые европейцы и темнокожие туземцы. На перекрёстке этих линий оказывается метиска Миранда – прямой потомок Сэра Энтони и духовная наследница Сикоракс. Её судьба определяет меру вины Империи, и то, что жизнь Миранды устраивается вполне в викторианском духе (после долгих скитаний она обретает семейное счастье), – ключ к пониманию идеи романа.

Основанный на мифологических исследованиях У. сборник рассказов “Русалки в подвале” (“The Mermaids in the Basement”, 1993) – попытка нового прочтения старых текстов. Применяя принцип деконструкции, У. помещает героинь классических мифов, Нового и Ветхого Завета в современность, “размораживает” легендарных женщин, разделяя их теплом плоти и крови, психологической индивидуальностью. Её Марфа – женщина, переживающая кризис в запутанных отношениях с сестрой (“Мария получает лучший кусок”), Моисей – вьетнамский мальчик, спасённый и усыновлённый женой английского корреспондента (“Спасение”), Ева – молоденькая девушка, разочарованная первым сексуальным опытом (“Первый раз”), царица Савская – одинокая женщина, испытывающая социальное давление в мужском окружении (“Ноги царицы Савской”), Сусанна – владелица гостиницы в постколониальном тропическом государстве (“Теперь ты меня видишь”) и т.д. Рассказы приобращают форму ироничного комментария к оригинальному сюжету и становятся фокусом для описания различных аспектов женского опыта.

В контексте феминистской прозы кон. 20 в. с характерными для неё разнообразием повествовательных техник У. открывает собственный путь; её творчество питается уверенностью в том, что литература “принадлежит не только миру жизни и его переходящих проблем, но и миру искусства и мифа” (М. Брэджер*).).

Соч.: Joan of Ark: The Image of Female Heroism. L., 1981; Monuments and Maidens: Allegory of Female Form. L., 1985.

К. Бузылева

УОТЕРХАУС Кийт (Спенсер) [WATERHOUSE Keith (Spencer), р. 06.02.1929, Лидс], прозаик, драматург, журналист. Член Королевского литературного общества. Награж-

дён орденом Британской империи (1991). Родился в семье уличного торговца. Окончив школу, перепробовал множество профессий. О своём детстве рассказал в автобиографических книгах “Огни большого города: Уличная жизнь” (“City Lights: A Street Life”, 1994) и “Улицы впереди” (“Streets Ahead”, 1995). В годы 2-й мир. войны служил в английских ВВС. С 1950 стал профессиональным журналистом сначала в Йоркшире, затем в Лондоне, где в 1970–1986 вёл постоянную рубрику в газ. “Дейли миррор”, с 1986 – в “Дейли мейл”. Лауреат нескольких престижных наград в области журналистики. Статьи собраны в кн. “Шерон, Треиси и остальные” (“Sharon and Tracy and the Rest”, 1992). У.-романист обязан журналистике умением “схватить” и точно воспроизвести характерную деталь, искусством “моментального портрета” эпизодических персонажей, чувством живой речи, её социальной и региональной “окраски”.

В кон. 1950-х гг. английская критика причисляла У. к “рабочим романистам”*, что было не так уж безосновательно, хотя сам писатель от этого открещивался. Повествователь его первого романа “Есть счастливый край” (“There Is a Happy Land”, 1957) – мальчик-сирота из рабочей семьи – характерный персонаж “рабочего романа”. Он рассказывает о своей жизни, которую скрашивает фантазиями, розыгрышами, обманами, передразниванием сверстников и взрослых. Не менее характерно место действия – провинциальный город, в жизни и быте которого новые веяния ощутимо теснят традиционный уклад и старые представления. Но на этом сходство с “рабочими романистами” С. Барстоу*, С. Чаплином*, отчасти А. Силлитой* кончается, потому что в книгах У. правит стихия комического во всех его проявлениях – от весёлого безобидного смеха до гротеска и “чёрного юмора”.

Герой самого знаменитого романа У. “Билли-враль” (“Billy Liar”, 1959; инсценировка 1960; экран. 1963; рус. пер. 1982) живёт в двух мирах: реальном – своей семьи, работы и окружения – и придуманной им стране Амброзии, где он выступает в собственных глазах героем в различных амплуа. В реальной жизни он врёт всем: родным, работодателям, приятелям, подружкам (их у него три, и каждой он обещает жениться), врёт с благими намерениями, по необходимости и из любви к искусству. Когда его об-

маны в одночасье раскрываются, Билли прячется от неприятной действительности в Амброзии, казалось бы доказавшей свою несостоятельность, что уже граничит с абсурдом. Фантазии, розыгрыши и завиральные эскапады героя оборачиваются горечью, стыдом, ощущением жизненного поражения. То же самое происходит с повзрослевшим героем и через 15 лет в романе “Билли-враль на Луне” (“Billy Liar on the Moon”, 1975), только теперь его обманы и самообманы уже не так безобидны, как в юности, когда “потерпевшей стороной”, как правило, оказывался он сам. Положения, в которые он попадает, несут очевидную печать гротеска в духе И. Во*. Гротеск У. смягчён, когда речь идёт именно о положениях, но зловеще сгущён, когда им отмечен характер главного действующего лица, как в романе “Джабб” (“Jubb”, 1963), или сюжет, как в “Канторских буднях” (“Office Life”, 1978; рус. пер. 1982) – кафкианской по концентрации абсурда и алогичности сатире на новоявленную бюрократию.

С самого первого романа писатель тяготеет к изображению личности неустроенной (не столько в житейском, сколько в психологическом смысле), неуверенной в себе, не удовлетворённой жизнью и поэтому ищущей какую-либо форму компенсации. Такой тип представлен в творчестве У. достаточно многообразно: от психопата, импотента, сексуального маньяка, поджигателя и невольного убийцы Джабба из одноименного романа до протагониста романа “Всякая всячина” (“The Bucket Shop”, 1968), незадачливого хозяина антикварной лавчонки, простодушного прожектёра, который если кому и врёт, то лишь самому себе, потому что все другие обманывают его.

Особенность письма У. – в том, что все эти персонажи вызывают симпатию или на худой конец понимание и сочувствие. В тех случаях, когда повествование ведётся от первого лица, писатель находит способ сообщить читателю о персонаже больше, чем тот сам о себе знает или готов сказать. В повествовании от третьего лица, как, напр., в “Канторских буднях”, герой располагает к себе уже тем, что, подобно землемеру К. у Ф. Кафки (“Замок”), не принимает навязанных ему правил игры и стремится докопаться до корней бюрократического абсурда, а героиня романа “Мэгги Маггинс, или Весна в Эрлз-Корте” (“Maggie Muggins, or Spring in

Earl's Court", 1981) подкупает естественностью, с какой, не питая никаких иллюзий, просто приезжает в Лондон из своего Лидса попробовать – вдруг что-нибудь получится. Однако главная причина соперничества, видимо, не в специфике каждой отдельной описанной У. судьбы, но в возникающей из его книг уверенности в неразрешимости и безысходности конфликта между героем и жизнью. Едва ли не напрямую об этом сказано в романе-притче "Человек предполагает" ("Thinks", 1984) – о последнем дне жизни человека, который, не подозревая о том, что скоропостижно умрёт, проводит этот день в привычном абсурдном и бессмысленном мельтешении, словно впереди ещё много времени и всё можно будет наверстать и наладить. Экзистенциальная природа вполне конкретного социально-психологического конфликта характерна и для романа "Немилая Черити" ("Unsweet Charity", 1992).

У. – автор широкого диапазона. Кроме романов ему принадлежит множество (в основном в содружестве с драматургом Уиллисом Холлом) пьес и сценических разработок – драматических версий собственных книг и произведений других писателей, радио- и телефес, сценариев фильмов и сериалов, книг очерков. Но в историю английской литературы 20 в. он вошёл прежде всего как романист, воссоздающий "комедию нравов и положений" и в то же время трагедию жизни.

Соч.: Waterhouse on Newspaper Style. L., 1989; Bimbo. L., 1990; English Our English. L., 1991.

В. Скороденко

УОТКИНС Вернон (Филлипс) [WATKINS Vernon (Phillips), 27.06.1906, Мейстер, графство Глэморган, Уэльс – 08.10.1967, Сиэтл, США], уэльсский поэт. Родился в семье крупного банковского чиновника. В 1924 поступил в Колледж св. Магдалены в Кембридже, но через год ушёл из университета. С 1925 по 1966 работал кассиром в банке Ллойда. В 1941–1945 служил в военно-морских силах. В банке У. несколько раз отказывался от повышения по службе, считая, что расширение круга обязанностей помешает его творчеству. У. – лауреат нескольких наград и премий в области поэзии, член Королевского литературного общества с 1951; в 1966 Университет Суонси присвоил ему степень Почётного доктора изящ-

ной словесности. У. скоропостижно скончался в США, где ему предстояло в течение года вести поэтический семинар в Вашингтонском университете.

У. рано увлекся поэзией: он начал писать стихи с 8 лет. В его поэтической судьбе решающую роль сыграла осень 1927, когда он пережил нервный срыв, который перешёл в экстатическое состояние сродни откровению. В результате он стал убеждённым христианином. В своих философских исканиях У. пришёл к идее "Большой Вечности" ("The Greater Eternity"): по его убеждению, абсолютное совершенство обретается лишь в Боге, а зримый мир и даже совершеннейшее в нём – природа – лишь его отражение. Для У.-философа Большое Время неподвижно: прошлое, настоящее и будущее пребывают в нём одновременно (здесь очевидны переклички с "Пепельной средой" и особенно "Четырьмя квартетами" Т.С. Элиота*). Пережив откровение, У. пересмотрел свои прежние взгляды на сущность поэзии и уничтожил все ранее написанные им стихи.

Кроме того, на поэтику У. существенное влияние оказал поздний У.Б. Йейтс* и Д. Томас*. У. совершил своего рода паломничество к Йейтсу (которого он назвал "величайшим лирическим поэтом века") и посвятил ему небольшую поэму "Йейтс в Дублине", вошедшую с двумя другими в его второй сборник "Светильник и покров" ("The Lamp and the Veil", 1945). У. также посвятил 19 стихотворений Томасу, с которым его связывала многолетняя дружба. Общение с ним способствовало более глубокому поэтическому самосознанию У. Обоих уэльских поэтов объединяет установка на откровение, в остальном они резко расходились: неистовой метафоричности и формальной сложности Томаса противостояли образная строгость и ясность У.; Томас искал музыку поэзии в многообразии материального мира – У. шёл "от музыки и ритма к зримым материальным образам".

Поэтическое наследие У. сравнительно невелико: начиная с первого сборника "Баллада о Серой Кобыле и другие стихи" ("Ballad of the Mari Lwyd and Other Poems", 1941), при его жизни вышло всего 6 книг стихов и поэм. Седьмой сборник "Преданность" ("Fidelities") был подготовлен поэтом, но вышел уже после его смерти (1968), как и томик стихотворений, не включённых автором в прижизненные издания

(1969). Он долго и тщательно работал над каждым стихотворением, многократно “перелисывал” свои тексты – так сказывалось его стремление передать свое видение “Большой Вечности” стиховыми средствами. Творчеству У. присуща тематическое постоянство; его темы характерны для метафизической поэзии: время и вечность, власть искусства над временем, поэзия как источник интуитивных прозрений о сущности бытия, любовь божественная и человеческая. В стихах У. – множество литературных, исторических и мифологических аллюзий, опирающихся на многослойную символику. Поэтому смысл его ясной по форме поэзии подчас для неискущённого читателя оказывается труднодоступным.

Всеобщее в поэзии У. доминирует над конкретным – в этом он близок к поэтам “Нового Апокалипсиса”*. Обращение к конкретному материалу – пейзажам Уэльса, его фольклору, историческим и легендарным именам (напр., к поэту 6 в. Талиесину в “Похоронном звоне” – “The Death Bell”, 1954) – только первый шаг к тому, что для него было важнее всего: к общей религиозно-философской проблематике.

У. был признанным мастером стиля, отменно владел многими формами стихосложения, предпочитая при этом ритмически строгий рифмованный стих. Он увлекался искусством перевода, был сторонником поэтического перевода в противовес филологическому (буквальному). Среди его переводов – “Северное море” Г. Гейне, произведения Данте, Гомера, Гёльдерлина, Аттилы Йожефа, испанских и французских поэтов. Его преданность поэзии заслужила глубокое уважение среди поэтов и критиков (Ф. Ларкин*: “...истинно скромный, безоглядно преданный своему делу поэт, который, как мог бы сказать Йейтс, совершенной жизни предпочёл совершенное творчество”).

Соч.: *Selected Verse Translations*. L., 1977; *Yeats and Owen: Two Essays*. Frome, 1981; *Collected Poems*. Ipswich, 1986.

Лит.: *Vernon Watkins. 1906–1967* / Ed. L. Norris. L., 1970; *Mathias R. Vernon Watkins*. Cardiff, 1974; *Polk D. Vernon Watkins and the Spring of Vision*. Swansea, 1977.

В. Скороденко

УСТИНОВ Питер (Александр) [USTINOV Peter (Alexander), 16.04.1921, Лондон – 28.03.2004, Женева, Швейцария], драматург,

романист, новеллист, режиссёр, актёр. Почётный доктор литературы многих университетов Великобритании и США. Награждён рядом орденов. Член Королевского общества изящных искусств.

У. родился в семье, корнями связанной с Россией: его мать, племянница А.Н. Бенуа, – художница; отец, по происхождению русский, был корреспондентом германского агентства печати в Великобритании, впоследствии принял британское подданство. Окончив престижную Вестминстерскую школу, У. получил актёрское образование в Лондонской театральной студии у известного французского режиссёра и театрального педагога Мишеля Сен-Дени, с сер. 30-х гг. работавшего в Великобритании. Став актёром театра и кино, обнаружил незаурядное дарование пародиста и с 1939 выступал на эстраде со скетчами собственного сочинения; в 1940 поставлена его первая пьеса для драматического театра – “Ловля теней” (“Fishing for Shadows”, по произведению французского драматурга Жана Сармана). Во время 2-й мир. войны У. был призван в армию в чине рядового (1942–1946), в том числе в артиллерийский корпус и в Кинематографическую службу. После войны успешно продолжил работу в качестве драматурга, режиссёра и актёра.

Происхождение и воспитание У. предопределили его интерес к европейской культуре и политике, что нашло прямое отражение в творчестве. Действие его пьес часто происходит за пределами Великобритании, в реально существующей или вымышленной европейской стране, а персонажи – представители разных наций и политических систем. В то же время У. – носитель английской литературной традиции, прежде всего юмористической. Его отличает умение видеть забавное во всех явлениях жизни, изобретательность в создании комедийных типов и ситуаций, остроумный диалог, вкус к эксцентризму и парадоксам. Любимый комедийный жанр У. – пародия. Писатель с успехом использовал его в двух самых популярных пьесах, созданных в 50-е гг.

В первой из пьес, “Любовь четырёх полковников” (“The Love of Four Colonels”, 1951; премия “Золотой глобус”, 1953; премия театральных критиков Нью-Йорка, 1953), использован широко известный сказочный сюжет о спящей принцессе, которую пробуждает поцелуй прекрасного принца.

Волею комедийной фантазии драматурга заколдованный замок помещён в послевоенную Германию, а в роли сказочных принцев оказываются представители четырёх оккупационных армий. Это даёт автору богатый материал для насмешек над военно-бюрократической системой, нивелирующей и отупляющей людей, над предрассудками и подозрительностью, характерными для атмосферы “холодной войны”. Пародии на Шекспира, Мольера, Чехова и американскую драму – театр в театре, разыгрываемый в воображении каждого из героев, – в яркой и остроумной форме представляют особенности разных национальных характеров и культур. Вторая комедия, “Романов и Джульетта” (“Romanoff and Juliet”, 1956; премия газеты “Ивнинг стандарт”; экран. 1961), пользовалась особым успехом: в следующем же году У. написал либретто мюзикла по этой пьесе под назв. “Р. любит Д.” (пост. 1973). В пьесе-пародии У. шекспировский сюжет разворачивается в карликовом государстве Руритании, расположенном где-то в Центральной Европе (У. позаимствовал место действия из комических романов Энтони Хоупа, относящихся к 1890-м гг. и породивших целое направление “руританского” романа и комедии). Страстный роман дочери американского и сына советского дипломатов протекает на фоне борьбы между представителями обеих великих держав, которая низведена до опереточного уровня; пьеса, согласно законам жанра, завершается хэппи-эндом.

В других комедиях У. избирает сходные мишени для насмешек: идеологическую узость и нетерпимость, всяческую регламентацию, мешающую живому развитию личности, фальшь и лицемерие. Он и в дальнейшем извлекает множество комических эффектов из национальных различий, а в более поздних пьесах – из конфликта поколений. Верный своему дарованию, У. остается юмористом в трактовке самых серьёзных и драматических тем. Примером может служить пьеса “Неизвестный солдат и его жена” (“The Unknown Soldier and His Wife”, 1967) – своего рода краткий курс истории войн, от Древней Греции до наших дней, – в которой антивоенный пафос выражен в карикатурных образах власти имущих, а финал оптимистичен. Антивоенная тема присутствует и в комедии “На полпути к вершине” (“Half Way Up the Tree”, 1967; рус. пер. 1979).

Её герой, отставной английский генерал, в зрелом возрасте пришёл к пониманию бессмысленности войны и насилия. Здесь же в свойственной У. шутилой и парадоксальной форме затронута тема конфликта поколений; пожилой генерал преподает урок раскованности и эксцентричности поведения молодым бунтарям, считавшим его ретроградом. Герой одной из последних пьес У., “Десятая Бетховена” (“Beethoven’s Tenth”, 1983; рус. пер. 1983), – великий немецкий композитор, чудесным образом появившийся среди людей кон. 20 в., – в трактовке У., сочетает неудобный для окружающих характер “бурного гения” с мудростью и добротой, помогая своим новым знакомым разрешить творческие и житейские проблемы.

У. – автор романов (в том числе “Програвший” – “The Loser”, 1961; “Крамнзгел” – “Krumnagel”, 1971; рус. пер. 1981) и рассказов (сб. “Добавьте немного жалости” – “Add a Dash of Pity”, 1959; “Границы моря” – “The Frontiers of the Sea”, 1966). В качестве романиста У. гораздо больше склонен к сатире, чем к юмору: так, “Крамнзгел” – это пикареска, саркастически изображающая полицейскую и судебную системы в США и Великобритании. В его рассказах комедийная палитра более разнообразна: здесь есть место и язвительной насмешке, и лёгкой иронии, и грустному юмору. У. также написана автобиография* “О себе любимом” (“Dear Me”, 1978; рус. пер. 1999), выдержанная в юмористическом духе, и историко-публицистическая книга “Моя Россия” (“My Russia”, 1984).

В 80–90-е гг. У. большую часть времени посвящает практической работе для драматической и оперной сцены и экрана. При его участии снят ряд документальных фильмов о русском искусстве; в 1997 он поставил оперу С. Прокофьева “Любовь к трём апельсинам” в Большом театре.

Соч.: Plays about People. L., 1950; Five Plays. L., 1965; The Wit of Ustinov / Ed. D. Richards. L., 1969; Ustinov in Russia. L., 1987; в рус. пер.: День состоит из сорока трех тысяч двухсот секунд: Рассказы / Предисл. М. Ткачева. М., 1985; Крамнзгел: Роман, рассказы, эссе / Предисл. Д. Урнова. М., 1987.

Лит.: Попова Н. Питер Устинов, его роли и книги // Иностр. лит. 1983. № 2; Willans G. Ustinov. L., 1957; Thomas T. Ustinov in Focus. L., 1971.

В. Ряполова

УЭЙН Джон (Баррингтон) [WAIN John (Barrington), 14.03.1925, Сток-он-Трент, Стэффордшир – 24.05.1994, Оксфорд], романист, поэт, драматург, критик. У. относил себя к поколению, для которого решающим событием в процессе духовного формирования была 2-я мир. война, хотя из-за слабого зрения он не был призван в армию. Учился в Колледже св. Джона Оксфордского университета, где впоследствии преподавал английскую литературу (1949–1955) и был профессором поэзии (1973–1978). В Оксфорде он также посещал собрания “Инклингов”*. Свои лекции опубликовал под назв. “Преподавание поэзии” (“Professing Poetry”, 1978). Дебютировал сборником стихов “Смешанные чувства” (“Mixed Feelings”, 1951), участвовал в подготовленной Р. Конквестом* антологии “Новые строки” (1956), положившей начало поэзии “Движения”* и знаменовавшей собой торжество объективизма вопреки предельной субъективности, отличавшей творчество Д. Томаса*. Как романист У. добился громкой известности уже после выхода первой книги “Спешите вниз” (“Hurry On Down”, 1953; рус. пер. 1959), в перспективе последующего литературного развития воспринимавшейся как один из манифестов “сердитых молодых людей”*.

Хотя проза У. пользуется несравненно большим успехом у читателей, сам он связывал свои главные творческие свершения преимущественно с поэзией, подчёркивая, что для него это более органичная и притягательная область литературы. “Как прозаик, – свидетельствует У., – я вижу себя продолжателем реалистического романа: забочусь о жизненной убедительности персонажей, о правдивом изображении повседневности и вообще больше думаю о яркости внешнего фона, чем об интроспекции. Но в поэзии мне важна как раз возможность преодоления этих сковывающих границ, и я либо ухожу в далёкую историю, либо черпаю свой материал из глубоко личных переживаний, напрямую воссоздавая испытанное мною самим”.

Стихотворения и поэмы У., составившие около полутора десятков сборников (среди них – “Слово, начертанное на подоконнике” – “A Word Carved on a Sill”, 1956; “Дикая тропа” – “Wildtrack”, 1965, и др.), отмечены последовательным неприятием неоромантических веяний, преобладавших в годы его первых литературных выступлений.

Отказываясь от условных поэтических формул и стилистической многокрасочности и провозгласив намерение “раз и навсегда покончить с шелухой затасканных слов”, У. предпочитает осознанную скупость метафор, интеллектуальную изощрённость, которая теснит живое чувство. Нередко он откровенно пародирует тональность поэзии непосредственного лирического переживания (“Читая любовные стихи в приёмной дантиста”, “Стихи, которые мог бы сочинить электронный мозг”) или, полемизируя с её стремлением к общедоступности, напротив, обращается к изысканным сюжетам и к формам, требующим особенно высокой поэтической культуры. Примером может служить “Фенг” (“Feng”, 1975), цикл из 17 драматических монологов с фрагментами, написанными ритмической прозой, – неканоническая версия истории Гамлета, восходящая к раннему средневековью. У. иногда затрагивает и злободневные темы, прежде всего связанные с угрозой атомного апокалипсиса (“Песнь о майоре Изерли”). В поэзии позднего периода лирическое начало выражено более явственно и, как в кн. “Открытая местность” (“Open Country”, 1987), придаёт оттенок драматизма постоянным его размышлениям о сложности взаимоотношений между «глядящим в себя ночным “я” и глядящим вовне дневным “я”, которые в совокупности составляют феномен человека».

В романах У. философская проблематика практически отсутствует. Основные усилия направлены на изображение будничной реальности в традициях нравоописательной прозы, дорожащей коллизиями с ясно выраженной социальной подоплёкой. Подобное понимание задач повествования придаёт книгам У. значение достоверного свидетельства о времени, запечатлённом в характерных особенностях меняющейся общественной психологии и с почти обязательным для него оттенком скепсиса относительно преобладающих этических ценностей и ориентиров. Скепсис особенно ясно чувствовался в романе “Спешите вниз” – в истории университетского питомца с никому не нужным дипломом о гуманитарном образовании, о чём он предпочитает не вспоминать, добровольно разделяя судьбу тех, кто принадлежит к низшим слоям общества, – мойщиков окон, санитаров, шофёров. По капризу фортуны фантазия и остроумие

этого персонажа оказались востребованными "индустрией досуга", и он охотно продал ей свои маленькие дарования, позабыв о собственном недавнем раздражении против лицемерного английского общества. Первый роман У. считался образцом обличительной литературы, в которой преобладает недовольство коренными установлениями британского социума. Однако он скорее представляет собой язвительную зарисовку нравов и понятий определённой среды, привившей герою почти инстинктивный конформизм, как бы он ни бравировал своей иллюзорной независимостью и неприятием стандартных жизненных норм.

Этот тип персонажа, связанная с ним проблематика эфемерного бунтарства, которое при первой же возможности почётно-го и прибыльного компромисса с обществом оборачивается или консервативностью, или цинизмом, преобладает и в других романах У.: "Живя в настоящем" ("Living in the Present", 1955), "Убей отца" ("Strike the Father Dead", 1962), "Меньшее небо" ("The Smaller Sky", 1968), "Юные плечи" ("Young Shoulders", 1982; Уитбредская премия). Повторяемость конфликтов, тональности и стилистики быстро привела к исчерпанности темы, побудив У. искать художественные решения и ходы, мало ему свойственные прежде. Удачным результатом таких исканий явился роман "Зима в горах" ("A Winter in the Hills", 1971; рус. пер. 1972), действие которого происходит в уэльсском посёлке, где герой, приехавший с целью изучить местный диалект, оказывается втянутым в острый социальный конфликт и обретает новое самосознание.

В последние годы в творчестве У. наметилась тенденция к созданию более масштабного повествования, далёкого от живой современности. Романы "Где встречаются реки" ("Where the Rivers Meet", 1988), "Комедии" ("Comedies", 1990) и "Голодные поколения" ("Hungry Generations", 1994) составили трилогию, действие которой происходит в Оксфорде между двумя мировыми войнами.

У. принадлежат также несколько сборников рассказов, радиопьесы, многочисленные критические работы и биография Сэмюэла Джонсона ("Samuel Johnson", 1974; мемориальная премия Джеймса Тейта Блэка). Глубокая симпатия У. к этому знаменитому английскому писателю проявилась в пьесе "Джонсон уходит" ("Johnson Is

Leaving", 1994) о последних годах его жизни.

Соч.: Essays on Literature and Ideas. L., 1963; The Living World of Shakespeare. L., 1964; Poems. 1949–1979. L., 1981; Dear Shadows. L., 1984.

Лит.: Жлуктенко Н.Ю. Бунт внутри традиции: Творчество Дж. Уэйна и современный английский критический реализм. Киев, 1977; Kumar K. The Novels of John Wain / Ed. D.E. Gerard. Ranchi (India), 1984; John Wain: A Bibliography / Ed. D.E. Gerard. L., 1987.

А. Зверев

УЭЛДОН Фэй (WELDON Fay, р. 22.09.1931, Элвчерч, Вустершир), романистка, автор рассказов, пьес, телесценариев. Детство прошло в Новой Зеландии. Окончив Университет Сент-Эндрюс в Шотландии по специальности "Экономика и психология" (1952), работала копирайтером в рекламном агентстве ("наследие" профессии – риторический язык её романов). Литературная деятельность У. началась с пьес для радио и телевидения (среди них "Паук" – "Spider", 1972; "Полярис" – "Polaris", 1977; сценарий для экранизации романа Дж. Остен "Гордость и предубеждение"). Первый роман У. "Шутка толстухи" ("The Fat Woman's Joke", 1967) изначально был написан тоже как телесценарий.

У. – автор одной темы. Затрагивая в своих произведениях те или иные аспекты женского опыта, она стала сначала глашатаем нарождавшегося феминистского движения, а затем – его хроникёром. Определённую роль в формировании её мировоззрения сыграло то, что она воспитывалась в женском окружении (жила с матерью, сестрой и бабушкой, училась в школе для девочек). "Я открыла для себя существование мужчин лишь после поступления в университет (...) Я думала, что мир – женского рода, в то время как мужчины всегда считали его мужским", – вспоминает писательница.

Именно эта ситуация несовпадения внутреннего мира героинь У. и мира, в котором они живут, является точкой отсчёта в её творчестве, порождая как трагические, так и комические коллизии. Героиня "Шутки толстухи", сбежавшая от мужа домохозяйка, становится мужененавистницей и упрекает подругу за то, что та носит брюки: "Ты должна носить юбку из принципа. Между полами должен быть апартеид". Стремительно набирая вес, она отвергает идеализи-

рованный женский образ и протестует против девальвации женщины до безликого сексуального объекта.

Магистральный сюжет романов У. – прорыв героини к новой жизни, поиск и обретение себя. Ей предстоит отбросить всё старое (недаром так часто в романах полыхают пожары). В романе “Внизу, среди женщин” (“Down, Among the Women”, 1971) мать-одиночка, не имеющая средств к существованию и лишённая моральной поддержки (действие начинается в 50-е гг.), вынуждена бороться за жизнь – свою и ребёнка. Судьбы трёх женщин разных поколений иллюстрируют достижения феминизма, постепенно меняющего общественные стереотипы: мать героини, также воспитывавшая ребёнка одна, преподаёт ей горькие истины жизни “внизу, среди женщин”; сама героиня постепенно поднимается вверх, обретая силу, а ее дочь, дитя 60-х, уже не считает наличие мужчины в жизни женщины мерилем её социального успеха.

Вопреки бытующему стереотипу У. верит в то, что женщины способны видеть друг в друге не соперниц, а сестёр. Женская дружба – в фокусе романа “Подруги” (“Female Friends”, 1975; рус. пер. 1985); его персонажи находят в отношениях друг с другом поддержку и тепло, которых не получили от родителей и любовников. Эгоизм своих героинь У. предпочитает самопожертвованию – унаследованной от матерей привычке жить ради других (рассказ об “абсолютно эгоистичной и очень приятной жизни” составляет сюжет романа “Правила жизни” – “The Rules of Life”, 1987). Отрицая избранные мужчинами для женщин канонизированные “модели” девственницы и домохозяйки, героиня романа “В сердце страны” (“The Heart of the Country”, 1987) поджигает плот, на котором плавёт королева карнавала. Атмосфера карнавала питает её бунт против иерархии, позволяя перевернуть “естественный” порядок господства мужчин.

Самый известный роман У. “Жизнь и любовь дьяволицы” (“The Lives and Love of a She-Devil”, 1983; экр. 1989, 1990) – сатира на концепцию романтической любви, которую У. считает одним из самых губительных стереотипов, и на любовные романы, её эксплуатирующие. Его центральные персонажи контрастны: некрасивая, опустившаяся домохозяйка и писательница, автор любовных романов, воплощение женственности, к

которой ушёл муж первой героини. Он называет жену дьяволицей, и она решает ею стать: “Я жажду мести. Я жажду денег. Я жажду власти. Я хочу быть любимой и не отвечать взаимностью”. Она отказывается от своего прошлого, сжигает дом, бросает детей и создаёт собственный извращённый любовный роман, становясь его героиней. Переделав себя по образу и подобию соперницы при помощи пластической хирургии, она получает всё, к чему стремилась, но, став “дьяволицей”, теряет человечность.

Сквозная тема творчества У. – женская природа – рассматривается в разных аспектах. Размышления о Природе и Женской природе звучат в романе “Праксис” (“Praxis”, 1978): “Когда кто-нибудь говорит вам, сёстры, что то или иное естественно, боритесь. Неправда, что природе видней. Про птиц, про пчёл, про коров, про мужчин, может быть. Но ваши интересы и интересы природы не совпадают”. В этом наиболее масштабном и по сравнению с предыдущими более мрачном романе У. создает обобщённый образ женщины в поисках себя. Её история передана как последовательность ролей: любовница-домохозяйка, проститутка, обеспеченная хозяйка загородного дома, сочетающая брак с успешной карьерой, брошенная жена, феминистка, убийца, заключённая, старая женщина. Жизнь героини перекликается с судьбой персонажей греческой трагедии: два наиболее значительных события в ней – инцест и детоубийство.

Название романа “Гриб дождевик” (“Puffball”, 1980) символически ассоциируется с главной темой этой книги – состоянием беременности. По мнению У., идеализация материнского инстинкта приводит экономически зависимых женщин к подчинению мужьям и детям. Метафоры, которые используются для состояния беременности, – тучные коровы и грибы дождевики, – направлены против слащавых образов материнства. Попутно с основным повествованием ведётся хроника тайного мира чрева: есть “внешняя” героиня, “с её порхающими улыбающимися глазами, сладким круглым лицом, тёмными вьющимися волосами и белой мягкой кожей”, и “внутренняя”, “космическая: жужжание гормонов, биение сердца, волны крови, пешка в игре Природы”.

Стремясь быть любимыми, героини У. порой отказываются от своего “я”. В “Руководителе оркестра” (“The Leader of the Band”,

1988) ведущая популярной телепередачи, известный астроном, сбегает с трубачом из джаза, но её высокое общественное положение становится помехой для личного счастья. Она хочет смотреть на мужчин снизу вверх и поэтому пытается представить себя обычной женщиной. Между тем ценность сексуальной энергии не абсолютна. Героиня “Жизненной силы” (“Life Force”, 1992) понимает, что энергия, которую даёт ей любовная связь, недолговечна. Истинную жизненную силу она обретает в творчестве, благодаря которому рождается её новое “я”. В “Расколе” (“Splitting”, 1995) поиск себя отождествляется с выбором своей подлинной натуры. Метафора “расщеплённой личности” раскрывается через психическое заблуждение героини, вызванное разводом (в её сознании ведут диалог сразу несколько женщин). Постыжение подавленных в браке “я” позволяет ей вновь собрать воедино свою индивидуальность.

Отношение У. к браку неоднозначно. “Настоящая пропасть – расстояние между тем, что ты думаешь о будущей любви, браке и детях, и тем, что получается. Её имя Разочарование”, – говорится в романе “Несчастье” (“Affliction”, 1993). Для героини “Худших опасений” (“Worst Fears”, 1996), известной актрисы, проблемы брака возникают после смерти мужа. Её худшие опасения по поводу его измен оказываются смешными по сравнению с действительностью. Но эти открытия помогают ей выйти из темноты неведения, которой она себя намеренно окружала.

Д. Лодж* назвал повествование У. “полифонией стилей или голосов”: “точка зрения” в её романах редко бывает единственной, обычно нарратив включает перспективы нескольких рассказчиков. Ироничный авторский голос звучит в большинстве романов. Она часто ведёт себя как всеведущий автор романа 19 в., играя с читателем, подчёркивая литературную условность, разрешая сюжетное напряжение при помощи счастливого стечения обстоятельств. Так, рассказчик в романе “Сердца и судьбы” (“The Hearts and Lives of Men”, 1987; рус. пер. 1992) с самого начала предупреждает читателей: “Вы уже знаете, что у истории будет счастливый конец. Но скоро Рождество. Почему бы и нет?”

У. экспериментирует с различными жанрами – это и аллегория (“Академия

Г. Шрапнеля” – “The Shrapnel Academy”, 1986), и сказка (“Слова совета”, 1-е изд. в США – “Words of Advice”, 1977; в Великобритании: “Сестрёнки” – “Little Sisters”, 1978), и научная фантастика* (“Клоны Джоанны Мей” – “The Cloning of Joanna May”, 1989; экран. 1991), и утопия (“Утопия Дарси” – “Darcy’s Utopia”, 1990), и детектив* (“Сын президента” – “President’s Child”, 1982; экран. 1992; рус. пер. 1996), и готическая проза* (“Помни обо мне” – “Remember Me”, 1976; “Становясь богаче” – “Growing Rich”, 1992).

Публицистичность, свойственная творчеству У., – один из факторов, способствующих популярности писательницы. Её книги продаются большими тиражами, их экранизируют в кино и на ТВ, она принимает участие в теледебатах и пишет полемические статьи. Фильм, снятый по роману “Большие женщины” (“Big Women”, 1997), где описана история феминистской революции, начинается с того, что две молодые женщины вешают на стену плакат с девизом: “Женщине так же нужен мужчина, как рыбе – велосипед”. Комментируя эту сцену в лекции, посвящённой миллениуму, У. сказала: “То есть он ей вообще не нужен... Может быть, иногда ей одиноко по ночам, но теперь у неё есть свобода и финансовая независимость”.

В сборниках рассказов (“Наблюдая себя, наблюдаю тебя” – “Watching Me, Watching You”, 1981; «“Полярис” и другие рассказы» – “Polaris and Other Stories”, 1985; “Луна над Миннеаполисом” – “Moon Over Minneapolis”, 1991; “Ангел, сама невинность” – “Angel All Innocence”, 1995; “Злодейки” – “The Wicked Women”, 1997; “Тяжёлые времена для того, чтобы быть отцом” – “A Hard Time to Be a Father”, 1998), как и в романах, У. создаёт портрет Женщины – жены и любовницы, матери и дочери, сестры и подруги – на фоне западного общества 2-й пол. 20 в.

Соч.: Rebecca West. L., 1985; Letters to Alice on First Reading Jane Austen. L., 1985; Godless in Eden. L., 1999; Rhode Island Blues. L., 2000.

Лит.: Barecca R. Fay Weldon’s Wicked Women. Hanover, 1994; Faulks L. Fay Weldon. N.Y., 1998.

К. Бузылева

УЭЛЛС Г(ерберт) Дж(ордж) [WELLS H(erbert) G(eorge), 21.09.1866, Бромли, графство Кент – 13.08.1946, Лондон], романист, эссеист, журналист, популяризатор науки.

Сын мелкого лавочника и бывшей горничной, У. начал работать в 13 лет и с трудом добился от родителей разрешения на получение образования. В Нормальной школе наук в Южном Кенсингтоне (в системе Лондонского университета) изучал биологию под руковод. Т.Г.Гексли; в 1890 стал бакалавром и преподавал в колледже. Почётный член Имперского колледжа науки и техники (Лондон). Член Лейбористской партии (1922). Доктор литературы (Лондонский университет, 1936). Президент Пен-клуба (1934–1946). Доктор биологии (1943). Свою богатую событиями жизнь У. описал в “Опыте автобиографии” (“Experiment in Autobiography”: В 2 т., 1934; 3-й т., посвящённый взаимоотношениям с женщинами, опубли. в 1984).

Мышление У. сформировалось под влиянием позитивизма 19 в. с присущей ему верой в научно-технический прогресс. Он рано отошел от христианства, а в студенческие годы увлёкся социалистическими идеями (коммунизм считал ненаучной теорией). В 1903–1909 был членом Фабианского общества, однако порвал с ним. С интересом относился к социальным экспериментам, в частности в Советской Республике, после посещения которой написал кн. “Россия во мгле” (“Russia in the Shadows”, 1920; рус. пер. 1922). Изучал особенности демократии в США, был последовательным антифашистом (“Новая Америка, новый мир” – “The New America, the New World”, 1935; “Путеводитель к новому миру” – “Guide to the New World”, 1941).

У. считал себя “скорее учёным, облекавшим свои идеи в литературную форму, чем художником”, и опирался на новейшие естественно-научные концепции, в особенности на эволюционные теории Т.Г. Гексли и Ч. Дарвина (называл себя “бульдогом Дарвина”). Творчество У. заложило основу нового, по сравнению с Ж. Верном, типа научной фантастики*: его не интересовало популярное изложение идей научного прогресса и описание научно-технических открытий. Фантастический приём для У. был средством исследования современного общества и его проблем: “После того как фантастическая гипотеза высказана, интерес повествования сосредоточивается на том, чтобы наблюдать чувства и поведение человека под новым углом зрения”. Ориентируясь на традицию сатирической литературы и фило-

софской прозы просветителей 18 в., У. создал модель научно-фантастического романа, состоящего из сюжетных блоков: описания современного состояния общества; глобальной катастрофы; антиутопии; пробуждения героя – утопии и/или реконструкции мирового порядка. “Научные ромэнсы” (“scientific romances”, как их называл У., или “фантазии о будущем”) заставляли героя, а вместе с ним и читателя по-новому взглянуть на современную цивилизацию и задуматься о будущем.

В 1888 У. опубликовал научно-фантастическую повесть “Аргонавты во времени” (“The Chronic Argonauts”; рус. пер. 1964), предварившую роман “Машина времени” (“The Time Machine”, 1895; экран. 1960, реж. Дж. Полл, США; телеэкран. 1978, реж. Х. Шеллерап, США; в рус. пер. “В глубь веков”, 1900), в котором У., опираясь на идею эволюции человека как биологического вида, показал, что социальное неравенство и культурное расхождение может привести человечество к духовной деградации, физическому вырождению и окончательному исчезновению. В более позднем романе “Когда спящий проснётся” (“When the Sleeper Wakes”, 1899; рус. пер. 1899), к которому он вновь вернулся в 1910 (“Спящий просыпается” – “The Sleeper Awakes”) герой вступает в борьбу с деградировавшим обществом будущего, но погибает; здесь сказываются сомнения У. в возможности преодолеть губительные тенденции развития общества.

Роман “Остров доктора Моро” (“The Island of Dr. More”, 1896; экран. 1932 под назв. “Остров погубленных душ” – “Island of Lost Souls”, реж. Э. Китон, США; 1977, реж. Д. Тейлор, США; рус. пер. 1901) опровергает представления об уникальности человека, пародирует христианство и сочетает научно-фантастическую тематику с проблематикой готической прозы*. В центре романа – проблема моральной ответственности учёного перед обществом, разработку которой У. продолжил в “Человеке-невидимке” (“The Invisible Man”, 1897; среди множества экранизаций: 1933, реж. Дж. Уэйл; 1984, реж. Б. Лайтилл, Великобритания; в рус. пер. “Невидимый. Диковинный роман”, 1901).

Общество марсиан в “Войне миров” (“The War of Worlds”, 1898; экран. 1953, реж. Б. Хэскин, США; рус. пер. 1898) – пример антиутопической техногенной цивилизации.

Отношение агрессоров к землянам У. сравнивает с жестокостью людей в обращении с животными и “низшими расами”; гипертрофированное развитие интеллекта и отсутствие эмоций у марсиан, как и их беззащитность перед бактериями, отражают характерные, с точки зрения У., тенденции и перспективы развития современного человека. Восстановление миропорядка в финале неожиданно, как пробуждение от кошмарного сна.

В более поздних научно-фантастических произведениях У. описывал столкновение с внеземной цивилизацией (“Первые люди на Луне” – “The First Men in the Moon” 1901; экран. 1963, реж. Н. Джуран, США; рус. пер. 1901), пользу и опасность, заложенные в стимуляторе роста (“Пища богов” – “The Food of Gods”, 1904; рус. пер. 1904), глобальный природный катаклизм (“В дни кометы” – “In the Days of the Comet”, 1906; рус. пер. 1906), грядущую мировую войну (“Война в воздухе” – “The War in the Air”, 1908; рус. пер. 1908) и использование атомного оружия (“Освобождённый мир. Повесть о человечестве” – “The World Set Free. A Story of Mankind”, 1914; рус. пер. 1914). Научно-фантастические рассказы У. по мастерству популяризации научных идей соперничают с его романами. Их сюжетное пространство организовано вокруг центрального символического образа, который придаёт приключению социальный или философский смысл (уродливо-изысканная плотоядная орхидея – воплощение обречённой на гибель цивилизации, потеря веса – материализация духовной пустоты буржуа).

Параллельно с научно-фантастическими романами У. писал и более традиционные, выдержанные в реалистической манере произведения. К жанрам социально-бытового и социально-психологического романа У. обратился ещё в кон. 19 в., когда появились его первые произведения о “маленьком человеке”, пронизанные мягким юмором и содержащие множество аллюзий на личную биографию писателя. Герой, как правило, переходил от томления в душной обывательской атмосфере, которая прерывалась катастрофой (разорение, пожар, бегство), к духовному пробуждению, обретению нравственных ориентиров и преображению. Наибольшим признанием пользовались “Киппс” (“Kipps”, 1905; киноэкр. 1941, реж. К. Рид; телеэкр. 1960; мюзикл 1967

под назв. “Полшестипенсовика” – “Half a Sixpence”, реж. Дж. Сидни, Великобритания; рус. пер. 1906) и “История мистера Полли” (“The History of Mr. Polly”, 1910; экран. 1949, реж. Э. Пеллисер, Великобритания; рус. пер. 1924). Любовь всегда играла большую роль в жизни У., что отразилось в особой значимости любовной интриги в его романах (“Любовь и мистер Льюишем” – “Love and Mr. Lewisham”, 1900; рус. пер. 1901; “Новый Макиавелли” – “The New Machiavelli”, 1911; рус. пер. 1911, и др.); скандальную известность приобрёл феминистский роман “Анна-Вероника” (“Ann Veronica”, 1909; рус. пер. 1910). В 1920-е гг. эти произведения казались устаревшими и чрезмерно идеологизированными. Подобно своему герою, писателя В. Вулф*, У. “строит свою философию”, чтобы “решить собственные проблемы”. Несколько особняком среди этих романов стоит “Тонно-Бенге” (“Tonno-Bungay”, 1909; в рус. пер. “Чудодейственный бальзам Тонно-Бенге” 1910), отличающийся большей масштабностью и гротескным изображением английского общества рубежа 19–20 вв.

С началом 1-й мир. войны У. отказался от научной фантастики. Реальность превзошла самые пессимистические прогнозы писателя: “Мир, потрясённый катаклизмами, не нуждается в новых фантазиях о катаклизмах”. Сначала он приветствовал глобальную встряску в эссе “Война, которая покончит с войнами” (“The War That Will End War”, 1914; в рус. пер. “Меч мира” 1915), но иллюзии о могуществе человеческого разума быстро рассеялись, и У. занял антимилитаристскую и антиимпериалистическую позицию, отразившуюся в романе “Мистер Бритлинг пьёт чашу до дна” (“Mr. Britling Sees It Through”, 1916; рус. пер. 1916).

В своём творчестве У. всё больше склонялся к открытой публицистичности (Т.С. Элиот* считал У., так же как Б. Шоу* и Г.К. Честертон*, “великим журналистом”). Его романы нередко приобретают эссеистический характер: 3-томный “Мир Уильяма Клиссольда. Роман под новым углом зрения” (“The World of William Clissold. A Novel at a New Angle”, 1926; рус. пер. 1928) заслужил неодобрительную оценку Д.Г. Лоуренса*. Использование искусства для социального обличения не было понято Г. Джеймсом, другом У.: “Мне странно сосуществование в одном человеке такого большого таланта со столь малым искусством!”

У. ответил: "Пусть уж лучше видят во мне журналиста!" – и разорвал отношения с Джеймсом, спародировав его творческую манеру в сб. "Бун" ("Boon", 1915). Однако подобная эволюция взглядов на литературу и собственное творчество не помешала У. в 1917 положительно оценить "Портрет художника в юности" Дж. Джойса*.

В течение всей жизни У. писал статьи и эссе, посвящённые различным проблемам общественной и политической жизни, философские и религиозные трактаты ("Социализм и семья" – "Socialism and the Family", 1906; "Первое и последнее" – "First and Last Things", 1908; "Бог: невидимый король" – "God: the Invisible King", 1917). Ревизия христианства в книгах У. была резко раскритикована Г.К. Честертоном*. Позитивная программа У. сформулирована в трактатах "Предвидения (о воздействии прогресса механики и науки на человеческую жизнь и мысль)" ("Anticipations (of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought)", 1901; рус. пер. 1902), "Спасение цивилизации" ("The Salvaging of Civilisation", 1921; рус. пер. 1923), "Куда идёт мир: Догадки и предсказания на грядущие годы" ("The Way the World Is Going: Guesses and Forecasts of the Years Ahead", 1928). "Современная утопия" ("A Modern Utopia", 1905; рус. пер. 1905), отсылающая к форме платоновского диалога, и утопия "Люди как боги" ("Men Like Gods", 1923; в рус. пер. "Яко боги", 1923) основаны на идеях постепенной эволюции от капитализма к социализму, к федерализму на уровне мирового сообщества, управляемого интеллектуальной, научной элитой, на идеях равноправия мужчин и женщин и формирования нового типа Homo sapiens с помощью евгеники. У. был горячим поборником создания Лиги Наций, но те формы, которые эта организация приобрела в реальности, вызвали у него разочарование.

Идеи У. получили широкое распространение в 1920–1930-е гг. благодаря изданной миллионными тиражами "Краткой истории человечества" ("The Outline of History", 1920) и научно-популярным книгам "Наука жизни" ("The Science of Life", 3 vols., 1930; совместно с Дж. Уэллсом и Дж. Хаксли), "Труд, жизнь и счастье человечества" ("The Work, Wealth and Happiness of Mankind", 1931). Э.М. Форстер*, считавший "Науку жизни" "великой книгой", видел главный её недостаток в "пренебрежении мистицизмом, при-

сущим сознанию человека со времён Будды, Магомета и Христа". Пророчества писателя-рационалиста, основанные на вере в силу разума, в 20 в. многим казались наивными. Дж. Оруэлл* считал, что "У. слишком здравомыслящий человек, чтобы понять современный мир". Полемизируя с У., Е. Замятин, О. Хаксли*, Дж. Оруэлл создали в антиутопиях* грандиозные картины мирового безумия при тоталитаризме.

К кон. 1920-х гг. в творчестве У. всё явственнее звучат скептические ноты. В романе "Мистер Блетсворси на острове Ремпол" ("Mr. Blettsworthy on Rampole Island", 1928; рус. пер. 1929) современная цивилизация гротескно преобразается в общество дикарей. Накануне 2-й мир. войны, когда угроза фашизма стала реальностью, У. написал притчу "Игрок в крокет" ("The Croquet Player", 1936; рус. пер. 1937). Применяв теорию эволюции к исследованию социальной сферы, У. представил агрессию (характерную, по мнению автора, для доисторического этапа развития жизни) как психологический рудимент, освобождение от которого является залогом выживания человечества. В романе "Бэлпингтон Блэпский" ("Bulpington of Blup", 1933; рус. пер. 1956) литературные фантазии, противопоставленные научной точности, становятся причиной распада личности. "Маленький человек" уже не вызывает у писателя прежней симпатии: в политических романах-гротесках ("Накануне" – "Meanwhile", 1927; в рус. пер. "В ожидании... Портрет женщины", 1928; "Самовластие мистера Парэма" – "The Autocracy of Mr. Parham", 1930; рус. пер. 1930) У. показал преобразование обывателя в диктатора. В мрачных тонах рисует он будущее человечества и в эссеистике этого времени ("Судьба Homo Sapiens" – "The Fate of Homo Sapiens", 1939; "Разум на краю бездны" – "Mind at the End of Its Tether", 1945).

В истории литературы У. остался автором нескольких научно-фантастических романов, которые породили индустрию массовой культуры, эксплуатирующей образы пришельцев, мутантов, человека-невидимки. Однако он "расширил возможности романа, атаковал коммунизм, нацизм и христианство, написал хронику прошлого и хронику будущего; он рассказал истории, символизирующие процессы, которые прослеживаются во всех человеческих судьбах" (Х.Л. Борхес).

Соч.: The Works: In 28 vols. L., 1924–1927; в рус. пер.: Собрание сочинений: В 13 т. СПб., 1909–1917; Собрание сочинений: В 15 т. М., 1964; Полное собрание фантастических произведений: В 16 кн. М., 1996.

Лит.: *Замятин Е.* Герберт Уэллс. Пг., 1922; *Кагарлицкий Ю.* Герберт Уэллс. М., 1963; *Левидова И.М., Парчевская Б.М.* Г.Дж. Уэллс: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1898–1965. М., 1966; *Тугужева М.П.* Они его любили: Г.Дж. Уэллс и женщины в его жизни. М., 2001; *Dickson L. H.G. Wells: The Turbulent Life and Times. L., 1969; Kemp P. H.G. Wells and the Culminating Age. L., 1989; Draper M. The History of Mr. Wells. L., 1995.*

Е. Соловьева

УЭСКЕР Арнольд (WESKER Arnold, р. 24.05.1932, Лондон), драматург. Родился в семье иммигрантов. Мать была родом из России; отец, портной по профессии, – венгерский еврей. Детство и юность У. прошли в весьма стесненных обстоятельствах, и по окончании в 1948 школы он пошел работать, переменяв множество профессий: был подсобным рабочим на кухне, слесарем-водопроводчиком, рабочим на ферме, сортировщиком семян; какое-то время готовил пирожные в ресторанах и всерьез собирался заняться ресторанным бизнесом, служил в Королевских ВВС (1950–1952). В 1955–1956 обучался в Лондонской школе искусств. Удостоен ряда премий.

Первая же принятая к постановке пьеса У. “Суп перловый с курицей” (“Chicken Soup with Barley”, 1958) выдвинула начинающего автора в число ведущих драматургов “новой волны”. Две следующие пьесы, “Корни” (“Roots”, 1959; рус. пер. 1963) и “Я говорю об Иерусалиме” (“I’m Talking about Jerusalem”, 1960), закрепили успех первой, вместе с которой они составили трилогию о жизни рабочего класса, протекающей в изнурительной борьбе с нуждой. Созданная У. картина лишена “живописности” и “экзотики”, нередко встречающихся в изображении социальных низов. Критика окрестила направление, представленное прежде всего пьесами У., “драмой кухонной раковины”. Однако У., развивавший традиции реалистической драмы, отнюдь не замыкался на быте. Открывая действие первой пьесы 1936 годом, когда в Лондоне готовится демонстрация английских фашистов, которым намерены дать отпор взбуждаемые рабочие кварталы, драматург доводит его до современно-

сти. Он прослеживает судьбы нескольких поколений, совмещая личный и социальный планы, метод психологического анализа – с воссозданием исторической реальности и мечтой о светлом будущем.

В пьесе “Кухня” (“The Kitchen”, пост. 1959; расширенный вариант 1961) создан обобщенный образ современного общества, безжалостно уничтожающего личность, которая превращается в бездушный автомат. В момент пробуждения сознания этого отчужденного человека обуревают слепая ярость, но его порыв воплощается в бесплодный жест. В пьесе “И ко всему картошка” (“Chips with Everything”, 1962; рус. пер. 1968) проблема отчуждения получила гротескно-сатирическую разработку, обильный материал для которой давала армейская жизнь, знакомая У. по собственному опыту. Местами в пьесе появляются трагические интонации, сближающие её в жанровом отношении с трагикомедией, но налёт мелодраматизма снижает драматический эффект.

Завершает первый, наиболее плодотворный, период творчества У. пьеса “Их собственный золотой город” (“Their Very Own and Golden City”, пост. 1965; публ. 1966; пост. в перераб. варианте 1974), где он вновь обращается к мечте о прекрасном будущем. В начале пьесы, действие которой охватывает 70 лет с 1926 (год всеобщей забастовки) до 90-х гг. 20 в., её герои дают обет посвятить жизнь осуществлению мечты о новом золотом веке. Действительность сокрушает её, но тем, у кого хватило сил удержаться “на высоте” духа, она служит путеводной звездой, несмотря на горечь поражений и утрат. Драматург неизменно стремился донести искусство до широкого зрителя. Его разочарования, связанные с попытками создать специально для этой цели с помощью профсоюзов “Центр 42”, отразились в книге эссе “Опасность разобщенности” (“Fears of Fragmentation”, 1970).

Мировоззренческий кризис, пережитый на рубеже 60–70-х гг., привёл У. к отказу от прежних представлений об историческом прогрессе, хотя он продолжает обращаться к социальной проблематике – в “Друзьях” (“The Friends”, 1970), в “Свадебном пиршестве” (“The Wedding Feast”, пост. 1974; пост. в перераб. варианте 1977), комедии с мрачными обертонами, в основу которой положен рассказ Ф.М. Достоевского “Скверный анекдот”, в “Шейлоке” (“Shylock”, пост.

1976; пост. в новых вариантах 1977, 1978), переосмысляющем "Венецианского купца" Шекспира в результате скрупулезного изучения исторических свидетельств, часть которых введена в текст пьесы. Он возвращается также к персонажам, близким к герою его прославленной трилогии ("Старики" – "The Old Ones", 1972; публ. 1973; публ. нового варианта 1975), к найденным однажды приёмам (пьеса "Газетчики" – "The Journalists", 1975, воспроизводит стиль "Кухни"). Однако его новые работы не стали художественными открытиями и не содержали свежих идей, которые отличают ранние пьесы У., вошедшие в историю английской драмы рубежа 50–60-х гг.

В 80-х гг. У. обращается к поискам новой тематики, начиная ещё в пьесе "Времена года" ("The Four Seasons", 1965), написанной как аллегория любви. Аллегорический характер носит пьеса "Caritas" (1980) о страданиях средневековой затворницы, послужившая впоследствии основой либретто оперы. Она открыла цикл пьес, посвящённых женщинам: "Энни Уоблер" ("Annie Wobler", 1982), "Четыре портрета матерей" ("Four Portraits of Mothers", 1982), "Распродажа" ("Yardsale", 1983), "Что бы ни случилось с Бетти Лемон" ("Whatever Happened to Betty Lemon", 1986), единственная пьеса У. с элементами сюрреализма, "Любовница" ("The Mistress", 1988) и "Письмо к дочери" ("Letter to a Daughter", 1990). Параллельно У. пишет две пьесы эпического масштаба на историческую тему: "Баденхайм 1939" ("Badenheim 1939", 1987) – переработка романа А. Аппельфельда, посвящённого Холокосту, и "Холм Беортелла" ("Beorhtel's Hill", 1988) о возникновении города Бэзилдон.

В этот период У. всё чаще обращается к теме антисемитизма: в "Завтраке" ("Breakfast", 1981) фашистское прошлое Германии мешает герою понять современную страну; в пьесе "Когда Бог восхотел сына" ("When God Wanted a Son", 1986) она переплетается с темой распада семьи. Наконец, в пьесе "Клевета об испитии крови" ("Blood Libel", 1991) У. показывает антисемитизм, уходящий своими корнями в раннее средневековье.

Как ранее в "Кухне", размышления У. о человеческой природе нередко облекаются в форму аллегории. В "Роднике" ("Wild Spring", 1992) человек предстаёт как жертва самообмана, неспособная вырваться из его

хитросплетений. Тема необратимого взаимоотношения людей объединяет пьесы "Разбей мне сердце" ("Break My Heart", 1997) и "Отрицание" ("Denial", 1997), герои которых, даже находясь в самых близких отношениях, не могут понять друг друга.

На протяжении всего творческого пути У. не чуждался публицистических выступлений, писал стихи и прозу; наименее удачно сложилась судьба созданных им киносценариев: практически ни один из них не воплотился в фильм.

Соч.: *Fears of Fragmentation*. L., 1970; *As Much as I Dare*. L., 1994.

Лит.: *Ряполова В.* Арнольд Уэскер // *Театр*. 1968. № 6; *Коренева М.* Драматургия // *Английская литература*. 1945–1980. М., 1987; *Hayman R.* Arnold Wesker. L., 1970; *Leeming G.* Wesker: The Playwright. L.; N.Y., 1983.

М. Коренева

УЭСТ Ребекка (WEST Rebecca, наст. имя Сисили Изабел Фэарфилд, 21.12.1892, Лондон – 15.03.1983, Лондон), журналистка, романистка, критик. За заслуги в области журналистики награждена французским орденом Почётного легиона (1957) и орденом Британской империи (1959).

Отец У., потомок древнего англо-ирландского рода, сменил множество профессий, среди которых была и журналистика, однако страсть к игре на бирже послужила причиной семейного разрыва (1901). Мать – родом из Шотландии, талантливая пианистка. У. училась в Эдинбурге; в 16 лет бросила школу и поступила в Академию драматического искусства (позже – Королевская академия драматического искусства), но вскоре ушла оттуда (1911), не обнаружив ярких артистических данных.

Журналистская карьера У. началась очень рано и была тесно связана с её активным участием в феминистском движении. В 14 лет написала письмо в "Скотсмен" об избирательных правах женщин, в 15 лет вступила в общество суфражисток.

Социальный пафос, меткая критика и остроумный стиль рецензий У. (напр., на пьесу М. Горького "На дне", на книгу о жизни индийских женщин), опубликованных в 1911–1912 в первых выпусках феминистского журнала "Фривумен", привлекли к ней внимание читателей. Во 2-м выпуске журнала У., писавшая до тех пор под своим настоящим именем, обратилась к псевдонуиму Ре-

бекка Уэст (имя героини из пьесы Ибсена "Росмерсхольм"), чтобы оградить семью от возможных нападков. После закрытия журнала продолжала писать статьи в "Нью фри-вумен", "Инглиш ревью"* и другие издания, а также сотрудничала с популярной социалистической газетой "Клэрион". Её лучшие статьи этого времени собраны в кн. "Молодая Ребекка" ("The Young Rebecca", 1982). После поездки с лекциями в США (1923–1924) У. установила прочные связи и с американскими изданиями. Её называли "обладательницей самого остроумного языка в Лондоне". Рецензия на роман Г. Уэллса* "Брак" своей едкой иронией (Уэллс был назван "старой девой среди романистов") вызвала любопытство писателя, и он пожелал познакомиться с автором статьи. Это положило начало их 10-летнему роману, в результате которого родился сын Энтони Уэст, будущий писатель.

Первую книгу У. посвятила творчеству Г. Джеймса ("Henry James", 1916). Её литературно-критическая деятельность была продолжена в серии эссе "Заметки о романах" ("Нью стэйтсмен", 1920–1922), в статьях о Б. Шоу, А. Беннетте, Г. Уэллсе, Дж. Голсуорси ("Нью Йорк гэралд трибюн", 1926–1932). В сборниках критических статей "Странная необходимость" ("The Strange Necessity", 1928) и "Наконец всерьёз" ("Ending in Earnest", 1931) У. попыталась проанализировать природу эстетического чувства и подвести некоторый итог своей литературной деятельности.

В дебютном романе "Возвращение солдата" ("The Return of the Soldier", 1918; экран. 1982) У. изобразила замкнутый и спокойный женский мирок в английском имении, куда с фронтов 1-й мир. войны возвращается контуженный солдат. Тема возвращения приобретает в романе тройкий смысл: возвращение героя домой, его выход из состояния амнезии и возвращение к действительности, возвращение солдата на войну.

Художественная проза У. 20-х и 1-й пол. 30-х гг. связана с феминистской проблематикой. В романе "Судья" ("The Judge", 1922) конфликт супружеских и материнско-сыновних отношений в треугольнике "сын – его мать – его жена" выявляет особенности мужской и женской психологии. Сопоставление мужского и женского характеров присутствует и в романе "Хэрриет Хьюм: лондонская фантазия" ("Harriet Hume: a London

Fantasy", 1929), но уже в мистическом антураже. В сб. "Хриплый голос: четыре короткие повести" ("The Harsh Voice: Four Short Novels", 1935) ироничное отношение автора к своим персонажам помогает варьировать женские образы от самоотверженных девушек до эгоцентрических зануд. В романе "Мыслящий тростник" ("The Thinking Reed", 1936) У. приходит к выводу, что мужчины и женщины принадлежат к двум разным "расам", которые не могут жить друг без друга.

Существенное влияние на У., по мнению исследователей, оказала работа над биографией Св. Августина ("St. Augustine", 1933). В этом средневековом мыслителе ей виделся архетип современного человека как в смысле психологической природы, так и в плане политических взглядов. Кроме тех черт личности Августина, которые отложились в культурном европейском сознании, У. открыла в нём "великого романтичного художника" (В. Гленденнинг). Дуализм Св. Августина, определивший, согласно У., развитие западной цивилизации, стал частью её собственного мировосприятия.

В 40-е гг. У. обратилась к прозе художественно-документального характера, в которой выразила свой взгляд на мир как арену битвы добра и зла. Её 2-томное произведение "Чёрная овца и серый сокол: дневник поездки по Югославии" ("Black Lamb and Grey Falcon: the Record of a Journey Through Yugoslavia", 1941), написанное по следам реальной поездки в 1937–1938, из дневника путешествия превращается в культурное и политическое исследование балканской истории. Книга, признанная критиками центральной в творчестве У., вызвала немало споров в югославских политических кругах и обвинений У. в реакционности. Для самой У. эта страна была источником, откуда исходил "поток событий", влияющих на судьбу Европы и её собственную судьбу. В 2-томнике выразились философские, моральные, религиозные, политические и эстетические взгляды У. Образы чёрной овцы (на У. произвёл глубокое впечатление обряд жертвоприношения животных в Скопье для избавления от бесплодия) и серого сокола (из сербской поэмы 14 в. о завоевании турками Косово) олицетворяют тёмную сторону человеческой природы, облакающей жестокость и уничтожение в форму необходимой и священной жертвы.

Послевоенная серия репортажей с Нюрнбергского процесса “Теплица с цикламенами” (“Greenhouse with Cyclamens”, 1945) и документальные книги о предателях “Значение предательства” (“The Meaning of Treason”, 1947), “Поезд с порохом” (“The Train of Powder”, 1955) и “Дело Вассалл” (“Vassall Affair”, 1963), а также роман “Птицы падают вниз” (“The Birds Fall Down”, 1966), написанный на материале русского дореволюционного терроризма, продолжили анализ тёмных сторон человеческой природы.

С возвращением к художественной прозе в романе “Переполенный фонтан” (“The Fountain Overflows”, 1956) репутация У. как романистки начала расти; стали переиздаваться её ранние произведения. Сам роман был задуман как первая часть трилогии “Кузина Розамунда: Сага века” (“Cousin Rosamund: A Saga of the Century”), основанной на событиях из жизни её собственной семьи. Первая книга вводит в атмосферу семьи Обри. Рассказ ведётся от лица одной из трёх дочерей. Сюжетной осью романа становится разрыв между матерью, известной в прошлом пианисткой, и отцом, талантливым журналистом, спускающим деньги семьи на биржевых играх. Родители напоминают их детям бурно изливающийся источник, питающий и разрушающий их судьбы. Смерть дорогих людей – брата на войне и матери, не пережившей его смерти, – во 2-й части “Эта настоящая ночь” (“This Real Night”, 1984; У. успела отредактировать первые 8 глав, ос-

тальная часть книги составлена из рукописей глав, найденных в её архиве) обнажает перед героями трагическую сущность бытия. Сёстры Обри пытаются найти тепло и покой в доме любимой двоюродной сестры Розамунды. Этому посвящена 3-я часть – “Кузина Розамунда” (“Cousin Rosamund”, 1986, целиком составлена из разрозненных глав архива У.), где рассказывается история о неудачном замужестве Розамунды и последующем одиночестве сестёр Обри.

Часть художественной прозы У. была издана после её смерти, что во многом объяснялось её откровенно автобиографическим характером. В главных героях романа “Подсолнух” (“Sunflower”, написан в 1927, опубл. в 1986), в знаменитой актрисе и двух её любовниках, угадывались сама У., Уэллс и владелец “Роллс-Ройса” газетный магнат. Инстинктивная тяга героини к сильным мужчинам сравнивается в романе с обращением подсолнуха к солнцу.

Тема хаоса и наступающей ночи в последних книгах У. заставляет предположить, что для неё противостояние света и тьмы в 20 в. имело трагический исход. Мужество автора, посвятившего немало произведений анализу природы зла, выражало её кредо – “контакт с реальностью” (“communion with reality”).

Соч.: The Only Poet and Short Stories / Ed. A. Till. L., 1992.

Лит.: Ray N.G. H.G. Wells and Rebecca West. L., 1974; Glendinning V. Rebecca West: A Life. L., 1987.

Я. Муратова

Ф

ФАРРЕЛЛ Дж(еймс) Г(ордон) [FARRELL J(ames) G(ordon), 23.01.1935, Ливерпуль – 04.08.1979, Банта Бей, Ирландия], романист. Детство провел в Ирландии. Получил образование в Оксфордском университете. Несколько лет преподавал во Франции, где происходит действие его первого романа “Человек со стороны” (“A Man from Elsewhere”, 1963), в котором обозначился интерес Ф. к истории (в нём приведены беседы героев об исторических катаклизмах и их уроках – от Французской революции до восстания в Варшавском гетто).

В романах 70-х гг. Ф. обратился к прошлому Британской империи – ради того, чтобы “осознать смысл настоящего”. Действие романа “Беспорядки” (“Troubles”, 1970; экран. 1989) происходит в Ирландии в 1919–1921, в период подъёма освободительной борьбы. Изображённая в нем жизнь обитателей обветшавшего отеля “Маджестик” (в пер. с англ. “величественный”), некогда влиятельных в ирландском обществе протестантов-джентри, отражает начавшееся разрушение империи. Тема упадка былого величия дана Ф. в тональности готической прозы*; символика упадка пронизывает

сюжет романа, что позволяет сравнивать его с "Путём в Индию" Э.М. Форстера*.

Для осознания причин и истоков распада империи Ф. обращается к событиям более далёкой истории: в романе "Осада Кришнапура" ("The Siege of Krishnapur", 1977; Букеровская премия) речь идет о восстании сипаев 1857. Действие происходит в вымышленном городе, символизирующем Индию, в английской резиденции, осажденной восставшими. Страдания, выпавшие на долю осажденных, искупают, по мысли Ф., "историческую вину" англичан перед Индией. Симпатии автора отданы главе местной администрации, непоколебимо верящему в цивилизаторскую миссию Англии и прогресс в целом (это символизирует стоящая на его столе скульптурная композиция "Прогресс Науки против Невежества и Суеверия"). Но под конец жизни ему приходится убедиться в том, что викторианский оптимизм не более чем благородное заблуждение.

"Последним аккордом" в разработке Ф. темы краха Британской империи стал роман "Падение Сингапура" ("The Singapore Grip", 1978) о поражении англичан в битве с японцами при Сингапуре в 1941–1942, которое У. Черчилль* назвал "тяжелейшей катастрофой, самой крупной капитуляцией за всю историю Британии". В романе сочетаются "объективный" взгляд, основанный на изучении документальных материалов, рассказах очевидцев, и "личный" взгляд, проявившийся в сатирическом изображении английской колонии. Каучуковый магнат, заботясь лишь о своих прибылях, фактически способствует поражению английской армии; колониальная администрация во главе с губернатором обнаруживает своё бессилие перед надвигающейся катастрофой.

Введение в это произведение героя, действовавшего в романе "Беспорядки", выдаёт стремление Ф. превратить отдельные романы в части единого цикла (в критике за ними закрепилось название "Имперской трилогии"). Преждевременная смерть помешала писателю полностью воплотить свой замысел, но и те романы, что он успел написать, стали яркими образцами исторической прозы, отразившей наряду с романами О. Мэннинг* и П. Скотта* ностальгию по ушедшему прошлому и тревогу о судьбе нации.

Соч.: The Hill Station and an Indian Diary. L., 1981.

Лит.: Greacen L. J.G. Farrell: The Making of a Writer. L., 1999.

И. Васильева

ФАУЛЗ Джон (FOWLES John, р. 31.03.1926, Ли-он-Си, графство Эссекс), романист, эссеист. Родился в семье с викторианскими устоями. Учился в закрытой школе, в кон. 2-й мир. войны служил в военно-морском флоте. Французская литература, интерес к которой проявился в школьные годы и затем в Оксфордском университете (1947–1950), стала специальностью Ф. (считал себя "наполовину воспитанным на французской культуре"). Не меньшим был интерес к английской классике (Ф. всю жизнь собирал "викторианские романы"). После окончания университета Ф. в течение 13 лет преподавал английский язык и литературу (во Франции, Греции, Англии). Получив возможность полностью посвятить себя творчеству, Ф. вскоре же поселился в графстве Дорсет (в "стране Харди*", великого романиста, чья тень осеняет ту часть Англии, о которой я пишу), в прибрежном городке Лайм-Риджис. Он объяснял это не только желанием отгородиться от столичной литературной среды, но и свойственным ему особым чувством природы, биологическим восприятием жизни в её непосредственной реальности (причисляет себя к "тёмно-зелёным левым"). Этой теме посвящены эссе Ф. "Острова" ("Islands, 1978), "Дерево" ("The Tree", 1980) и "Краткая история Лайм-Риджиса" ("A Short History of Lyme Regis", 1982).

Все 7 опубликованных художественных произведений Ф. представляют собой эпистемологическую прозу, в которой путь самопознания проходит автор (пишет, чтобы "открыть самого себя"), герой (в его истории трансформируется архетипический мотив "квеста" и традиционного "романа воспитания") и "саморождающийся" роман, обретающий форму на глазах читателя. Свою моральную задачу Ф. видит в том, чтобы, развлекая, помогать людям понять себя. Свою художественную стратегию он определяет как "реструктуризацию традиционных форм повествования". Писатель следует модели английского классического романа, пользуется сюжетными ходами любовного, детективного* и готического* романов, претёмами, создающими эффект тревожного ожидания. Ф. ведёт повествование, по собственному признанию, в естественной

для него реалистической манере, но одновременно разрушает иллюзию реальности, обнаруживая то, что лежит под верхним сюжетным слоем. Число посвящённых Ф. специальных монографий значительно превышает количество изданных им художественных произведений (сам писатель счёл это “переизученностью”). Повышенный критический интерес к его творчеству во многом объясняется тем, что оно “способствовало построению теории постмодернизма”, одним из представителей которого в английской литературе Ф. считается.

Первый опубликованный роман Ф. “Коллекционер” (“The Collector”, 1963; экран. 1965; рус. пер. 1991), ставший бестселлером, принёс автору не только материальную независимость, но и разочарование. Его замысел не был понят: не только читатели, но и критики единодушно отнесли этот роман о похищении молодой девушки к разряду “триллеров”. Между тем Ф. стремился к сочетанию различных жанровых традиций и уровней конфликта – как в этом, так и в последующих романах. Как пояснял Ф., взяв за образец Дефо, Остен и Т.Л. Пикокка, он создал “пограничную ситуацию” в духе Сартра и Камю; в отношениях похитителя и его жертвы сделал акцент на драматизме взаимоотношения между невежественным “большинством” и элитарным “меньшинством”, придав этому конфликту социальный и психологический смысл. Название этого романа войдёт в число ключевых понятий Ф. для обозначения черты человека или типа личности, неспособной оценить свободу живой реальности.

Спустя год Ф. выступил с разъяснением своей позиции по широкому кругу проблем, касающихся природы человека, соотношения жизни и искусства, общества, разделённого на “меньшинство” и “большинство”, религии, политики. В книге философских фрагментов “Аристос” (“Aristos”, 1964, перераб. изд. 1970; рус. пер. 2003) в духе “Мыслей” Б. Паскаля и Гераклитовой диалектики (“Аристос” – “наилучший” Гераклита) Ф. настаивает на амбивалентности суждений, возможности противоположных мнений в бесконечном процессе познания.

В романе “Маг” (“The Magus”, 1966, экран. 1968; перераб. изд. 1977; в рус. пер. “Волхв”, 1993) Ф. обратился к теме судьбы своего поколения. Оно легко преодолело моральные запреты викторианского детства, но потака-

ние собственным прихотям приняло за свободу и возвело в экзистенциалистский тип поведения. В ходе длительной работы над романом (с нач. 50-х гг.), учитывая восприятие “Коллекционера”, Ф. расширял границу, пролегающую между этическим миром и эстетическим, между иллюзией и реальностью. Его герой Николас Эрфе бежит от реальной любви, которая представляется ему банальной, в мир любви возвышенной, а на проверку иллюзорной, и оказывается перед тем же выбором, что и человечество: “оно может проиграть всё, а выиграть лишь то, что имело”. Его инициация происходит на греческом острове по сценарию “мага” Кончиса, режиссёра метатеатра, в котором моделируются ситуации, но за участником представления остаётся свобода выбора. Эрфе разгадывает ближайшие ходы этого “романиста-психиатра без романа, манипулирующего не словами, а людьми”, но не конечную цель эксперимента, подвергающего человека жестокой деструкции. Философскую метафору человеческого существования Ф. нашёл в слове “godgame”. Таким было и предполагавшееся заглавие романа – “Игра бога”. Эту роль присвоил Кончис, в то время как Эрфе, принявший вымысел за реальность, чувствовал себя персонажем, “придуманным автором-богом”.

На уровне повествовательной структуры Ф. ведёт собственную “игру в бога”, которая выходит на поверхность в романе “Женщина французского лейтенанта” (“The French Lieutenant’s Woman”, 1969; экран. по сценарию Х. Пинтера*, 1981; рус. пер. 1985). Он отнёс действие к 19 в. и создал стилизацию (скорее ироническую, чем пародийную) классического английского романа с характерным для него воспроизведением обычаев и нравов, обрисовкой персонажей, любовной историей, положенной в основу сюжета. Исторический и культурный мир викторианской Англии увиден в нём в перспективе 20 в., комментарии автора помогают читателю-современнику соотнести его со своей эпохой, чем нередко пользовались и романисты 19 в. (напр., У.М. Теккерей). Иллюзия реалистического повествования разрушается в тот момент, когда автор его прерывает (“История, которую я рассказываю, лишь плод воображения”) и объявляет, не без иронии, что, как современник Роб-Грийе и Барта, больше не может притворяться все-

знающим романистом. Его центральные герои, не меняя костюмов, в нарушение канонов прошлого века преобразуются в типично фаулзовских персонажей: Сара Вудраф (её презрительное прозвище дало название роману), сыграв роль “мага”, направляет Чарлза Смитсона на путь самопознания. “Игра в бога”, однако, на этом не кончается: отвергнув одну условность, Ф. не принял и другую. Он продолжает поиски “третьего пути”, потому что “романист всё ещё бог (...) ибо он творит”. Признавшись в вымысле, Ф. продолжает настаивать на том, что персонажи “реальны” в том же смысле, в каком может быть реальным представление о собственном прошлом. Упоминание эволюционной теории Дарвина намекает на эволюцию романной формы: в борьбе за существование выживают только особи, принимающие защитную окраску. Вместо “открытого” конца, характерного для романа 20 в., Ф. предлагает два его варианта, но оба “закрыты” (в одном Сара примиряется с Чарлзом, в другом отвергает его). В сценарии Пинтера, построенном как “фильм в фильме”, оба финала также закрыты – счастливо для героев фильма, несчастливо для исполняющих их роли актеров.

Вслед за рассказами сб. “Башня из чёрного дерева” (“The Ebony Tower”, 1974; рус. пер. 1979), “вариациями” (его предполагавшееся название) предыдущих романов, Ф. продолжил историю послевоенного поколения, начатую в “Mage”, избрав не притчевую, а реалистическую, как заявил он сам, форму. Объемистый роман “Дэниел Мартин” (“Daniel Martin”, 1977; рус. пер. 2001) стал своего рода энциклопедией английской жизни на протяжении более четверти века с широкой исторической, социальной и географической перспективой и одновременно исследованием искусства современного повествования. Заглавный герой этого самого автобиографического романа Ф. переживает критический момент самопознания: в поисках утраченного времени и утраченных возможностей он возвращается к “викторианскому детству” и послевоенным студенческим годам, когда ощущает себя в тисках между детерминизмом и свободой воли; чувствуя себя англичанином (не британцем), он анализирует природу “английскости” (тишина “подобна крику”, супружество поражено “раковой опухолью”, люди разъединены “железным занавесом”), соотносит судьбу

поколения с историей 20 в. (“Мои современники тоже в определённом смысле выросли в 19 веке, так как до 1945 года 20-й век не наступил. Вот почему мы оказались на дыбе, на самом длинном и самом крутом повороте культуры во всей истории человечества”).

Роман-исповедь совмещается с романом о романе, с поисками формы для её выражения. О том, как достичь “цельности видения”, переводя свой жизненный опыт на язык искусства, размышляет Дэниел Мартин, драматург и сценарист, решивший написать роман. В последнем эпизоде, придя к своему жизненному “хэппи энду”, он отказывается от своего замысла, тем самым отделив жизнь от искусства. Результатом же стал роман многослойной структуры, в котором обсуждены и опробованы как традиционные, так и новейшие приемы повествования. В нём обсуждается утрата романистом божественного всеведения, соотношение “я” рассказчика и авторского “я”, “закрытый” или “открытый” финал и мн. др. Автор представлен “неумелым богом”, чувствующим себя одновременно вездесущим и беспомощным, кукольным и куклой. Повествование ведется от первого и третьего лица и нередко совмещается в пределах одного предложения, что создаёт иллюзию дистанции, дающей возможность видеть себя со стороны (“стать своим собственным третьим лицом”). Широко используется в романе и кинематографический монтаж для синхронизации и диахронизации эпизодов – эффект ближнего плана в сочетании с панорамными кадрами.

Экспериментируя с крайностями в поисках “золотой середины”, Ф. написал “антироман об антиромане” – “Мантисса” (“Mantissa”, 1982; рус. пер. 2000), название которого, как он поясняет, означает, согласно “Оксфордскому словарю английского языка”, “добавление сравнительно малой важности”. Распространённый в 20 в. сюжет о противостоянии автора как персонажа и персонажа как автора пронизан пародией на постмодернистскую теорию и практику. Майлз Грин поучает свою музу Эрато, что “писать о романе представляется гораздо более важным, чем писать сам роман”, что наилучшим способом заменить вербализацию чувств его прямым осуществлением – это сексуальный эксперимент, “невоспроизводимый в тексте”. Муза же, также претендующая на авторство, мечтает о смерти рома-

на и сожалеет, что “одни только французы из всех сил стараются разделаться с этой тягомотиной раз и навсегда”. Её наивному взгляду на литературу как на отражение реальной жизни автор противопоставляет литературу как “вид дискурса, функцию дискурса, состояние дискурса”; он внушает ей, что единственная тема современной серьёзной литературы – это разговор о трудности создания современной серьёзной литературы, которой нет никакого дела до реальности, при том что, как “окончательно доказали деконструктивисты”, “между автором и текстом нет никакой связи”. Действие происходит в мозгу романиста или в серой больной палате, где он обучается “прямому проявлению своих чувств” вместо выражения их словами, что означает претворение творческой активности в сексуальную. В этом откровенно игровом произведении время измеряется страницами (“мне всего несколько страниц”), плохое поведение называется “первым наброском”, персонажи претерпевают метаморфозы и в новых ролях “переписывают” текст.

В романе “Мэггот” (“A Maggot”, 1985; в рус. пер. “Червь”, 1996) о зарождавшемся в 18 в. движении шейкеров, которое заинтересовало Ф. ранним проявлением духовного нонконформизма, эпистемологическим откровением, аналогичным процессу художественного творчества, он продолжил поиски романной формы, соединив многие элементы своих предыдущих произведений: реалистическую технику “Дэниела Мартина” и театральность “Мантиссы”, “божественную игру” “Мага” и диалог с другой эпохой “Женщины французского лейтенанта”. По определению автора, это не исторический роман, а “мэггот” (согласно словарю – “личинка” и “причуда”), т.е. зарождение будущего и причуды памяти, человеческой и исторической. Повествование строится как детектив*, в котором есть таинственное происшествие, исчезновение одного человека и гибель другого, есть свидетели, но нет разгадки, так как каждый допрошенный ограничен не только тем, что он видел и слышал, но и своим представлением о том, что могло произойти. Такова же, по мысли Ф., судьба исторической памяти, которая сохраняется для последующих поколений в виде рассказанных историй.

Ф. испробовал разные модификации романа, и в этом смысле его произведения су-

ществуют как бы по отдельности (он сравнивал их с обособленными островами), объединённые, однако, внутренней темой самопознания. Он проводит эксперименты, нацеленные, по его словам, на выживание романа с оглядкой на художественный опыт 19 в. Этому посвящены многие страницы книги эссе “Кротовые норы” (“Wormholes”, 1998; рус. пер. 2002). По собственному опыту он знает, что не пишет “ничего такого, о чём викторианские романисты забыли написать, но, может быть, нечто такое, о чём кто-то из них написать не сумел”. Он предпочитает иронический тон повествования – “Тот, каким с такой естественностью и непринуждённостью пользовались все великие романисты 19 в., от Остен де Конрада включительно”. И приходит к неожиданному выводу: “Реализм – вот что будет нужно в 21 в.”.

Лит.: Пальцев Н. Суть творчества, суть чудотворчества: Притчи об искусстве Джона Фаулза // Fowles J. The Ebony Tower. Eliduc. The Enigma. М., 1980; Саруханян А. Джон Фаулз // Английская литература. 1945–1980. М., 1987; Loveday S. The Romances of John Fowles. L., 1980; Critical Essays on J. Fowles / Ed. P. Ellen. Boston, 1986; Tarbox K. The Art of John Fowles. Athens (Georgia), 1988; Twentieth Century Literature: John Fowles Issue // Spring. 1996. N 1.

А. Саруханян

ФЕРБЭНК (Артур Эннесли) Рональд [FIRBANK (Arthur Annesley) Ronald, 17.01.1886, Лондон – 21.05.1926, Рим), романист, драматург. Дед Ф., начинавший простым рабочим, нажил состояние на контрактах с железнодорожными компаниями; отец, продолживший его дело, стал членом парламента. С детства слабый здоровьем, Ф. получил домашнее образование, в основном во Франции, что, вероятно, обусловило его интерес к католицизму и франкоязычной литературе – Метерлинку, Бодлеру, Малларме, Флоберу, Готье. Его первая книга, включавшая две сказки – “Одетта д’Антреверне” (“Odette d’Antrevernes”) и “Исследование характера” (“A Study in Temperament”), – была опубликована в 1905. В 1906–1909 учился в Кембридже, но оставил колледж, не получив диплома. Здесь же он, по некоторым свидетельствам, принял католичество. Однако его отношение к религии было скорее эстетическим, нежели теологическим, о чём свидетельствует насмешливо-издевательский тон по отношению к церковной

иерархии в его поздних романах. Увлечённый О. Уайльдом, Ф. усваивает эстетский образ жизни, но, оказавшись после нач. 1-й мир. войны вне привычной богемной атмосферы, покидает военный Лондон и проводит эти годы в Оксфорде в полном уединении. За это время он опубликовал несколько книг, отразивших его эскапистское настроение. Внешне – утонченный высокомерный денди, внутри – болезненный, ранимый и очень застенчивый человек, он начал пить и всю жизнь скитался между Южной Европой и Северной Африкой, Лондоном и Антильскими островами, Египтом и Парижем. “Я чувствую, что его книги написаны в гостиницах, вижу незаправленную постель за спинкой его стула”, – говорит одна из героинь Ф. о вымышленном авторе. Так писались и романы самого Ф. Его эксцентричность в этот период стала особенно очевидна. Крайне нервный и неуравновешенный, он остро нуждался в друзьях, но бывал трудным в общении: мог обидеть и был обидчив, поэтому всю жизнь оставался одиноким. Не без влияния беспорядочного образа жизни его здоровье с годами ухудшалось. Ф. умер, не дожив четырех месяцев до своего 40-летия. Всё его творчество – размышления о пороке, невинности и неудовлетворённых желаниях.

Хотя в целом книги Ф. выглядят на литературном фоне 20-х гг. вполне органично, реальные корни его творчества – в эпохе *fin de siècle* и “жёлтых” 90-х гг. 19 в. Говоря о Ф., критики нередко употребляют сленговый эпитет “кэмп” (*camp*), объединяющий в себе различные значения: “аффектация” и “женоподобность”, “экстравагантность” и “снобизм”, “капризность” и др. Всё это действительно присутствует в романах Ф., не исчерпывая, впрочем, их сути. В его пронизанных эротизмом полуроманах-полусказках “небеса так бледны, что кажется, что они покрыты рисовой пудрой”, цветы лениво обмениваются репликами, а вокруг стайки девочек, идущих с наставницей через сад, выступают демоны. И в этом контексте его герои – светские дамы и аристократы, священники и монахини, негры и негритянки, словно бы спорхнувшие со страниц графики Бердсли, – выглядят убедительно, как бы эксцентрично и немислимо ни было их поведение.

И. Во*, исследовавший модернистскую поэтику Фербэнка, отмечал, что в его искусстве сочетаются “самая дикая экстравагант-

ность и самая строгая экономия”. Используя кинематографические приёмы, Ф. делает акцент на диалоге, оставляя характеры на втором плане. Сюжет его романов весьма условен. Любое событие – лишь повод для остроумных разговоров, которые составляют их содержание и ткань, лишь оправдание для пикантных шуток фантастических героев и изысканных описаний фантастического мира, в котором они живут. При этом читатель оказывается в роли вуайера, неожиданно вторгнувшегося в этот интимный и изысканный мирок. Романы Ф. изобилуют аллюзиями (литературными, музыкальными, живописными) в духе Дж. Джойса* и во многом напоминают пастиш. Однако из стилистического сплава возникает сугубо индивидуальная манера: “Он уникален, сверкающая стрекоча, порхающая над залитым солнцем садом литературы, по которому почти все остальные обитатели – ползают”, – писал американский “первооткрыватель” Ф. критик и писатель Карл ван Фехтен. А для Э.М. Форстера* волшебство его прозы составляют “вкус и выбор слов, ритм и описания, разговоры и ум, а в поздних произведениях – ощущение изобилия, подобное тому, которое возникает при виде собранных плодов или лазури небес”.

Ранние романы Ф. отмечены поиском собственного стиля и смелым экспериментом, в них чувствуется очарование спонтанности. Сюжет “Тщеславия” (“*Vainglory*”, 1915), возможно самого эстетского романа Ф., строится вокруг амбиций главной героини, желающей увековечить себя (хотя она еще довольно молода) на витраже в местном соборе, а в “Капризе” (“*Caprice*”, 1917), повествующем о стремлении провинциалки прославиться на столичной сцене, дана сатирическая зарисовка лондонской богемы. “Вальмут” (“*Valmouth*”, 1919) – ранний пример “католического” романа Ф., герои которого – священники, монахини, мальчики-хористы – эксцентричны и неортодоксальны в моральном отношении. Сюжет содержит типичные “составляющие” прозы Ф.: запретную любовь, клерикальную интригу, жизнь аристократии. Молодой наследник большого состояния шокирует общество Вальмута, готовясь вступить в брак с таинственной уроженкой Востока. Роман венчается гротескной сценой свадьбы, во время которой невеста убегает в сад за бабочкой, а жених, увлечённый юным лейтенантом, исчезает.

В романах Ф. создаёт экзотический и многогранный мир, где невинность противопоставлена пороку, но сама по себе физически притягательна, что и приводит к её развращению. Цветы зла произрастают повсюду, но это эстетизированное зло, описанное со вкусом и изяществом, выглядит не слишком серьезно. Роман "Искусственная принцесса" ("The Artificial Princess", опубл. посмертно, 1934) – легкая фантазия на тему уайльдовской "Саломеи". Здесь не только обыгрывается тот же сюжет – встреча принцессы со святым, но и дана широкая гамма аллюзий: герои говорят цитатами из самой пьесы, слушают музыку из одноименной оперы Рихарда Штрауса, а описания их внешности напоминают иллюстрации Бердсли. По красоте языка эта книга не уступает трём зрелым романам Ф., вписавшим его имя в историю английского модернизма*.

Первый из романов, "Цветок под ногой" ("The Flower Beneath the Foot", 1923), написан в жанре жития, который вполне по-фербэнковски превращается в форму для разработки темы сексуальной фрустрации и повествует о судьбе разочарованной в любви юной фрейлины вымышленного королевства. Сочетание иронии и сентиментальности, заставляющее вспомнить романы Л. Стерна, придает прозе Ф. двуплановость: отстранённость повествования не мешает эмоциональности восприятия. В образе героини наивность граничит с пошлостью, и все страдания как будто неглубоки и тонут в светской болтовне придворных, но в финале, когда будущая святая глядит издали на свадебную процессию, которую возглавляет её возлюбленный, слезы монахини неожиданно становятся трогательными.

"Гарцующий негр" ("Prancing Nigger", 1925; в Великобритании опубл. под назв. "Горе под солнцем" – "Sorrow in Sunlight") – наиболее известная и изощрённая с точки зрения техники книга Ф. В романе разрабатывается библейский сюжет изгнания из рая. Это история злоключений негритянской семьи, которая покидает родные места и пытается попасть в светское общество. Описания тропической природы и мавританской архитектуры дополняются игрой с негритянскими диалектами.

Чётко выстроенный, тонкий и остроумный роман "Касательно эксцентричного поведения кардинала Пирелли" ("Concerning the Eccentricities Of Cardinal Pirelli", 1926) стал

последним законченным произведением Ф. Он полон двусмысленностей и даже непристойностей, о которых здесь говорится более открыто, чем раньше. Церковный обиход, как и в "Цветке под ногой", где женский монастырь напоминает обитель жриц однополый любви, предстаёт в ироническом свете: кардинал Пирелли испытывает неподобающую страсть к мальчикам-хористам, крестит в соборе собак своих прихожан, и даже его духовные видения имеют определённую эротическую окраску. Вместе с тем медитации кардинала полны благородства и высокой духовной свободы, и в своей смерти, как бы ни были неоднозначны её обстоятельства, он величествен.

"Человек, которому не нравится Рональд Фербэнк, – язвительно заметил У. Оден*, – может обладать некоторыми приятными качествами, но я не хочу с ним встречаться". При жизни Ф. был оценен очень немногими; все его романы, за исключением "Негра", публиковались за счёт автора. Однако его книги научили краткости, лёгкости и стремительному темпу повествования целое поколение писателей-современников, среди которых были О. Ситуэлл* и Э. Пауэлл*, Генри Грин* и А. Комптон-Бернетт*.

И. Во, высоко ценивший новаторство Ф. и его вклад в эстетику литературы 20 в., отмечал, что он был первым современным писателем, достигшим нового соотношения предмета и формы: "Такая проблема предполагала множество решений, среди которых Ф. открыл своё, особенно тонкое".

Соч.: The Complete Ronald Firbank / Preface by A. Powell. L., 1961.

Лит.: Merritt J.D. Ronald Firbank. N.Y., 1969; Brophy B. Prancing Novelist: In Praise of Ronald Firbank. L., 1973.

К. Бузылева

ФИЦЖЕРАЛД Пенелопа (FITZGERALD Penelope, 17.12.1916, Линкольн – 28.04.2000, Лондон), романистка, автор рассказов и литературных биографий. Дочь редактора журн. "Панч", племянница известного исследователя античности Д. Нокса, теологов У. и Р. Ноксов, она описала свой семейный круг в биографии "Братья Ноксы" ("The Knox Brothers", 1977). Закончив в 1939 Оксфордский университет, Ф. занималась журналистикой и преподаванием.

К литературному творчеству Ф. обратилась довольно поздно: её первый роман "Зо-

лотое дитя" ("The Golden Child", 1977) был опубликован, когда ей исполнился 61 год. Поводом для написания книги стала состоявшаяся в 1972 в Британском музее выставка, на которой экспонировались сокровища гробницы Тутанхамона. Автор переносит фокус повествования с длинной очереди посетителей, выстроившихся у стен музея, внутрь, чтобы описать возню вокруг выставки, "великий муравейник, в центре которого – золотое сокровище". Когда выясняется, что экспонаты поддельные, происходит убийство одного из старейших и самых уважаемых сотрудников музея. Тайное и гласное, фальшивое и подлинное – структурные оппозиции этого полудетективного романа, ключевая проблема которого – проблема власти. Главным героем, честным и скромным офицер, расследующий убийство, сталкивается с властными структурами, стоящими за экспозицией – руководством музея, полицией, Министерством иностранных дел, крупными международными корпорациями. Музей представлен как идеальная модель системы власти, причём секретность происходящего делает эту систему особенно опасной.

В начале творчества Ф. использовала свой личный опыт, каждый раз открывая читателю особый мир, хорошо известный писательнице, но закрытый для посторонних глаз. Так, в основу её второго романа "Книжный магазин" ("The Bookshop", 1978) легли воспоминания о работе в книжном магазине в кон. 50-х гг. Здесь она продолжает рассматривать оппозицию "обладающие властью (будь то богатство, должность или социальное положение) – лишённые власти", намеченную в предыдущей книге. Действие происходит в 1959 в отдалённом городке. Сюжетом книги становится конфликт между главной героиней, вдовой, решившей открыть в городе первый книжный магазин, и женой генерала в отставке, которая видит себя лидером местного общества. Героиня отчаянно сопротивляется, но ей всё труднее верить в то, что "люди не поделены на истребителей и истребляемых, причём первых в любой момент куда больше". В этом произведении уже складываются основные черты канона Ф: простота сюжета, искренность тона, лаконизм и изящество стиля.

В 60-е гг. Ф. с мужем и детьми жила на Темзе, на яхте. Этот период её жизни нашёл отражение в романе о лондонском сообще-

стве владельцев плавучих домов "Вблизи берега" ("Offshore", 1979; Букеровская премия). Некоторая экзотичность антуража создает "иллюзию абсолютной специфичности" опыта Ф. (Ф. Кермоуд*). Вместе с тем аутентичность её романов – в достоверности воссозданного духа эпохи, в точности деталей, определяющих место и время действия. Жизнь героев – пожилого художника-мариниста, молодого человека, занимающегося проституцией, матери с двумя дочерьми – неустойчива и небезопасна, как и старые суда, на которых они живут. Но, несмотря на проблемы, возникающие из-за этого странного быта, они не хотят расставаться друг с другом и с рекой: "Для нас правильно жить там, где мы живём, между землей и водой", – говорит один из них. Неуверенность такого существования – в непрерывных приливах и отливах, его зыбкая прелесть – в пейзажах берегов Темзы Дж. Уистлера и криках чаек. Идея извечной срединности человеческого бытия, словно нерв, пронизывает роман. И эту двойственность подчёркивает финал (шторм уносит яхту с двумя героями), пробуждающий одновременно надежду и отчаяние.

Витгенштейновский конфликт правды и языка – тема романа "Человеческие голоса" ("Human Voices", 1980), сатиры на интеллектуальную бюрократию Би-би-си. Ф. точно передаёт атмосферу в радиовещательной корпорации в первые годы 2-й мир. войны, снова опираясь на свой личный опыт: именно в этот период она работала на радио. "Портрет" громадного учреждения, "помеси гражданской службы, внушительной моральной силы и любительской театральной труппы", полон иронии, но Ф. уважает отказ руководства компании заниматься пропагандой: "Би-би-си решило, что правда важнее утешения и на длинной дистанции будет более эффективной". Идея поиска правды (не только в политике, но и в человеческих отношениях) показана через коллизии любви и дружбы трёх главных героев. Оппозиция "молчание–речь" раскрывается на нескольких уровнях повествования, которое построено в основном на диалоге. Визуальное сведено в романе к минимуму: он весь состоит из реплик, голосов, звучащих то громче, то тише, и обрывается молчанием смерти, когда один из героев погибает во время бомбёжки.

Последующее творчество Ф. стало "путешествием за пределы себя": если прежде пи-

сательница делала ставку на опыт, то отныне она всё больше полагается на воображение ("Когда твой опыт истощается – или, вернее, когда истощается тот опыт, о которым ты можешь спокойно писать, – ты выходишь за него"). Сюжет романа "У Фредди" ("At Freddie's", 1982), действие которого разворачивается в лондонской театральной школе, ещё навеян впечатлениями педагогической работы Ф. А отправной точкой для замысла "Невинности" ("Innocence", 1986) уже стал лишь мимолётный эпизод, фраза, которую услышала писательница во время путешествия во Флоренцию: "Не входите! Я ссорюсь с мужем". Так возник роман-трагикомедия, в котором на фоне послевоенной Италии развивается история любви и брака юной героини из древнего аристократического рода с бедным врачом из простой семьи. Несмотря на их страсть друг к другу, они постоянно ссорятся, и муж почти доходит до самоубийства.

За "итальянским" романом Ф. последовал "русский" – "Начало весны" ("The Beginning of Spring", 1988), в котором воспе-та патриархальность дореволюционной Москвы и чувствуется интерес и симпатия автора к России (Ф. называла "Начало весны" своим любимым романом). В сопоставлении с западной культурой российская жизнь поначалу кажется аналогичной. Главный герой – выросший в России англичанин, владелец небольшой типографии. Роман начинается, когда от него внезапно уходит жена, и оканчивается столь же внезапным её возвращением. "Русская комедия одной из самых английских писательниц" (А. Брукнер*) виртуозно воссоздаёт мир английских экспатриантов в Москве 1913: интриги в англиканской общине, проблемы английской гувернантки, оставшейся без места, изобилие английского универмага "Мюр и Мерилиз". С этой "точки зрения" русские характеры выглядят несколько схематично и размыто: диковатый и разгульный коммерсант, страстный студент-революционер и – особенно – таинственная молодая женщина, которую герой нанимает, чтобы присмотреть за детьми в отсутствие жены, и в которую влюбляется. Постепенно нелогичность поведения героев уступает место осознанию несовпадения двух логик, русской и английской. Во всём, что связано с героиней, чувствуется неопределённость: она принадлежит то ли к революционной организации, то ли к

религиозной секте. Она и есть воплощение неясного будущего России, оказавшейся на распутье. Этой непроницаемости противостоит красочный образ "доброй", традиционной Москвы, над которой, однако, нависло тревожное ощущение приближающейся перемены.

Та же переломная эпоха описана в романе "Врата ангелов" ("The Gates of Angels", 1990). Ф. интересуется дилемма, перед которой оказались христиане в начале века, "когда в разгаре была полемика о душе и теле и Резерфорд только что начал исследование атома". Она пытается рассмотреть её на примере поисков юного учёного – кембриджского донна: он предпочёл религии рациональную картину мира, предложенную современной физикой. Встреча, вернее, столкновение (в результате велосипедной аварии) с незнакомой девушкой меняет его жизнь, и он теряет уверенность в правильности избранного мировоззрения – ведь даже учёным свойственно ошибаться (первоначально книга называлась "Ошибки учёных", и, словно в насмешку над рационализмом героя, в романе появляется вставная новелла о привидениях). "Быть христианином, к сожалению, не значит быть хорошим христианином или одобрять то, как устроен мир", – говорила Ф. в интервью. Отражением религиозных поисков автора становится в её книгах мотив мистической силы, влияющей на жизнь людей.

Вершиной творчества Ф. стал роман "Голубой цветок" ("The Blue Flower", 1995), повествующий о нескольких годах жизни немецкого поэта Новалиса. Погружаясь в мир семейных усадеб провинциальной Саксонии кон. 18 в., Ф. создаёт портрет эпохи романтизма. Сюжет романа, хотя и строго биографичен, строится по романтической схеме: ещё никому не известный поэт встречается с 12-летней девочкой, влюбляется в неё и, несмотря на сопротивление семьи и друзей, добивается помолвки, но у невесты начинается туберкулёз, и она умирает два дня спустя после своего 15-летия. Однако в подаче материала Ф. отходит от эстетики романтизма: трагическая история рассказана несколько отстранённо, с суховатым юмором, и эта дистанцированность автора контрастирует с живостью персонажей. История тщательно вписана в рамки немецкой культуры того периода; философские идеи его ключевых фигур, Фихте, Гёте и Шлегеля, звучат в диа-

логах героев. За счёт “двойного” видения, внутреннего и внешнего, достигается объёмность картины. Это проявляется прежде всего в образе героини. Для автора она несчастная, но жизнерадостная девочка, стоически перенёвшая несколько операций без анестезии, которые заведомо не могли её спасти; для героя – идеальный объект романтической любви. Его пронзительная и одновременно “головная” страсть глубоко созвучна эпохе. Не случайно свою возлюбленную Софи он зовёт “моя Философия”. Неумная, некрасивая, но притягательная чем-то иным, необъяснимым, она ассоциируется с голубым цветком из романа Новалиса, символом немецкого романтизма.

Романы Ф. всегда вызывали серьёзный интерес критики. Трижды её книги номинировались на Букеровскую премию. В 1996 Ф. была удостоена премии “Хейвуд Хилл” за вклад в развитие литературы.

Стиль романов Ф. отличает компрессия. Её произведения кратки (писательница признавалась, что обычно сокращает готовую книгу вдвое, и одно время даже возник спор о том, что именно она пишет: романы или повести) и сочетают точность наблюдения с быстрым темпом и свободой развития сюжета. Неожиданность событий и концовок во многом обусловлена эллиптичностью повествования, в нём всегда есть место недоговоренности. Из всех книг Ф. лишь одна (“Врата ангелов”) имеет счастливый конец. Она объясняет это тем, что золотой век классики позади: “Не думаю, что мы можем воссоздать атмосферу писателей и читателей 19 в. Боюсь, она ушла навсегда”. Между тем саму Ф. называют “современным классиком”, подчеркивая традиционный гуманизм и “английскость” её прозы.

Соч.: Edward Burne Jones. L., 1975; Charlotte Mew and Her Friends. L., 1984; Means of Escape. L., 2000.

Лит.: Lee H. Penelope Fitzgerald: A Very English Genius // New Writing. 1998. N 7.

К. Бузылева

ФИШЕР Тибор (FISCHER Tibor, р. 15.11.1959, Стокпорт), романист, автор рассказов. Родители Ф., профессиональные баскетболисты, эмигрировали из Венгрии в Великобританию после вторжения советских войск в Будапешт в 1956. Венгр по национальности, Ф. родился и вырос в Лондоне. По окончании Кембриджского универси-

тета работал журналистом в Англии и Венгрии (1988–1990). Вернувшись в Лондон, он начинает писать первый роман “Под лягушкой” (“Under the Frog”, 1992). Поначалу отвергнутый 50 английскими и 12 американскими издателями, в 1992 роман был удостоен премии Бетти Трэск, а в 1993 выдвинут на Букеровскую премию. Влиятельный журнал “Гранта”* включил Ф. в список 20 лучших молодых писателей Великобритании.

Роман “Под лягушкой”, описывающий Венгрию 1945–1956 гг., не только историчен, но и автобиографичен: историю главного героя – баскетболиста, от чьего лица ведётся повествование, – можно соотнести с биографией отца писателя. В то же время психологический портрет Юрия Фишера достаточно субъективен и дополняется образом его alter ego, Тибора Патаки, подозреваемого в связях с тайной полицией социалистической Венгрии. Судьбы друзей, в чьих именах зашифровано имя самого писателя, определяют движение сюжета. “Тонким трагикомическим чудом” назвал этот роман С. Рушди*, отмечая умение Ф. писать смешно о серьёзном. Название книги происходит от венгерского выражения, обозначающего самый тяжёлый момент в жизни человека. Реалии социалистического государства для героев – повседневность, от которой они хотят бежать. Отношение к действительности выражено через повторяемые, словно заклинание, слова: “Так долго продолжаться не может”. Трагический итог романа – день подавления революции и гибели возлюбленной героя – становится выходом в новую реальность, бегством из царства затянувшегося невозможного: читатель прощается с героем в тот момент, когда он пересекает границу с Австрией.

Второй роман, “Философы с большой дороги” (“The Thought Gang”, 1994; рус. пер. 2002), Ф. определил как “краткую книгу обо всех знаниях и опыте человечества”, достойную отметить рубеж тысячелетий. Герои романа – философ и грабитель, постигая секреты ремесла друг друга, “работают” в соответствии с различными философскими системами: устраивают ограбления по-сократовски (чему предшествует сократический диалог, когда грабители-интеллектуалы обсуждают целесообразность честного труда и приходят к отрицательному выводу) с использованием позитивистского метода (ре-

шают, что настроены позитивно, так как хотят ограбить именно этот банк) или в картезианском духе (надев футболки с надписью: “Я граблю, следовательно, я существую”) и т.д. Параллельно с развитием действия читатель вовлекается в рассуждения героя о вечных философских темах любви и смерти, вызывающие ассоциации с афористичными эссе Монтеня, одного из любимых авторов Ф. Книга выдержана в ключе современного плутовского романа; подытоживая свои криминальные приключения, герой-философ, чем-то напоминающий “Счастливчика Джима” К. Эмиса*, делает вывод, что благодаря им обрёл забавные воспоминания и оптимистичный взгляд на жизнь. “Грабители-интеллектуалы” примечательны не только увлекательной интригой и обаянием аморальных персонажей, но и чувством юмора, языковой игрой и более насыщенным и изящным, чем в первом романе, использованием черт жанра комедии.

Ещё отчётливее комедийные черты проступили в повести “Коллекционная вещь” (“The Collector Collector”, 1997; рус. пер. 1999). В ней любовная история рассказана от “лица” 5000-летней вазы, которая может читать мысли, менять форму и оживать после того, как её разбили. Следуя основной, современной линии – долгому пути главной героини к счастью в любви, но слегка отклоняясь от темы, глиняная рассказчица попутно вспоминает множество смешных новелл из своей долгой жизни. Фокус повествования постоянно меняется: на смену вазе приходит то сама героиня, то её “подруга” – аферистка, которая безжалостно обманывает героиню, но в финале невольно устраивает её личную жизнь. Задавая быстрый темп повествованию и добиваясь лёгкости чтения, автор превращает этот весёлый калейдоскоп историй в современный “Декамерон”.

Рассказы Ф. “В списке на суд” (“Listed For Trail”, 1993) и “Тогда говорят, что ты пьян” (“Then They Say You’re Drunk”, 1995) объединены фигурой главного героя, безработного актёра, который, как некогда и сам Ф., зарабатывает на жизнь в лондонской юридической фирме. Гай – олицетворение “каждого человека”, на что намекает его имя (англ. guy – “парень”), и это вполне соответствует философскому содержанию рассказов: затрагивая темы сумасшествия и преступления, они задаются мыслью о том, насколько

окружающий человека мир доступен его пониманию. Размышляя о законе и вине, герой, несмотря на негативный опыт, не отказывается от сочувствия своим внесённым “в список на суд” клиентам. В центре рассказа “Эфес” (“Breathing, Ephesus”, 1997) – проблема места и возможностей человека в современном мире. Действие происходит в Турции, где протагонист и его подруга проводят отпуск. Их воспоминания об однокурсниках и раздумья над собственными судьбами выстраиваются в историю несбывшихся надежд.

Произведения Ф. написаны в традиции английского комического романа и в то же время вносят в неё национальные черты венгерской литературы. М. Брэдбери* причисляет Ф. к поколению писателей 90-х гг., чьи произведения отличают “точка зрения” аутсайдера и чувство исторической тревоги. Романам Ф. присущи черты “фантастического реализма”, который развился в Восточной Европе как реакция на “прогрессивные” нормы в литературе и истории. Эти книги проникнуты, по словам чешского писателя М. Кундеры, “нашим особым юмором, юмором, заключённым в способности увидеть историю как гротеск”.

Стиль прозы Ф. отмечен сочетанием лёгкого юмора и мрачного пессимизма, эклектичностью тем и глубиной интересов, исторической достоверностью и приверженностью к фантастике. В иронии Ф. по отношению к действительности и самоиронии его героев, в философских аллюзиях и гротескном непочтении к великим идеям и фундаментальным понятиям, в интеллектуальной игре “на понижение” и готовности смешивать жанры и направления чувствуется настроение литературы постмодернизма*.

К. Бузылева

ФЛЕМИНГ Иен (Ланкастер) [FLEMING Ian (Lancaster), 28.05.1908, Лондон – 13.08.1964, Кентербери, графство Кент], автор шпионских романов*. Вырос в состоятельной семье. Отец погиб в 1917 в сражении на Сомме. Учился в Итонском колледже, в Королевской военной академии в Сандгерсте. Начинал с журналистики: в 30-е гг. в качестве специального корреспондента агентства Рейтер и газ. “Санди таймс” работал в ряде стран, в том числе в СССР. В годы 2-й мир. войны служил в разведке

Королевских ВМС. Много путешествовал, в том числе с Жаком Кусто на судне “Калипсо”, подолгу жил на Ямайке, где у него был свой дом. Здесь Ф. написал все свои книги (по его словам, за шесть недель каждую).

Ф. получил широкую известность как создатель образа “агента 007”, Джеймса Бонда, героя его 11 романов. Сюжетная схема и характер центрального персонажа определились уже в первом и лучшем из них – «Казино “Рояль”» (“Casino Royal”, 1953; рус. пер. 1992). Это типичный триллер с чередой побед и поражений, когда временная передышка лишь предвещает ещё более драматичный поворот событий. Кульминация наступает в момент смертельной для героя опасности. Попав в плен к врагу, за которым сам охотился, он узнаёт о чудовищном заговоре. Теперь только от Бонда зависит судьба его страны и даже всего человечества, и он сам, проявляя чудеса изобретательности и храбрости, находит выход, казалось бы, из безвыходного положения. Динамичный темп повествования, безличный, сухой язык, не мешающий следить за развитием интриги, – главные правила, установленные автором, которых он неукоснительно придерживался и в последующих романах (среди них “Мунрейкер” – “Moonraker”, 1955; рус. пер. 1993; “Бриллианты вечны” – “Diamonds Are Forever”, 1956; рус. пер. 1992; “Из России с любовью” – “From Russia with Love”, 1957; рус. пер. 1992; “Голдфингер” – “Goldfinger”, 1959; рус. пер. 1992).

Фантастические сюжеты романов Ф. – идёт ли речь о кладе знаменитого пирата Моргана (“Живи, а умирают пусть другие” – “Live and Let Die”, 1954; рус. пер. 1992), или о подземной лаборатории для изменения курса запускаемых ракет (“Доктор Но” – “Doctor No”, 1958; экран. 1962 – первый фильм, снятый по роману Ф.; рус. пер. 1992) – обрастают множеством достоверных деталей. Их действие переносится из Европы или Америки в Африку, Турцию, Японию, на Ямайку и Багамские острова – места, как правило хорошо знакомые писателю, что позволяет ему реалистично обрисовать обстановку, в которой происходят невероятные события.

Та же двойственность присутствует в типаже героя – супермена и обыкновенного человека, профессионала, “зарабатывающего на жизнь постоянным риском”. В характере Джеймса Бонда соседствуют разные

качества, но, как бы уравнивающая друг друга, они не составляют органического целого. Патриотизм Бонда корректируется его происхождением (шотландец по отцу, швейцарец по матери, как и сам Ф.). Непобедимость соседствует с личной уязвимостью, что лишает романы традиционного “хеппи энда”: женщина, на которой он хочет жениться, оказывается русским агентом («Казино “Рояль”», “Из России с любовью”); красавицу, на которой он только что женился, убивают (“На секретной службе Её Величества” – “On Her Majesty Secret Service”, 1963; рус. пер. 1993). Его поведение не лишено благородства: секретный агент с лицензией на убийство, он, однако, избегает хладнокровного выстрела в спину и т.д.

Политическая проблематика, в отличие от романов Дж. ле Карре* и Л. Дейтона*, у Ф. весьма условна. Бонд борется с терроризмом, угрожающим миру: сначала это советская военная контрразведка, известная под аббревиатурой СМЕРШ; позже, когда отношения с Советским Союзом стали менее враждебными, он изобрёл международную террористическую организацию (СПЕКТР), противостоящую НАТО. То, что Ф. выдаёт за информацию о работе секретного агента, такой знаток в этой области, как Ф. Форсайт*, называет “джеймс-бондовской фантазией”. Не скрывает этого и сам автор, когда с самоиронией говорит по поводу книг некоего коллеги Бонда, взявшегося рассказать о его приключениях: “Если бы качество этих романов и степень достоверности были на высоком уровне, их автора привлекли бы за нарушение закона о неразглашении государственной тайны”.

Бонда называют “самым знаменитым английским шпионом”, как Холмса – самым знаменитым английским сыщиком; он стал архетипической фигурой и зажил собственной жизнью. Подобно А.К. Дойлу*, Ф. не смог обмануть ожидания читателей и после известий о смерти Бонда “возродил” его в последнем романе “Человек с золотым пистолетом” (“The Man with the Golden Gun”, 1965; рус. пер. 1993).

С появлением психологического шпионского романа примитивность произведений Ф. стала очевидной. В критике отмечалось, что его знание не только советской, но и американской жизни устарело; его примитивная сюжетная схема повторяется из книги в книгу: ни один секретный агент не мог

бы вести себя столь некомпетентно, как Бонд, попадающий по собственной глупости в приготовленные для него ловушки. Но появилось и филологическое объяснение “бондовского феномена”. Произведения Ф. приравнивались к мифопоэтическим структурам, к жанру “ромэнс” (этого не отрицал и сам писатель: “мой сюжеты фантастичны”), а Бонд – к культурному герою, вступившему в единоборство с силами зла (Г. Грелла). Причину успеха саги о Бонде увидели в её повествовательной технике, исключающей психологическую мотивировку. Характеры и ситуации в ней переведены на уровень объективной структурной стратегии, привлекающей не информацией, а избыточностью повторов (У. Эко).

Сам Ф. объяснял свой успех проще: он сделал своим героем человека действия, чуждого рефлексии, в то время как английскую литературу 50-х гг. определял отнюдь не героический тип, сотканный из противоречий “сердитых молодых людей”*. В противоположность писателям этого поколения, по словам Ф. “стыдящимся изобретать героев, которые белы, злодеев, которые черны, а героинь слегка розового оттенка”, он выбрал именно эти краски как наиболее подходящие для популярной литературы.

Сага о Джеймсе Бонде не закончилась со смертью её сочинителя. Её продолжили другие авторы, среди которых был восхищавшийся Бондом зачинатель движения “сердитых” К. Эмис*, написавший под псевдонимом Р. Маркема роман “Полковник Солнце” (1968), в котором воспроизведение стиля Ф. дошёл до пародии на него.

С 70-х гг. “индустрия Джеймса Бонда” переместилась в кинематограф, который, регулярно выпуская к Рождеству новый фильм об агенте 007, все давшие отходило от романов Ф. В нач. 90-х гг. все романы Ф. были переведены на русский язык.

Лит.: *Amis K. The James Bond Dossier. L., 1965; Pearson J. The Life of Ian Fleming. L., 1966; Eco U. The Narrative Structure in Fleming // Popular Culture. L., 1982.*

А. Саруханян

ФОРД Форд Мэдокс [FORD Ford Madox, псевдоним Форда Херманна Хьюффера (Hueffer Ford Hermann), 17.12.1873, Мертон, графство Суррей – 26.06.1939, Довиль, Франция], романист. В 18 лет перешёл в римско-католическую веру. Сын музыкаль-

ного критика газ. “Таймс”, Ф. воспитывался на поэзии и живописи прерафаэлитов, со многими из которых был близко знаком его отец. Один из основателей Прерафаэлитского братства, У. Россетти, приходившийся прямым родственником Ф., руководил его художественным воспитанием, а дед писателя со стороны матери, художник Ф.М. Браун, также принадлежавший к братству, был иллюстратором его первой книги – сборника сказок “Коричневая сова” (“The Brown Owl”, 1892).

Ф., однако, скептически воспринимал философские и художественные доктрины, на которых его воспитывали; гораздо важнее, чем уроки прерафаэлитов, было для него сначала знакомство, а с 1898 и творческое сотрудничество с Дж. Конрадом*. В соавторстве с ним были написаны три книги: “Наследники” (“The Inheritors”, 1901), “Романс” (“Romance”, 1903) и “Природа преступления” (“The Nature of Crime”, 1924). Взгляды Конрада на искусство прозы повлияли на теорию “импрессионистского романа”, разработанную Ф. в тот период, когда он выступал как критик на страницах основанного и руководимого (1908–1910) им журнала “Инглиш ревью”*. Под импрессионизмом Ф. понимал достоверное и, насколько возможно, всестороннее воссоздание кульминационных моментов жизни, какими они запечатлелись в эмоциональной памяти. Как редактор он стремился объединить во круг журнала писателей, в той или иной степени разделявших его мысли о целях и устремлениях современной литературы или, во всяком случае, отвергающих эстетический консерватизм во имя творческого эксперимента. В “Инглиш ревью” печатались Г. Джеймс, У. Льюис*, здесь появилась первая поэтическая публикация Д.Г. Лоуренса*. Сам Ф. как поэт (первый поэтический сборник “Стихотворения к картинам” – “Poems for Pictures”, 1900) был известен в кругу “имажистов”*, в антологиях и журналах которых печатался.

Автор более 30 романов, Ф. добился известности благодаря трилогии “Пятая королева” (“The Fifth Queen”, 1906–1908), героиней которой была пятая жена Генриха VIII, Кэтрин Хоуард. Трилогия (названная в рецензии Конрада “лебединой песнью исторического романа с бурным сюжетом”) завершила период литературного ученичества Ф.; в дальнейшем он уже не мыслит себя про-

должателем традиций “викторианского” романа. Новые тенденции, родственные проблематике и эстетике модернизма*, впервые проявились у Ф. в романе “Достойный солдат” (“A Good Soldier”, 1915; в 1914 печатался в журн. “Бласт”*; в рус. пер. “Солдат всегда солдат”, 2004), вышедшем с подзаголовком “История страсти”. В нём воссозданы сложные, отягощённые полусознанными, но властными эротическими переживаниями отношения двух супружеских пар, которые кончаются самоубийством главной героини, а затем и героя. В этом романе Ф. одним из первых использовал приём “ненадёжного” повествователя.

В 1915–1916 Ф. находился на фронте. В 1922 обосновался во Франции, где сблизился с Э. Паундом, Э. Хемингуэем, Г. Стайн и Дж. Джойсом*. Все они печатались в издаваемом Ф. в Париже с 1924 журнале “Трансатлантик ревью”, сыгравшем важную роль в истории модернистского направления. Тогда же Ф. приступил к основанной на военных воспоминаниях тетралогии “Парад окончен” (“Parade’s End”, 1924–1928; в рус. пер. “Парад лицемерия”, 1928), своему главному произведению.

Центральный герой этого цикла (“Не всякому по силам” – “Some Do Not...”, 1924; “Конец парадам” – “No More Parades”, 1925; “Человек мог подняться” – “A Man Could Stand Up”, 1926; “Последний рубеж” – “Last Post”, 1928), выходец из семьи йоркширских сквайров, “последний джентльмен”, следующий кодексу чести, “нетипичный англичанин” – прямой предшественник героев трилогии И. Во* о 2-й мир. войне; он сталкивается с кризисом верований и ценностей, традиционных для его среды. История героя тетралогии созвучна настроениям и темам, характерным для литературы “потерянного поколения” (перекликается, в частности, со “Смертью героя” Р. Олдингтона*). Цикл охватывает 1912–1920, действие начинается в предвоенном Лондоне, где разыгрывается тяжёлая семейная драма, затем переносится в прифронтовой армейский лагерь и далее на передовую, в окопы. Ф.-рассказчик сочетает принцип достоверности с принципами “импрессионистского романа”; в описании военных будней ставка делается на шокирующую детализацию. Тетралогия совмещает эпический масштаб и фрагментарность; в центре её – эпизоды жизненных испытаний и духовных потрясений, выпавших на долю

основного персонажа. В конечном счёте он обретает почву под ногами, проникшись верой в неотвратимость радикальных перемен, которые претерпит самосознание человечества после травмирующего опыта мировой войны. Умиротворённость, сменяющая разочарование, – таков итог заключительного тома цикла, где описаны счастливый брак главного персонажа с недавней суфражисткой и их мирная жизнь в гармонии с природой. Горькие инвективы по поводу лишившегося “парадных” декораций общества, лицемерного и преступно равнодушного к трагедии молодого поколения, уступают место вере в высокий смысл этой трагедии: ужасы уже не представляются герою напастями.

Став экспатриантом, Ф. разделял художественные увлечения и стиль жизни англоязычной писательской колонии, образовавшейся в Париже первых послевоенных лет. Вскоре после распада парижской богемной среды с началом “великой депрессии” он описал свои впечатления тех лет в книге воспоминаний “То был соловей” (“It Was the Nightingale”, 1933). Последние годы жизни Ф. прошли на юге Франции, где он писал книгу статей об эстетике “Развитие литературы” (“The March of Literature”, 1939), преимущественно об античной литературе и средневековой культуре средиземноморских стран; этот труд увидел свет в год смерти писателя.

Соч.: *Memories and Impressions*. L., 1911; *The English Novel*. L., 1929; *The Bodley Head Ford Madox Ford*: In 2 vols. L., 1962.

Лит.: Тукузина Л.А. Судьба эпического начала в английском романе XX века: (Тетралогия Ф.М. Форда “Конец парада”) // Взаимодействие жанра и метода в зарубежной литературе XVIII–XX веков. Воронеж, 1982; *Saunders M. Ford Madox Ford: A Dual Life*. L., 1996.

А. Зверев

ФОРСАЙТ Фредерик (FORSYTH Frederick, р. 25.08.1938, Эшфорд, графство Кент), автор шпионских романов*. После окончания школы в Кенте служил в Королевских ВВС (1956–1958). Работал журналистом-репортёром сначала в ежедневной газете Норфолка, затем в международном агентстве новостей Рейтер в Париже и Восточном Берлине. Год провёл в Нигерии, освещая гражданскую войну в качестве радиои тележурналиста Би-би-си. Собранный ма-

териал стал основой его первой книги “История Биафры” (“The Biafra Story”, 1969; рус. пер. 1997), в которой он выражал сочувствие борьбе африканцев за независимость.

Журналистский опыт дал материал и определил стиль романов Ф.: их чёткую, политически нейтральную информацию с “эффектом присутствия”. Ф. пишет о том, что знает лично или специально изучал, включая технические подробности (в этом отношении его сравнивают с профессионализмом американского писателя А. Хейли). Видимости документального повествования Ф. достигает сочетанием исторического факта с вымыслом, оставляя читателю, по его собственным словам, догадываться, что происходило в действительности, а что нет. Для создания иллюзии достоверности Ф., как и Л. Дейтон*, вводит необязательные для рассказываемой истории примечания, отмечает фактические неточности в газетах и литературных произведениях, касающиеся работы разведывательных служб. Многие страницы романов Ф. кажутся руководством по политическому убийству или военному перевороту, инструкциями для изготовления оружия или сборки атомной бомбы.

Лучшим остаётся первый роман Ф. “День Шакала” (“The Day of the Jackal”, 1971; премия Э. По; экран. 1973; рус. пер. 1990) о покушении на французского президента (в Париже он освещал кампанию ОАС против де Голля). Напряжённое развитие действия сочетается в нём с подробным описанием технической стороны дела, что подчёркивается названиями частей романа: “Технология заговора”, “Технология облавы”, “Технология убийства”. Наёмный убийца, по кличке Шакал, и идущий по его следу французский полицейский изображены как достойные друг друга профессионалы, выполняющие свою работу: одному нужно убить президента, другому – предотвратить убийство; один рискует жизнью, другой – карьерой. В романе отсутствует психологический анализ личности как убийцы, так и его преследователя. Но большая часть происходящего увиденна глазами Шакала, что вынуждает читателя идентифицировать себя с ним, затрудняя тем самым его моральное осуждение. Регистрируются лишь его действия, история же Шакала, работа его сознания остаются за рамками повествования. Глаза без выражения, неизменные тёмные очки, не позволяющие проникнуть в его мысли, – повторяющаяся в

романе деталь. Шакал убит, но как бы не побеждён: его личность не установлена, хотя службы Франции и Великобритании сумели проследить все его действия и передвижения (“искали неизвестного убийцу, которого так и не нашли”).

Органичности протокольного стиля повествования в первом романе, где Шакал так и остаётся анонимным персонажем, Ф. больше не удалось достичь. В «Досье “Одесса”» (“The Odessa File”, 1972; экран. 1974; рус. пер. 1992) он воспользовался распространённым приёмом журналистского расследования по розыску нацистского преступника. Опыт журналистской работы в Африке сказался и в “Псах войны” (“The Dogs of War”, 1974; рус. пер. 1992), где изображены наёмники-идеалисты, которые хотя и успешно совершают государственный переворот в одной из африканских стран, но, как выясняется в конце романа, не в пользу своих заказчиков.

С кон. 1970-х гг. Ф. переносит действие романов (“Дьявольская альтернатива” – “The Devil’s Alternative”, 1979; рус. пер. 1993; “Четвёртый протокол” – “The Fourth Protocol”, 1984; рус. пер. 1993; “Посредник” – “The Negotiator”, 1989; рус. пер. 1993) в недалёкое будущее (на три года относительно времени их написания), тем самым предлагая кратковременный политический прогноз. Ситуацию конфронтации России и Запада и её преодоление он выстраивает по общей схеме в соотношении с тем, что уже происходило в действительности во время Карибского кризиса. По обе стороны “железного занавеса”, как это изображается в романах Ф., есть свои “ястребы”, военные промышленники и фантазёры-политики, готовые начать войну. В роли спасителей мира выступают сотрудники секретных служб не без тайной помощи глав государств, которые делают всё, чтобы избежать конфликта, вплоть до утечки информации.

Роман “Обманщик” (“The Deceiver”, 1991; рус. пер. 1996), написанный “после 40 лет холодной войны”, посвящён “памяти тех, кто провёл жизнь на её фронтах”. Это единственный роман Ф., в котором внешнее действие сопровождается внутренними переживаниями секретного агента, охваченного чувством одиночества в связи с закрытием его отдела по дезинформации. О проведённых им операциях ходят легенды. Но он был нужен, пока шла тайная война, оружием в

которой служила деморализация в лагере противника. Роман прочитывается как ностальгическое прощание со шпионским романом, основанным на политической конфронтации между Востоком и Западом. Но, как подчёркивает Ф. в романе “Кулак Бога” (“The Fist of God”, 1994), работа шпиона по сбору секретной информации в тылу противника сохраняет своё первостепенное значение в борьбе с международным терроризмом, поскольку никакая военная техника, никакие биллионы долларов не заменят человеческого фактора. Шпионская история развивается на фоне “Войны в Заливе” и подготовки “Бури в пустыне”. В качестве заглавия романа взято кодовое название оружия массового уничтожения, якобы глубоко под землей запрятанного иракскими властями, и название операции по его уничтожению. На борьбу с агрессией Ирака, на уничтожение его тайного арсенала брошена вся военная мощь США и Великобритании. Но только информация, добытая агентом в тылу противника, обеспечила её успех. Роман завершается необычным для Ф. “Последним замечанием”. Автор призывает страны мира, располагающие самым совершенным оружием, не продавать его агрессивным режимам ради сиюминутной выгоды: борьба с последствиями обходится во много раз дороже. И помнить, что самые высокотехнические средства шпионажа не заменяют старейшего инструмента для сбора информации – человеческого глаза.

Ф. ещё раз вернулся к русской теме в романе “Икона” (“Icon”, 1996), представив подготовку выборов нового президента в условиях инфляции 1999. Он изображает ситуацию возможной победы кандидата, который обещает возврат к традиционным ценностям, на деле же готовится к установлению террора. Английские спецслужбы “тактично” помогают предупредить готовящийся переворот, так чтобы это не выглядело вмешательством извне. Этот восьмой, написанный по старой схеме и наиболее фрагментарный, роман Ф., как он объявил, будет его последней шпионской историей, после которой он, возможно, обратится к жанру биографии*.

Однако в поисках темы Ф. написал “Призрака Манхэттена” (“The Phantom of Manhattan”, 1999) в популярном в 90-е гг. жанре “романа-продолжения”. Отталкиваясь от “Призрака в здании оперного театра” (1911)

французского писателя Гастона Леруа, возрождённого в многочисленных экранизациях и мюзикле А.Л. Уэббера, Ф. придал достоверность дальнейшей истории “красавицы и чудовища”, написав её в форме свидетельских признаний, воспоминаний, газетных заметок и т.д. Интерес представляет предисловие к роману, в котором Ф. критически разбирает произведение Леруа и формулирует “золотое правило” соотношения правды и вымысла: “Сначала исторический факт, а затем факт, который нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть. Если повезёт, читатель поверит тому и другому”.

Соч.: В рус. пер.: Сочинения: В 4 т. М., 1993.

Лит.: Jones D. Professionalism and Popular Fiction: The Novels of Arthur Hailey and Frederick Forsyth // Spy Thrillers: From Buchan to le Carre. L, 1990.

А. Саруханян

ФОРСТЕР Э(двард) М(орган) [FORSTER E(dward) M(organ), 01.01.1879, Лондон – 07.07.1970, Кембридж], прозаик, критик. Награждён орденом “За заслуги” (1969).

Происходил из богатой викторианской семьи, известной своей добропорядочностью и пользовавшейся уважением в обществе. Вся его жизнь связана с Кембриджским университетом. Здесь, в Кингз-колледже, он изучал классические языки и античную философию под руковод. проф. Г.Л. Дикинсона, видного специалиста по неоплатонизму (чью биографию Ф. написал в 1934); состоял в университетском обществе “Апостолы”*. В 1924 читал студентам Кембриджа курс лекций, посвящённых роману, опубликованный под назв. “Аспекты романа” (“Aspects of the Novel”, 1928). В 1927 был избран почётным членом этого университета, а в 1946 – членом совета Кингз-колледжа, и с этого времени Кембридж стал его постоянным местом жительства.

Путешествия в 1901 по Италии и в 1903 по Италии и Греции дали Ф. много ценных материалов для ранних рассказов и романов. С Г.Л. Дикинсоном он в 1912 совершил первое путешествие в Индию. В годы 1-й мир. войны Ф. служил в миссии Красного Креста в Александрии; в это время близкая дружба связывала его с греческим поэтом К. Кавафисом, с чьим творчеством он впервые познакомил английского читателя. Позже он издал книгу “Александрия: исторический очерк и путеводитель” (“Alexandria: A History

and a Guide", 1922). В 1922 провёл полгода в Индии, работая в должности секретаря одного из махараджей. Во время 2-й мир. войны Ф. выступал на радио с проповедью либерального гуманизма; его передачи пользовались успехом (опубл. в сб. "Да здравствует демократия" – "Two Cheers for Democracy", 1951).

В 1910-е гг. в Лондоне Ф., как и некоторые другие "апостолы", стал членом группы "Блумсбери"*, разделяя её общие установки: антиутилитаризм, индивидуализм, неконформизм, приоритет личных отношений перед социальными, признание особенной ценности непосредственного восприятия, жизненного или эстетического впечатления. В духе "Блумсбери" в эссе "Во что я верю" он писал: "Если бы мне надо было выбирать между предательством моей страны и предательством друга, я надеюсь, у меня достало бы мужества предать мою страну".

Рассказы Ф. начал печатать с 1904 ("Паника" – "The Story of a Panic"); они составили сб. "Небесный омнибус" ("Celestial Omnibus", 1911) и "Вечное мгновение" ("The Eternal Moment", 1928). Пафос ранних рассказов – в бунте против ханжества викторианского мира, против предрассудков и стереотипов мысли, усвоенных в благополучном буржуазном семействе. Первые три романа Ф. "Куда боятся ступить ангелы" ("Where Angels Fear to Tread", 1905; рус. пер. 1977), "Самое длинное путешествие" ("The Longest Journey", 1907; рус. пер. 1977) и "Комната с видом" ("A Room with the View", 1908; рус. пер. 1977) объединяет общая тема: поиски молодыми героями своей человеческой сущности в ходе преодоления викторианских моральных стереотипов. В двух из них, "Куда боятся ступить ангелы" и "Комната с видом", действие происходит частично в Англии, частично в Италии. Здесь герои сталкиваются с более элементарными и важными проявлениями жизни, чем у себя дома, где они скованы викторианскими правилами приличий. Реакция героев на новые для них жизненные переживания становится важнейшей проверкой их характеров.

Уже в этих романах Ф. обнаруживает стремление фиксировать культурные стереотипы и подвергать анализу ценностные установки, лежащие в их основе. Тема взаимопонимания, способности к диалогу людей разных социальных слоёв, разных национальных культур, поиски контактов, точек

соприкосновения между ними становится в дальнейшем одной из центральных тем творчества писателя.

В следующем романе "Говардс Энд" ("Howards End", 1910) ценности, которых придерживается писатель, – духовная свобода, сочетающаяся с терпимостью к иной жизненной позиции, – находят чёткое, классическое выражение. Разрыв с викторианской моралью утрачивает свою остроту: теперь Ф. остро ощущает опасность обособления своего положительного, интеллектуального героя от "большого мира", и его девизом становятся слова главной героини: "Только соединять!" Ф. ищет союза духовности и прагматизма: главные герои романа, принадлежащие к интеллектуальной элите, пытаются понять и принять жизненные ценности семейства деловых людей, с которым сталкивает их судьба, но сложные взаимоотношения перерастают в конечном итоге в конфликт. Финал романа амбивалентен: сюжетно победу одерживают герои-интеллигенты – они становятся владельцами принадлежавшей героям-прагматикам усадьбы Говардс Энд, символизирующей Англию, её духовное наследие. Но взаимопонимание, компромисс между людьми дела и людьми духа так и не достигнуты, и в этом нельзя не видеть поражения интеллектуалов.

Тема взаимопонимания между людьми, терпимости по отношению ко всякого рода "инаковости", проходящая через все произведения Ф., как и протест против викторианского лицемерия, вынуждавшего людей скрывать свои чувства, имела своим источником, в частности, психологию гомосексуализма. В отличие от многих писателей-современников Ф. не искал метафорической формы для воплощения гомосексуальной темы. Поставив её в центр романа "Морис" ("Maurice", закончен в 1914, опубл. в 1971; рус. пер. 2000), он так и не решился издать его при жизни, хотя с рукописью многие были знакомы. В этом в значительной степени автобиографическом романе, отчасти перекликающемся с "Самым долгим путешествием", Ф. выразил одиночество человека в ожидании идеальной любви и завершил повествование счастливым концом, полагая, что хотя бы в художественной прозе это возможно. Рассказы на ту же тему, которые Ф. писал на протяжении длительного времени, также были изданы посмертно ("В жизни грядущей" – "Life to Come", 1972).

Одним из шедевров английской литературы 20 в. является последний роман Ф. "Путь в Индию" ("A Passage to India", 1924; в рус. пер. "Поездка в Индию", 1926), итог многолетних раздумий писателя над впечатлениями от двух поездок в эту страну. Роман сразу же получил огромный резонанс в критике и в общественной жизни и в немалой степени способствовал перелому в отношении английской либеральной интеллигенции к колониальной политике правительства. Развенчание английского колониализма оказалось тем успешнее, что Ф. не ставил такой конкретной публицистической задачи. Вместе со своими интеллигентными героями, матерью и невестой колониального чиновника, приехавшими в Индию навестить его, он попытался доброжелательно и непредвзято разобраться в том, как изменился внутренний мир англичанина, прослужившего несколько лет в Индии. Именно обеднение духовного мира личности (чёрствость, замыкание в узком кругу "своих", нежелание слышать другого) явилось для Ф. самым суровым обличением политики колониализма.

В романе сталкиваются представители трёх различных культур: европейской (атеистической и христианской), мусульманской и индуистской, а проблема человеческого взаимопонимания поднимается на новый культурно-психологический и философский уровень. Наличие потребности и способностей для такого контакта служит главным критерием оценки героев. Английская община городка Чандрапура, где происходит действие романа, оказывается несостоятельной, так как сознательно изолирует себя, вступая в контакт с "туземцами" лишь для нужд управления. На её фоне выделяются несколько персонажей, концентрирующих в себе лучшие черты европейской культуры, гуманистической и христианской, но их искренние усилия понять многоликую Индию оканчиваются поражением.

Особой удачей романа являются образы мусульман, в первую очередь доктора Азиза, выписанные психологически убедительно, с глубокой симпатией. Считается, что прототипом доктора Азиза послужил Саид Росс Масуд, которого ещё в 1906 в Кембридже Ф. обучал латинскому языку и которому посвятил "Путь в Индию" "в память о 17-летней дружбе". Однако и кругозор героев-мусульман также ограничен: перед ними,

как и перед европейцами, стоит проблема понимания исконной Индии, но они не в состоянии её чётко осознать. Индуистская Индия представлена более эскизным, до конца сохраняющим загадочность образом профессора Годбола, которого читатель видит преимущественно глазами других персонажей. Этот образ даёт почувствовать непознаваемость подлинной, исконной Индии.

За социально-политическим и культурно-психологическим аспектами встаёт более глубокий слой философской проблематики романа. Способен ли вообще один человек постичь другого, способен ли он в принципе постичь окружающий мир в его глубинной сути? Символом загадочной и непостижимой реальности являются Марабарские пещеры – место основного драматического эпизода романа, который так и остается необъясненным, несмотря на судебное разбирательство. Марабарские пещеры предстают как некая внечеловеческая реальность, "философское ничто", перед которым и европейцы, и мусульманин беспомощны, а индус, который мог бы его объяснить, так и остается невыслушанным.

Ф. заимствовал название романа у Уитмена, чья поэма "Путь в Индию" (1871) представляет собой американский вариант романтической идеализации Индии как духовной прародины человечества. Но космическому оптимизму Уитмена романист противопоставил более трезвое и трагическое видение действительности, противоречивой и в своих глубинах непознаваемой. В этом смысле роман Ф. пессимистичен, а его видение реальности приближается к модернистскому*.

В теоретической работе "Аспекты романа" Ф. с неоплатонических философских позиций рассматривает "внешние" стороны романа (сюжет, характеры) как нечто второстепенное, необходимое лишь для того, чтобы выразить глубинное и рационально невыразимое содержание, которое он называет "музыкальной" и "ритмической". В отличие от В. Вулфа* его не интересуют эксперименты с авторской точкой зрения в повествовании: он полагает, что читателю все равно, каким образом перед ним будет раскрыт характер героя, если этот характер для него интересен, остальное – дело писательской техники. В романах Ф. чаще всего использует несобственно-прямую речь, позволяющую и почувствовать стилистику мысли героя, и

взглянуть на неё со стороны, объективизируя её в авторской речи. Ф. высоко ценил русскую литературу; в "Аспектах романа" он противопоставил экспериментам В. Вулф толстовские принципы построения характера и заметил, что во всей английской литературе нет романа, который можно было бы поставить вровень с произведениями Толстого и Достоевского.

"Путь в Индию" стал последним художественным произведением Ф. Свои дальнейшие размышления над жизнью он облек в формы документальных повествований (биографии Г.Л. Дикинсона, 1933, Марианны Торнтон, 1954) и собраний эссе "Да здравствует демократия" ("Two Cheers for Democracy", 1951), "Холм дэвов" ("The Hill of Devi", 1957).

Соч.: Works. L., 1972–1980; в рус. пер.: Избранное. Л., 1977.

Лит.: Жантиева Д.Г. Эдвард Морган Форстер // Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. М., 1965; Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920–1930 годов: Утрата и поиски героя. М., 1966; Иванова Л.Г. Теория романа в эстетике Э.М. Форстера // Учен. зап. МГПИ. 1970. № 382; A Collection of Critical Essays / Ed. M. Bradbury. L., 1966; Stone W. The Cave and the Mountain: A Study of E.M. Forster. Stanford (Cal.), 1966; E.M. Forster: Critical Heritage / Ed. Ph. Gardner. L., 1973.

Е. Зыкова

ФРАЙ Кристофер (Харрис) [FRY Christopher (Harris), р. 18.12.1907, Бристоль], драматург. Сын англиканского проповедника, мать происходила из семьи квакеров, что определило желание Ф. служить в тыловых частях в годы 2-й мир. войны. Учился в Бедфордской современной школе. Начинал как актёр в провинциальных труппах, был школьным учителем. Руководил театром "Оксфорд плейхаус" (1939–1940, 1945–1946), в дальнейшем постоянно сотрудничал с лондонским "Артс театр клуб". Выступал как радиодраматург и киносценарист, пробовал свои силы на телевидении. Однако настоящим его призванием была стихотворная драма – жанр, возрождённый в англоязычной литературе благодаря драматургическим опытам Т.С. Элиота*, последователем, а отчасти и учеником которого является Ф.

Признавая, что драмы Элиота стали для него "стимулом и примером", Ф. вслед за ним повторяет: "Никакое событие не может быть полностью воссоздано в прозаической

форме. Высший смысл событий (то, что я называю их истинным содержанием, принадлежащим вечности) открывается только как поэтически выраженный смысл". Основную цель своих творческих исканий Ф. видит в органическом синтезе строгой стиховой формы (соответствующей метрическим, строфическим и ритмическим нормам классического английского стиха) и стихии разговорной речи (с её характерными лексическими и грамматическими особенностями). Этот синтез создаёт необычный художественный эффект. Пьесы на материале, взятом из далёкой истории, из редких литературных источников или религиозных преданий, становятся образцами "серьёзной комедии". Изысканность поэтической и драматургической композиции соединяется в ней с непринуждённостью диалогов и естественностью характеров.

Свои ранние пьесы Ф. писал для религиозных фестивалей. В основе его первой пьесы "Мальчик с тележкой" ("The Boy with a Cart", 1938) лежит житие английского святого. Религиозная направленность характерна для драматургии Ф. и в дальнейшем. Наиболее отчетливо она проявилась в "Первенце" ("The Firstborn", 1948), посвящённом истории Моисея.

Успех пришел к Ф. после постановки в 1946 пьесы "И зачастую феникс" ("A Phoenix Too Frequent"), представлявшей собой обработку сюжета Петрония (трагифарс о красавице, решившей свести счёты с жизнью после смерти супруга, однако в результате лишь испытывавшей особенно сильную жажду земных наслаждений). Эта весёлая пьеса о вспыхнувшей любви молодой вдовы к солдату должна была передать веселее настроение; она положила начало еще трём пьесам, символизирующим времена года и отвечающим важной для Ф. идее цикличности бытия: "осенней" "Венера наблюдаемая" ("Venus Observed", 1949; пост. Л. Оливье в лондонском Театре св. Джеймса, 1950), "зимней" комедии на пацифистскую тему "Тьма – это свет, которого хватит" ("The Dark Is Light Enough", 1954), основанной на рассказе французского энтомолога Ж.А. Фабра о бабочке, пробивающейся через мглу и шторм к безопасности, и написанной много позднее "летней" пьесе "Солнечный двор" ("A Yard of Sun: A Summer Comedy", 1970).

Комедийное действо в обстоятельствах, словно бы исключающих саму возможность

смехового осмысления происходящего, – художественное решение, наиболее органичное для дарования и творческих целей Ф., что подтвердила и его самая известная пьеса “Эта дама – не для костра” (“The Lady’s Not for Burning”, 1948), имевшая огромный успех в постановке Джона Гилгуда, который исполнил и главную мужскую роль. Обратившись к апокрифической истории из эпохи средневековья (женщина, обвинённая в умерщвлении колдовскими чарами своего мужа и приговорённая к сожжению; вызвавшийся заменить её на эшафоте молодой солдат; счастливое спасение и бегство их обоих в финале), Ф. превратил её в притчу о всепобеждающем жизнелюбии. Некоторая статичность действия, блёклость характеров компенсируются виртуозным стилем, пышной метафоричностью диалогов и богатством поэтического языка, в котором лиризм оттенён иронией.

Ф. не соглашался с критиками, трактовавшими его драматургию только как разновидность аллегории. Вместе с тем он действительно привержен поэтике иносказания; обычно это связано у него с обращением к религиозной проблематике. Осмысленные соотношения добра и зла, жизни и смерти персонажами, их попытки найти примирение с горестным человеческим уделом составляют во многих пьесах Ф. основную философскую коллизию, драматическое же действие подчас только иллюстрирует её. О тяготении Ф. к чистой аллегории более всего свидетельствует драма “Сон узников” (“A Sleep of Prisoners”, 1951), где герои, четверо англичан-военнопленных, запертых в старой французской церкви, предстают не столько как солдаты, прошедшие через потрясения 2-й мир. войны, сколько как протагонисты библейских историй, повторяющихся в их снах (жертвоприношение Исаака, умерщвление Авеля и т.п.).

Ф. многократно использовал в драматургии сюжеты, метафоры, композиционные и стилистические приёмы, позаимствованные у других авторов от античности до современности. При этом его пьесы отличаются своеобразием трактовки подобных сюжетов, а также необычностью языка, украшенного риторическими фигурами (отсюда упреки в орнаментальности). Для Ф. барочная риторика была неразрывно связана с эстетикой комического, но при этом изощрённая словесная игра не подменяет, а оттеняет слож-

ные религиозно-философские конфликты его драм (лучшие из них по праву относят к жанру интеллектуальной драмы).

С сер. 50-х гг., когда с выходом на сцену “сердитых молодых людей”* поэтическая драма отошла на задний план, Ф. посвящал себя преимущественно вольным переводам или обработке шедевров французской драматургии от Ростана (переложение “Сирано де Бержерака”, 1975) до Ануя и Жироду.

Соч.: An Experience of Critics. L., 1952; Three Plays. L., 1960.

Лит.: Емельянова Т.В. Типология мистериального жанра: (“Сон узников” К. Фрая и “Солдаты” Матери Марии) // Актуальные вопросы языкознания и литературоведения. М., 1994. Сб. 3; Roy E. Christopher Fry. L., 1968; Leeming G. Poetic Drama. L., 1989.

А. Зверев

ФРЭНСИС Дик (Ричард Стенли) [FRANCIS Dick (Richard Stanley), р. 31.10.1920, близ Тенби, Уэльс], автор детективов*. Награждён орденом Британской империи (1983). Во время 2-й мир. войны служил в BBC Великобритании. После войны был жокеем Национального комитета по конному спорту (1946–1957; до 1956 успешно выступал в соревнованиях, выиграв ок. 350 скачек), затем корреспондентом спортивного отдела “Санди экспресс” (1957–1973). Первая опубликованная книга – несколько раз переиздававшаяся автобиография “Спорт королей” (“Sport of Queens”, 1957; рус. пер. 1998). В 1973 избран президентом Ассоциации писателей-криминалистов Великобритании.

Детективные романы Ф. сочетают традицию английского классического детектива и авантюрного триллера. Толчком к развитию сюжета служит вопрос “кто это сделал?”, характерный для романа-загадки. Герой Ф., однако, выступает не сторонним расследователем, а главным лицом детективной интриги, на его долю приходится самые тяжелые испытания вплоть до пыток и угрозы физической расправы. Сюжетное напряжение поддерживается погонями, похищениями, их ожидание стимулируется фразами типа: “Тогда я понятия не имел, чем всё это кончится”.

Большинство романов Ф. (более 40) посвящено конному спорту, воплощению красоты, энергии и стабильности, который, однако, стал источником наживы, отчего ему грозит разрушение. Герой Ф. призван защи-

тить красоту и восстановить справедливость.

От романа к роману меняются имя и род занятий героя. Он может быть жокеем, коннозаводчиком, пилотом, журналистом, писателем, архитектором, художником и даже кинозвездой (при этом автор всегда тщательно выписывает конкретные детали профессии своего героя); может быть бедным или богатым, но от первого до последнего романа остаётся все тем же человеком – энергичным, неподкупным, с обострённым чувством долга и справедливости. Его стоическое мужество (“должен же кто-то это делать”) отвечает духу многих героев Э. Хемингуэя. Он физически силен, умеет логически мыслить и неизменно побеждает противника, хотя и не лишён человеческих слабостей. Не меняется даже его возраст: почти во всех романах ему 30 лет с небольшим.

В сущности, это один и тот же персонаж, неизменно выступающий в роли рассказчика. В большинстве случаев он берётся за расследование в силу личных обстоятельств, чтобы защитить себя и своих близких. Это не мешает ему быть детективом по натуре. В первом же романе Ф. “Фаворит” (“Dead Cert”, 1962; экран. Т. Ричардсона, 1974; рус. пер. 1971; рус. экран. 1976) он несколько иронично характеризуется своим отцом как “прирождённый Шерлок Холмс” с “безошибочным нюхом на всякое жульничество”. Персонаж романа “Последний барьер” (“For Kicks”, 1965; премия “Серебряный кинжал” Ассоциации писателей-криминалистов; рус. пер. 1980) столь умело внедряется в преступную среду, что даже получает предложение работать в английской контрразведке. Источником “саспенса” в романах Ф. служат не столько события, сколько переживания персонажа, что проявилось, в частности, в романе “Дымовая завеса” (“Smokescreen”, 1972; в рус. пер. “Дьявольский коктейль”, 1990; “Скованный в пустыне”, 1993), где убийство героя замышляется по сценарию фильма, в котором он снимался (вымышленный сценарий и “настоящее” убийство – приём, которым нередко пользовались А. Кристи*, Н. Марш*, Ф.Д. Джеймс*). Психологическое мастерство писателя проявляется в умении передать состояние человеческого сознания в момент крайнего напряжения, на краю гибели, когда он испытывает страх, боль, физическое изнеможение. Непосредственная регистрация переживаемых чувств противо-

стоит последующему рассказу о происшедшем, когда он лишь “изложит сухие факты, опустив детали, ужас и пот” (“Расплата” – “Forfeit”, 1969; премия Э.А. По; в рус. пер. “Ставка на проигрыш”, 1984). В этом, как и в других романах Ф., герои сохраняют верность типично английскому культу “спортивной формы”, помогающей преодолеть естественные человеческие слабости.

Родословная созданного Ф. современного варианта рыцаря в романе “По рукоятке в опасность” (“To the Hilt”, 1996; рус. пер. 1998) восходит к героической фигуре короля Алфреда и романтической – принца Чарльза Стюарта. Герой романа, молодой художник, разоблачает мошенников и становится на защиту чести своего древнего рода, символом которого служит украшенная драгоценными камнями рукоятка (Hilt) старинного меча. В этом скорее авантюрном, чем детективном, романе проведена метафизическая тема добра и зла, заданная англосаксонской “Предсмертной песней” Беда.

О меняющейся тональности произведений Ф. можно судить по трём его романам, публиковавшимся с разрывом в полтора десятилетия, в которых действует бывший жокей, лишившийся руки, теперь сыщик-профессионал. Первый из них – “Без шансов” (“Odds Against”, 1965; рус. пер. 1993) – ничем не отличается от тех, что Ф. писал в те годы: герой проявляет чудеса мужества и побеждает отъявленных злодеев. В “Висящей руке” (“Whip Hand”, 1979; премии Э.А. По и “Золотой кинжал” Ассоциации писателей-криминалистов) угроза потерять вторую руку лишает его прежней непоколебимости. Тяжелее же всего ему досталась победа в романе, названном “Поражение” (“Come to Grief”, 1995). Слово “печаль”, входящее в идиому, означающую спортивное поражение, – ключевое в романе. Оно передаёт самочувствие героя, разоблачившего человека, которого он считал своим лучшим другом, и сомнение относительно границ добра и зла.

В кон. 90-х гг. Ф. вторгается в новые для него области. В центре романа “Нагрузка в 10 фунтов” (“10 LB. Penalty”, 1997) – политическая борьба за место в парламенте. В его названии, как это нередко бывает у Ф., содержится двойной смысл – максимальный дополнительный вес, который может нести лошадь на скачках, и срок тюремного заключения за попытку убийства. В названии

романа "Второе дыхание" ("Second Wind", 1999; рус. пер. 2000), одной из сюжетных линий которого является борьба с террористами, обыгрываются выдержка героя и сила урагана, в спортивном азарте преодоленная им на самолете. В этих романах, как и в "Разбитом вдребезги" ("Shattered", 2002), Ф. возвращается к канону авантюрного детектива с безусловной победой добра.

Соч.: В рус. пер.: Собрание сочинений: В 4 т. М., 1992; Скачка тринадцати. Дьявольский коктейль: Роман, рассказы. М., 2000.

Лит.: *Лорд Г. Скачка жизни.* М., 2002; *Davis J.M. Dick Francis.* Boston, 1989.

А. Саруханян

ФУЛЛЕР Рой (Бродбент) (FULLER Roy (Broadbent), 11.02.1912, Фейлсуорст, Ланкашир – 27.09.1991, Лондон), поэт, романист, критик. Получил среднее образование. Учился по контракту на юриста (1928–1933), с 1933 по 1968 работал юрисконсультom в различных коммерческих фирмах, после войны стал главным юрисконсультom и членом правления крупной кредитной организации. Во время 2-й мир. войны служил в морском флоте, был механиком на радаре (1942–1944 в Найроби, Кения), техническим ассистентом директора Радио BBC (1944–1945).

Ф. – автор 20 поэтических сборников, более 10 романов и двух филологических монографий. С 1968 по 1973 стал преемником С. Дэй Льюиса* в должности профессора поэзии Оксфордского университета. Лауреат Золотой Королевской медали за заслуги перед поэзией (1970).

Первая журнальная публикация Ф. состоялась в 1928; с тех пор его стихи периодически появлялись в литературных журналах. Со 2-й пол. 30-х гг. его имя ассоциировалось с "оксфордцами"* и с "левым" движением в целом (его тогдашние кумиры – У.Х. Оден* и Ст. Спендер*). В 1939 вышел его первый поэтический сборник "Стихотворения" ("Poems"). Но настоящая известность пришла к Ф. в военные годы, после публикации сб. "Середина войны" ("The Middle of a War", 1942) и "Потерянный год" ("Lost Season", 1943). Оба сборника представляют собой хронику и вместе с тем лирический дневник (отсюда "календарные" названия стихотворений: "Осень 1939-го года", "Лето 1940-го года", "Осень 1940-го года"). В каждом стихотворении последовательно отражены чув-

ство надвигающейся катастрофы ("Фантазия – убийца", "Только мой страх реален"), ужас свершившейся катастрофы ("...Удар времени настиг её [Англию]"), тоска армейских буден и, наконец, страх в ожидании мирной жизни.

Тон военных стихотворений Ф. далек от героического пафоса: в них честно высказаны растерянность, тревоги и опасения "маленького человека", захваченного вихрем истории ("ветром, взрывающим мир"). Быть "военным поэтом" означает для Ф. не миссию, не славный выбор, а печальную участь, поэтому, вспоминая судьбы "военных поэтов" предшествующих эпох, он завидует им: "Я завидую не только их талантам / И плодоносящей неуравновешенности, / Но и возможности выбора / В их грустном и роковом голосе". Тем убедительнее столь редкая в стихах Ф. патриотическая риторика: в катастрофическую эпоху Англия становится "более реальной, / Чем в прежние столетия", и обретает "коллективное время".

После войны Ф. окончательно утверждает в роли поэта с негромким голосом, для которого быть честным важнее, чем быть сильным ("Я скорее посвящу себя тому, чтобы сохранить порохов сухим, чем попытаюсь палить из всех орудий"; "Отсутствия притворства, двуличности, надуманности – вот чего поэзия требует от тех, кто служит ей"). Его поэтическое "я" – не деятель, а наблюдатель, мыслящий обыватель, пытающийся выжить в этом мире и понять его. С точки зрения "маленького человека" поэт смотрит и на историю, и на мироздание. Если он пишет об общественных болезнях, то выступает с позиции не врача, а больного. По словам Ст. Спендера, Ф. представляет себя в стихах "обыкновенным порядочным человеком, который оказался заброшенным в гнилую историческую эпоху и теперь бродит в поисках лучшего общества, то надеясь на будущее, то разочаровываясь в нем".

Если в первом сборнике 1939 надежда порою переходит в туманную утопию, то в последующих сборниках преобладает сдержанное разочарование. Путь от надежды к разочарованию не стихийный процесс, но результат исторического анализа и самоанализа ("Я больше не буду притворяться, / Я перестану провозглашать веру в розовое / Будущее человечества").

Если Ф. обращается к философской лирике, то предметом его поэтического "ис-

следования” становятся, как правило, собственные реакции на различные “события бытия”. Здесь он старается быть предельно точным и осторожным. Сначала явление, часто микроскопическое, изучается само по себе: “Если ты подойдешь к крабам поближе, / То ты увидишь...”; “Он кажется сдвинувшимся, вероятно, на дюйм или два” (о пауке). Затем фиксируются эмоции воспринимающего сознания: по поводу паука – “мимоletное беспокойство и жалость, смешанная со злобой”, по поводу крабов – “жалость, отвращение, задумчивость”. И наконец, вывод: миру природы нет дела до человека. Человека же образы природы наталкивают на мысли о самом себе (“Те, кого я / Рассматривал, (...) были ли то крабы?”; “Но печаль и забота / О нашем собственном племени живёт в отмеченном образе [паука]”). Преобладающее настроение при этом – здравая, стоическая грусть: “Всякое искусство провидит будущее, / Кроме искусства, которое не в состоянии обдумать / Тоску всякого живого создания, / Его предел, / Его проигранную войну с природой”.

Основные из послевоенных сборников Ф. – “Эпитафии и случаи” (“Epitaphs and Occasions”, 1949), “Сад Брута” (“Brutus’s Orchard”, 1957), “Новые стихотворения” (“New Poems”, 1968), “Малые слёзы” (“Tiny Tears”, 1973), “Из магазина шуток” (“From the Joke Shop”, 1975), “Бедный Рой” (“Poor Roy”, 1977), “Царство воробьёв” (“The Reign of Sparrows”, 1980). От сборника к сборнику всё меньше в поэзии Ф. пафоса и лирического порыва, всё больше здравого смысла и чувства юмора. В 1963 его стихи были опубликованы в антологии “Движения”* “Новые строки II”. В дальнейшем он ассоциировался с группой Р. Конквеста*. С “Движением” его объединял сознательный традиционализм – приверженность регулярной метрике, строгой строфике, логически выверенной композиции. При этом Ф. стремится к расширению лирического диапазона: он ищет себя в жанрах повествовательной поэзии, допускает смелую метафорическую игру, экспериментирует с силлабическим стихом.

Соч.: Collected Poems (1936–1961). L., 1962; The Strange and the Good. L., 1991; в рус. пер.: [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Austin A.E. Roy Fuller. Boston, 1979.

М. Свєрдлов

ФЭНТЕЗИ [FANTASY] – жанр, получивший широкое распространение в 20 в. В англо-американской критике Ф. часто связывают с “ромэнсом”. Как и “ромэнс”, Ф. восходит к аллегорической традиции в английской литературе (“Путь паломника в Небесную страну” (1678) Дж. Беньяна). Американский писатель Н. Готорн называл “ромэнсом” романтический роман, противопоставляя его реалистическому (novel). По определению наиболее известных авторов Ф., этот жанр характеризуется созданием “вторичного мира”, способного порождать “вторичную веру” в его существование (Дж.Р.П. Толкин*). Герои Ф. – “зримые души”, их “внутренний мир снаружи”, поскольку “душа сильнее и мужественнее слабого и уязвимого тела” (К.С. Льюис*). Развитие действия Ф. часто связано с “квестом” (в пер. с англ. “quest” – “путь”, “поиск”, “задача”), необходимость которого обычно диктуется не внешней ситуацией, а внутренним побуждением героя. Цель Ф. – исследование мира, скрытого за повседневностью.

Истоки Ф. обнаруживаются в поэме Э. Спенсера “Королева фей” (1590), где за внешним планом (рассказ о фантастических событиях по мотивам средневекового цикла романов о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола) скрывается аллегорический подтекст (религиозно-мистические рассуждения). Как самостоятельный жанр фантастической литературы Ф. стала оформляться в 19 в. в творчестве Дж. Макдоналда (MacDonald George, 1824–1905). Его роман с кельтскими мотивами “Фантасты: сказочный ромэнс” (“Phantastes: A Faery Romance”, 1858) повествует о молодом человеке, ушедшем в сказочную страну, о его приключениях и возвращении домой. Дальнейшему развитию Ф. способствовали эпические поэмы и романы У. Морриса (Morris William, 1834–1896), представляющие собой стилизацию античных, кельтских и средневековых тем. Созданный им комплект шрифтов и орнаментальных обрамлений страниц романов определил культуру издания произведений Ф.

Одним из продолжателей традиции Дж. Макдоналда и У. Морриса в 20 в. считается Э. Дансени (Dunsany Edward John, 1878–1957). В основу его романа “Дочь короля эльфов” (“The King of Elfland’s Daughter”, 1924) легла кельтская легенда о любви земного короля и принцессы из суме-

речной Страны эльфов. Король напрасно ищет исчезнувшую жену; поисками матери занят и их сын, балансирующий на грани двух миров. Но стремление человека обрести волшебную страну упирается в невозможность сосуществования двух реальностей. Иллюстрации известного английского художника С.Х. Сайма к рассказам Дансени на мифологические темы положили начало типу рисунка в стиле Ф.

В 20-е гг. определилось и значение языковой игры для конструирования фантастической реальности. Впервые это продемонстрировал Э.Р. Эддисон (Eddison Eric Rucker, 1882–1945) – лингвист, преподаватель древних языков, автор романа “Червь Уроборос” (“The Worm Ouroboros”, 1922), написанного на стилизованном староанглийском языке. Позже его примеру последовал Толкин, подчеркнувший “достоверность” своего “Средиземья” использованием среднеанглийского языка.

Золотым веком английской Ф. можно считать 30–50-е гг., когда были написаны книги филологов и теологов Ч. Уильямса*, К.С. Льюиса и Дж.Р.Р. Толкина, друзей по клубу “Инклинги”*, определяющие этот жанр в 20 в. Ч. Уильямс, автор 7 романов, основываясь на христианской мистике, строит повествование на пересечении разных пространств. К.С. Льюис, начав с полемического ответа Г. Уэллсу* в “Космической трилогии” (1938–1943), постепенно переходит к Ф. и выстраивает повествование по её законам, считая, что пришла пора “христианской фантастики”, “духовных триллеров” в манере Г.К. Честертона* и Ч. Уильямса. Аллегорическая интерпретация христианского мифа, реализующегося в зде́шнем мире, изображена в его “Хрониках Нарнии” (1950–1956). Мир Толкина в отличие от романов Честертона, Уильямса и Льюиса не соприкасается с повседневным миром. Созданный им “вторичный мир”, основанный на германо-скандинавском эпосе, – это реальность мифа, где Добро и Зло функционируют и как внешние силы, и как душевные импульсы героев. Работая над “Властелином Колец”, Толкин изучал древнеанглийские богословские трактаты, некоторые из них легли в основу его мифологии (напр., учение о злых и добрых духах, сосланных на землю до конца времён, живущих обособленной от людей жизнью и призванных либо помогать Богу, либо противостоять Ему).

Жанровую структуру современной Ф. определяет следование канонам той или иной мифологической системы, на основе которой создаются собственные мифы. С 50-х гг. наиболее значительное место занимают сказания о волшебнике Мерлине, короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. В романе Дж.К. Пауиса* “Порий” (“Porius”, 1951) о войне саксов с кельтами король Артур изображён профессиональным военным, командующим слабым, неподготовленным войском. Особый кельтский колорит подчёркивается образом Мерлина – владыкой животного мира, “последним воплощением бога Золотого Века”. Писатель использует кельтское имя волшебника (Myrddin Wyllt), которое можно перевести как “Мерлин Дика́й”, и следует уэльсской легенде, представляющей его крылатым лесным божеством. Мерлин возвращает прежний облик кельтской богине Зари, сотворённой из цветущего ракушника, дуба и луговых трав и превращённой в сову за измену и убийство мужа (источник легенды – “Мабиногион”, ч. 4). Восстановление изначальной сущности богини отвечает излюбленной мысли Пауиса о гармоничном слиянии человека с природой.

Параллельно началось ироническое переосмысление артуровских легенд. В тетралогии Т.Х. Уайта (White Terence Hanbury, 1906–1964) “Король былого и грядущего” (“The Once and Future King”, 1937–1958; анимационный фильм 1963; рус. пер. 1992) юность будущего короля Артура предстаёт пародией на “роман воспитания”. Волшебник Мерлин, которому в отличие от других персонажей довелось жить “в эпоху электричества и Британской энциклопедии”, – единственный герой книги, свободный от условностей рыцарского уклада, – способен объективно оценить происходящее. На протяжении всех четырёх книг король Артур стремится изменить существующий порядок и искоренить пороки своих подданных. Заканчивая тетралогию словом “начало”, Уайт делает акцент на повторяемости истории.

Ещё один вариант переосмысления артуровских легенд, за которым стоит работа филолога, историка, археолога, предложила М. Стюарт (Stewart Mary, р. 1916) в трилогии о Мерлине: “Хрустальный грот” (“The Crystal Cave”, 1970; экран. 1991; рус. пер. 1993), “Полые холмы” (“The Hollow Hills”, 1973; рус. пер. 1993), “Последнее волшебст-

во" ("The Last Enchantment", 1979; рус. пер. 1999). В этой романтической стилизации английской истории 5 в. сделана попытка воссоздать события, увиденные глазами Мерлина. Ради этого избрана более правдоподобная версия о происхождении волшебника. Он носит имя Миррдин Эмрис (Myrrdin Emrys – уэльское Emrys соответствует латинскому Ambrosius) и является незаконнорождённым сыном короля Амброзия. В трилогии прослеживается жизненный путь Мерлина от рождения и отрочества будущего волшебника и до утраты им волшебного дара, когда он становится просто человеком, мужественно встречающим удары судьбы.

На контаминации различных мифов конструируется художественное пространство приключенческих романов М. Муркока*. В его цикле "Вечный победитель" изображена бесконечная битва Порядка и Хаоса, происходящая во многих измерениях на протяжении тысячелетий. Входящие в него несколько десятков романов и повестей объединены фигурой главного героя, который в результате многочисленных реинкарнаций переживает разные эпохи. Начав как автор научно-фантастических произведений, Муркок постепенно переключился на Ф., что говорит о продуктивности и богатых возможностях этого жанра.

Подобный переход можно наблюдать и в творчестве Б. Олдисса*, роман которого "Малайзийский гобелен" ("The Malacia Tapestry", 1978; рус. пер. 1994), названный критикой "волшебной сказкой для взрослых", больше тяготеет к Ф., чем к научной фантастике*. В книге повествуется о древнем городе-государстве Малайсия, в котором запрещены какие-либо перемены и жизнь которого на протяжении миллионов лет держится на заклятиях магов. Это роман об искусстве и поиске своего места в мире, существующем вне времени и представляющем собой многоплановую метафору, посредством которой Олдисс иллюстрирует положения манихейства и философии Платона.

В последние два десятилетия 20 в. широкое распространение получила комическая, пародийная Ф. (её родоначальником считается американский писатель Лайон Спрэг де Камп – de Camp Lyon Sprague, 1907–2000). Традиционный набор волшебников, говорящих животных и вымышленных существ подразумевает гротескное отображение происходящего в реальной жизни. В тради-

ции нонсенса Л. Кэрролла и Э. Лира с множеством каламбуров и неологизмов написаны "романы о плоском мире" (discworld novels) Терри Пратчетта (Pratchett Terry, р. 1948). "Скользкий вниз мир" в его книгах представляет собой ровный, круглый Диск, плывущий сквозь пространство на спинах четырёх слонов, стоящих на панцире огромной черепахи. В романах "Вещие сестрички" ("Wyrd Sisters", 1988; рус. пер. 2001), "Ведьмы за границей" ("Witches Abroad", 1991; рус. пер. 2001) и др. повествуется о весёлых странствующих ведьмах. В них содержится множество аллюзий на современную фантастику, а роман "Любовь к музыке" ("Soul Music", 1988; рус. пер. 2002) является пародией на музыкальный шоу-бизнес. В "Пирамидах" ("Pyramids", 1989; рус. пер. 2001) в юмористическом ключе представлены размышления писателя о политике и власти. Главный герой, сын фараона, отправленный учиться в волшебное учебное заведение, избирает профессию, которая, по его мнению, подразумевает "тонкую работу с людьми", – профессию убийцы. Как одного из ведущих современных писателей-юмористов Пратчетта сравнивают с Ч. Диккенсом и П.Г. Вудхаусом*.

"Чёрный юмор" характерен для произведений Стэна Николлса (Nicholls Stan, р. 1920), автора многочисленных книг в стиле Ф., научной фантастики, готики*, соучредителя Британского общества готического кино. В его трилогии "Орки: первая кровь" ("Orcs: First Blood", 2001), состоящей из романов "Телохранитель Молнии" ("Bodyguard of Lightning", 1999), "Легион Грома" ("The Legion of Thunder", 1999) и "Воины Бури" ("Warriors of the Tempest", 2001), представлен мир, населённый волшебными существами, который из-за бесконтрольного использования магии приходит в упадок. Королева эльфов стремится расширить своё влияние и, завладев пятью артефактами, сделать эльфов его единственными правителями. В этот безумный мир попадают люди, которые, спасаясь от властолюбивых существ, стремятся спасти и сам мир. Фантастическая реальность книги перевёрнута и даётся в обратной перспективе: традиционно злые существа предстают добрыми и безобидными, и наоборот.

Английская "готическая" Ф. ("dark fantasy") представлена творчеством Танит Ли (Lee Tanith, р. 1947). Её романы, близкие по

тону прозе А. Картер*, сочетают в себе элементы научной фантастики, Ф., готики, мистического триллера и детектива*. Для произведений Ли – трилогии “Восставшая из пепла” (“The Birthgrave”, 1975), “Вазкор, сын Вазкора” (“Vazkor, Son of Vazkor”, 1978), “Охота за белой ведьмой” (“Quest for the White Witch”, 1978) – и цикла “Плоская земля” (“The Flat Earth Series”, 1978–1987), написанного с использованием арабских, египетских и ассирийских мифов, – характерны ориенталистские тенденции, мир этих романов напоминает средневековый Восток. Последующие сборники Ли (циклы “Тайные книги Парадиза” – “Paradys Circle”, 1980–1996; “Кровавая опера” – “Blood Opera Sequence”, 1992–1994, и др.) продолжают традиции Э.А. По и Х.Ф. Лавкрафта.

Среди произведений детской литературы* выделяются книги Э. Несбит (Nesbit Edith, 1858–1924), в которых тесно переплетены ситуации повседневной жизни, достижения научно-технического прогресса и волшебство. Основной особенностью её произведений (“Искатели сокровищ” – “The Story of Treasure-Seekers”, 1899; “Примерные дети” – “The Wouldbegoods”, 1901; “Новые приключения искателей сокровищ” – “The New Treasure-Seekers”, 1904) является созданный писательницей мир “перевернутой” логики в традиции Л. Кэрролла. Для произведений А. Гарнера (Garner Alan, р. 1934) “Волшебный камень Бризингамена” (“The Weirdestone of Brisingamen”, 1960), “Элидор” (“Elidor”, 1965), “Совы на тарелках” (“The Owl Service”, 1967) характерны мотивы кельтского и древнегерманского эпосов, причем персонажи мифологического плана могут принимать участие и в современной жизни. Книги Дж.К. Роулинга (Rowling J.K., р. 1965) о Гарри Поттере построены на интертекстуальной игре, переработке многих известных тем и сюжетов с многочисленными отсылками к литературе средневековья, аллюзиями на “Алису” Л. Кэрролла, “Хроники Нарнии” К.С. Льюиса и некоторые другие произведения детской литературы.

Популярность Ф. привела к созданию “фэндомов” (клубов любителей Ф.). Среди наиболее влиятельных – американское “Мифопоэтическое общество”, центр М. Уэйд, где хранятся архивы многих известных английских писателей, и “Общество Инклингов” в Германии, организованное немецкими учёными-англистами.

Существуют и литературные премии* в области Ф.: Британская премия Ф. (в 1980 этой премии удостоена Т. Ли за роман “Владыка смерти” – “Death’s Master”, 1979); премия Небула, учреждённая в 1965 и присуждаемая ежегодно членами Ассоциации авторов научной фантастики и фэнтези (в частности, М. Муркоку); Международная премия Ф., присуждаемая с 1975 по следующим категориям: роман, рассказ, антология, художник-иллюстратор; в рамках этой премии вручается специальное вознаграждение за творчество в целом (отмечена малая проза Т. Ли 1983–1984).

Как феномен западной культуры, Ф. оказала влияние на различные виды искусства (живопись, музыку, кино). Так, иллюстрации, выполненные П. Бэйнс (Baynes Pauline, р. 1922) к книгам Дж.Р.П. Толкина и “Хроникам Нарнии” К.С. Льюиса, признаны классикой Ф.-иллюстрации. Рисунки П. Бэйнс имеют собственную ценность и отмечены престижными премиями в области искусства. Своего “Фермера Джайлса из Хэма” Толкин считал лишь комментариями к иллюстрациям художницы. Дж. Кирби (Kirby Josh, 1928–2001), иллюстрировавший книги Т. Пратчетта, был назван критикой соавтором “плоского мира”, а сам Пратчетт не раз отмечал, что художнику удалось визуально воплотить образы персонажей, созданных его воображением. Иллюстрации Дж. Кирби послужили основой при разработке компьютерных игр по романам Пратчетта.

Первые музыкальные произведения в стиле Ф. были откликом на творчество Толкина. Ещё при его жизни Д. Суонн (Swann Donald) положил на музыку цикл его стихов “Бежит дорога...”; затем стали записываться целые альбомы. Среди них – альбом немецкой группы “Блайнд Гардиан” (“Blind Guardian”) “Ночь в Средиземье” (“Nightfall In Middle-Earth”, 1998), основанный на текстах “Сильмариллиона” и посвящённый Толкину, творчество таких групп, как “Сторителлер” (“Storyteller”), “Иденбридж” (“Edenbridge”), “Даркмур” (“Darkmoor”) и др. Известный канадский музыкант Б. Кокберн (Cockburn Bruce, р. 1945) отмечает влияние Ч. Уильямса и К.С. Льюиса на своё творчество. Интересен в этом отношении опыт рок-музыканта и писателя М. Муркока.

Диапазон кинофэнтези достаточно широк: сюда входит как экранизация извест-

ных романов (“Властелин Колец”, 2001–2003; “Гарри Поттер”, 2002–2003, и др.), так и ленты, снятые по оригинальным сценариям (“Великий Мерлин”, 1998, и др.)

Соч.: Антология фантастической литературы. СПб., 1999.

Лит.: Жаринов Е.В. “Фэнтези” и детектив – жанры современной англо-американской литературы. М., 1996; Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997; Кофун Е. Поэтика

необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999; Manlove C.N. Modern Fantasy: Five Studies. Cambridge, 1975; Irwin W.R. The Game of Impossible: Rhetoric of Fantasy. Urbana, 1976; Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. L.; N.Y., 1981; Attebery B. Strategies of Fantasy. Bloomington, 1992; Manlove C.N. Christian Fantasy: From 1200 to the Present. South Bend (Ind.), 1995.

О. Маркова

Х

ХАКСЛИ Олдос (Леонард) [HUXLEY Aldous (Leonard), 26.07.1894, Годаминг, графство Суррей – 22.11.1963, Лос-Анджелес], прозаик. Внук выдающегося натуралиста Т.Г. Хаксли (Гексли). Учился в Итоне. В 1916 окончил Баллиол, один из наиболее престижных колледжей Оксфордского университета по специальности “Английская литература”. В отличие от своего старшего брата Джулиана Хаксли, выдающегося биолога, первого генерального директора ЮНЕСКО, и сводного брата Эндрю Хаксли, знаменитого физиолога, лауреата Нобелевской премии, будущий писатель отказался от поприща естествоиспытателя, традиционно-го для его семьи. Однако в своих произведениях Х. постоянно обращается к философской проблематике, связанной с развитием естественных наук и новых технологий. В 20-е – нач. 30-х гг. Х. подолгу жил в Италии и Франции, путешествовал по странам Востока и Америки, результатом чего стали книги путевых очерков “Смеющийся Пилат” (“Jesting Pilate”, 1925) и “Мексиканский залив” (“The Mexican Bay”, 1934). В Италии началась его дружба с Д.Г. Лоуренсом*, с которым он разделял неприятие технократической цивилизации. В 1937 по состоянию здоровья Х. вынужден был навсегда покинуть Великобританию и поселиться в Калифорнии.

Плохое зрение не позволило Х. принять участие в 1-й мир. войне, тем не менее в его произведениях военных и первых послевоенных лет выразилось то же самое чувство социальной и духовной катастрофы, которое испытывали его сверстники, воевавшие по обе стороны фронта, и которое определило тональность литературы “потерянного

поколения”. Ещё в годы войны Х. написал стихотворение в прозе “Карусель” с характерной для него метафорой убыстряющегося движения колеса карусели, которым управляет сидящий у пульта машинист-олигофрен. Однако отчаяние и безверие, выражаемые с помощью такого рода символики, присущи лишь раннему творчеству Х., когда он видел своё призвание в поэзии (его первой опубликованной книгой был сборник стихов “Пылающее колесо” – “The Burning Wheel”, 1916, за ним последовали “Поражение юности” – “The Defeat of Youth”, 1918, и “Леда” – “Leda”, 1920). В дальнейшем ему становятся ближе взгляды Т.С. Элиота*, автора “Бесплодной земли” (1922).

Х.-прозаик нашёл себя, обратившись к поэтике трагифарса, чуждой писателям “потерянного поколения”. Пессимистически воспринимая современную историю, он воплотил своё видение в формах смехового искусства с подчеркнутыми элементами острого гротеска, памфлета, шаржа. Позиция Х. типична для литературы, рождённой травмирующим опытом 1-й мир. войны, но выражена особыми художественными средствами; это и придаёт уникальность его свидетельству о состоянии кризиса веры и духовного шока, переживаемого миром в эту эпоху.

Сюжеты двух первых романов Х. строятся на мотиве розыгрыша, граничащего с циничным и жестоким шутовством. Лишённые строго выстроенной фабулы, они представляют собой цепочку как бы произвольно выхваченных будничных эпизодов первых послевоенных лет. В “Жёлтом Кrome” (“Crome Yellow”, 1921; рус. пер. 1936), написанном в духе комического “романа-беседы” писателя 19 в. Т.Л. Пикока, действие проис-

ходит в замкнутом мире усадьбы (типичный для английской литературы топос), куда едва доносятся отзвуки событий, “происходящих во всех уголках света”.

Синтез бурлескного и драматического начал, ставший непрямым отличительным знаком повествования Х., наиболее полно осуществился в “Шутовском хороводе” (“The Antic Hay”, 1923; рус. пер. 1936). Эпиграф из “Эдварда II” К. Марло и заглавие по его строке (“Мои герои, как сатиры козлоногие, пройдут перед вами в хороводе шутовском”) – таков эмоциональный ключ нескольких, как бы наугад выхваченных эпизодов из будничной жизни послевоенного Лондона. Действительность показана как амальгама самых разнородных характеристик. В сознании персонажей болезненные воспоминания о войне и ожидание новых сокрушительных потрясений смешиваются с жизнелюбием, проявляющимся в вызывающе пошлых формах, и с ничтожными карьерными амбициями. В мире, изображённом Х., печаль и подавленность неотделимы от мелочности и моральной апатии, намечающиеся драмы увенчиваются развязками, достойными буффонады, а фарс пронизан мизантропическими настроениями. Внешне хаотичная картина приобретает целостность благодаря поэтике монтажа. Х. явился одним из её пионеров в литературе 20 в.

Приём монтажа особенно виртуозно использован в романе “Контрапункт” (“Point Counter Point”, 1928; рус. пер. 1936), содержащем выразительный “коллективный портрет” лондонского интеллектуального мира в послевоенную пору. В персонажах этого и предыдущих романов, изображённых с почти карикатурной язвительностью, угадывались известные деятели эпохи, друзья и недруги писателя (среди них Б. Расселл* и Д.Г. Лоуренс, Г. Уэллс* и А. Беннетт*). Сцены романа демонстрируют окрепшее убеждение Х. в том, что его эпоха знаменует собой анемию духа, эклектику в культуре и банкротство либеральных идеалов, исповедуемых только по инерции. Д.Г. Лоуренс увидел в “Контрапункте” “последнюю правду о нашем поколении”. Герой книги, писатель Филип Куорлз, задумывает роман о той среде, к которой принадлежит и он сам; заглавие предполагаемой книги “Бестиарий” – метафора, обладающая плакатной прямолинейностью. В обществе, пленником которого осознаёт себя Куорлз, преобладает страх

перед горькими истинами о жизни, лишённой гармоничности и осмысленности. Понимание реальной природы вещей подменено здесь произвольными фантазиями о мире, и эти химеры, принимаемые за истину, непорочно деформируют сознание людей, понятия и принципы, на которых строятся их отношения. Среда, описанная Х., находится во власти иллюзий и стереотипов; порождённые ими фантастические представления о реальности приводят человека то к жалкому аморализму, то, напротив, к почитанию давно омертвевших этических табу. Герои романов Х. пытаются навязать действительности схемы, составленные из сугубо умозрительных доктрин – неважно, консервативного или авангардистского плана; так они пытаются отгородиться от пугающей правды жизни. Но столкновение с этой правдой неизбежно, как неизбежна и расплата за этот убогий маскарад – ощущение собственной беспомощности и бессмысленности.

Центральная коллизия романов Х. определяется несостоятельностью ригористичного или, наоборот, циничного сознания его персонажей; это проявляется в их испытании повседневностью, ниспровергающей – в комических и трагикомических формах – фикции, которыми её пытались подменить. Композиция повествования как контрапункта, позаимствованная, по всей вероятности, из квартетов Бетховена, и впоследствии, с некоторыми вариациями, используется Х., чтобы, говоря словами героя “Контрапункта”, передать “перемены настроений, резкие переходы {...}, комическое, неожиданно проскальзывающее среди потрясающей трагической торжественности”; “нужно только достаточное количество действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов”. Подобный тип повествования идеально отвечал и философским воззрениям Х., поскольку реальность никогда не представлялась ему чем-то целым, но воспринималась именно в совмещённости антагонистичных тенденций.

Присущий Х. интерес к философской и социологической проблематике наиболее последовательно воплотился в антиутопии* “О дивный новый мир” (“Brave New World”, 1932; рус. пер. 1988), задуманной как пародия на научно-фантастический роман Г. Уэллса “Люди как боги” (1923). В историко-литературном контексте книга Х., насыщенная узнаваемыми мотивами из произве-

дений Шекспира (“Буря”) и Свифта (Академия в Лагадо из “Путешествий Гулливера”), явилась прямым продолжением эксперимента Е. Замятина, предпринятого в романе “Мы”. С романа Х. берёт начало жанровая традиция антиутопии, которая получила развитие в книгах Дж. Оруэлла* и других прозаиков 40–50-х гг. Под пером Х. возникла гнетущая картина общества восторжествовавшей технократии, для которой прогресс равен полному отказу от духовного многообразия и подавлению всего индивидуального во имя социальной стабильности, материального благополучия и стандарта. В действии, перенесённом на много столетий вперед, в Америку “эры Форда”, содержались отголоски тревог, которые вызывала у Х. усиливающаяся обезличенность; он воспринимал её как прямое следствие ослабления этических норм, создающего питательную среду для тоталитарных режимов.

Неприятие общества, считающего допустимым и оправданным моральный релятивизм и готового смириться с духовной нивелировкой, постоянно чувствуется и на страницах во многом автобиографического философского романа “Слепой в Газе” (“Eyeless in Gaza”, 1936). Здесь впервые появляется тема поисков надёжной этической доктрины за пределами миропонимания, типичного для европейской интеллектуальной традиции, – важнейшая тема поздних произведений Х.

Переселившись в Калифорнию, Х. зарабатывал на жизнь сценариями для Голливуда, в том числе по книгам “Джейн Эйр” Ш. Бронте и “Гордость и предубеждение” Дж. Остен. В художественных и публицистических произведениях этого времени он всё чаще обращался к проблемам будущего человечества. Размышления на эту тему – в центре первого написанного в США романа “И после многих вёсен” (“After Many a Summer”, 1939; рус. пер. 1992), названного по строке из А. Теннисона (“И после многих вёсен лебедь умирает”). Х. и прежде иронизировал над представлением Г. Уэллса об историческом движении человечества – от маленькой обезьянки к “высокому современному человеку, такому, как сам м-р Уэллс”. В романе страх смерти толкает американского миллионера на поиски эликсира молодости, но долголетие, как выясняется, может быть достигнуто лишь обратной эволюцией к обезьянам. Мрачную картину вырож-

дения человечества, пережившего атомную войну, “закключительную фазу технического прогресса”, Х. нарисовал в антиутопии “Обезьяна и сущность” (“Ape and Essence”, 1948; рус. пер. 1990). Воспоминание о прошлом также приводит к неутешительной мысли, что на протяжении своей жизни человек постепенно превращается “в одну из разновидностей человекообразной гориллы” (“Гений и богиня” – “The Genius and the Goddess”, 1955; рус. пер. 1994). И даже дорогая Х. идея совершенствования человека на основе индуистского мистицизма терпит крах перед наступлением технического прогресса – такова идея его последнего романа-утопии “Остров” (“Island”, 1962; рус. пер. 1995).

Сложными интеллектуальными коллизиями и проблемами смысла бытия, осознаваемыми под нарастающим влиянием мистических учений европейского средневековья и Древней Индии, отмечены произведения Х., написанные в жанре моралистического трактата (“Врата восприятия” – “Doors of Perception”, 1954; рус. пер. 1994; “Рай и ад” – “Heaven and Hell”, 1956; рус. пер. 1994). В поисках смысла бытия Х. с годами всё более тяготел к учению об истинных и иллюзорных ценностях, сформулированному философами Древней Индии, и к стоицизму буддистского толка. В послевоенный период также отчётливее выявилась по преимуществу моралистическая природа его прозы, которую ранее поверхностно воспринимали прежде всего как сатирическую. В конце писательского пути созданный Х. тип “романа идей”, как он его называл, оказался близок скорее к эстетике интеллектуального романа французского и немецкого типа, чем к классической английской традиции “романа характеров и среды”.

Соч.: Collected Works: In 26 vols. L., 1946–1956; Collected Short Stories. N.Y., 1957; Collected Essays. L., 1959; Letters. N.Y., 1970; в рус. пер.: Олдос Хаксли: В 4 т. СПб., 1999.

Лит.: Жантиева Д.Г. Олдос Хаксли // Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. 1918–1939. М., 1965; Рабинович В.С. Олдос Хаксли: Эволюция творчества. Екатеринбург, 1998; Педина О.Н. “Роман идей” Олдоса Хаксли. М., 1999; Aldous Huxley. 1894–1963: A Memorial Volume / Ed. J. Huxley. L., 1965; Brander L. Aldous Huxley: A Critical Study. L., 1969; Ferns Ch. Aldous Huxley: Novelist. L., 1980.

ХАРДИ Томас (HARDY Thomas, 02.06.1840, Верхний Бокхэмптон, Дорсетшир – 11.01.1928, Макс-Гейт, близ Дорчестера), романист, поэт. Награждён орденом “За заслуги” (1910).

Творчество Х. отмечено хронологическим парадоксом: он – романист 19 в. и поэт 20 в. Внешне это проявляется в разделении его 60-летней литературной карьеры на две равные половины: первые 30 лет (1868–1897) отданы прозе (14 романов и 3 сборника рассказов), последующие (1898–1928) – поэзии (8 поэтических сборников, эпическая драма в стихах и прозе, стихотворная трагедия и только один сборник рассказов). Совершившийся как раз на рубеже веков переход Х. к поэзии поставил его в двойственное положение по отношению к 20 в.: с одной стороны, “Великого старца”, хранителя и завершителя “больших стилей” 19 в. (викторианского реализма в прозе, романтизма в лирике), с другой стороны, зачинателя – “отца современной поэзии” (Дж. Григсон).

Исток этой двойственности – в противоположных устремлениях самого Х.: эмоционального – к историческому прошлому, рационального – к новым идеям в науке, философии и искусстве. С историческим прошлым он связан органически и изначально – как уроженец и постоянный житель Дорсетшира, графства, ещё сохранившего к сер. 19 в. черты старого уклада, как сын строителя-подрядчика и внук земледельца, с детства укоренённый в жизни сельской общины, в её старинных праздниках и ритуалах, и вместе с тем как потомок рыцарского рода Ле Харди, ощущающий свою причастность к “большой истории”.

Для него характерна ориентация на многовековые традиции уже с первых шагов: в юношеском самообразовании (не имея возможности учиться в университете, Х. самостоятельно изучает древние языки и греко-римскую классику), в профессиональных поисках (после учёбы и работы в мастерской архитектора А. Блумфила, Лондон, 1862–1867, Х. до 1873 реставрирует средневековые церкви в Дорсетшире и соседних графствах), наконец, в ранних литературных опытах с ностальгической оглядкой на “старую добрую Англию”. Тем острее осознание им стремительности перемен и разрыва исторических связей, проявившееся в мировоззренческом кризисе 1860-х гг. и повороте к

новым идеям – эволюционной теории Ч. Дарвина и Т. Гексли, позитивизму и агностицизму О. Конта, Дж.С. Милля и Г. Спенсера, позднее – к пессимистической философии А. Шопенгауэра и Э. фон Гартмана.

Именно в категориях исторического времени стояла перед Х. проблема выбора между поэзией и прозой. По его мнению, поэзия выше прозы, потому что много старше, но современность требует именно романов. Поэтому Х. поначалу готов к компромиссам с издателями и публикой: не сумев опубликовать первый, политически радикальный, роман, он уничтожает рукопись и пишет остросюжетный роман “Отчаянные средства” (“Desperate Remedies”, 1871; рус. пер. 1969). Ему и в дальнейшем приходится подчиняться редакторской цензуре и правилам игры журнального рынка, но с каждым романом все меньше и меньше.

Направление движения Х. – от “низкой” прозы к “высокой” поэзии: прежде чем совсем отказаться от прозы, он стремится “настолько приблизить её к поэзии в своём предмете, насколько позволяют обстоятельства”. Семь основных романов Х. (так наз. “романов характеров и среды” – “The Novels of Character and Environment”) объединены не просто общим местом действия (Дорсетшир, шире – юго-запад Англии), но и общим локальным мифом, проявляющемся уже в анахронистической литературной топонимике: юго-западным графствам даётся имя древнего англосаксонского королевства – Уэссекс. Это, по словам Х., “наполовину существующий, наполовину выдуманный край”: “существующий” в “данном времени” (сер. 19 в.) как плотная социальная среда, развёрнутая со скрупулезно “дробным вниманием” к деталям хозяйства и быта; “выдуманный”, т.е. перенесённый в мир живой архаики, присутствующего прошлого. Присутствие это обнаруживается и в сюжете, и в предметном фоне, и в ряду риторических фигур: коллизиями сюжета управляет магическая власть старинных обычаев и суеверий, вещи уходящие корнями в былые века, библейские и античные аналогии возвышают привычные явления. А на первом плане “Уэссекских романов” – мифологизированная природная среда, в которой открывается бездна космического времени.

Чем ближе поворот Х. к поэзии 1896–1897, тем явственнее его пессимизм. Отсюда и изменение жанровой ориентации

его романов: первый ("Под деревом зелёным" – "Under the Greenwood Tree", 1872; рус. пер., 1970) тяготеет к пасторали – сюжет соответствует смене времён года, действие лишено конфликта и "протагонистов", герои – деревенская община как единое целое. Второй ("Вдали от обезумевшей толпы" – "Far from the Madding Crowd", 1874; рус. пер. 1937) – на полпути от пасторали к драме: община разделяется на "протагонистов" и "хор", гармония – в прошлом ("всёёлые правила хорошей жизни идут ко всем чертям"), конфликт разрешается компромиссом. Третий ("Возвращение на родину" – "The Return to the Native", 1878; рус. пер. 1970), четвертый ("Мэр Кэстербриджа" – "The Mayor of Casterbridge", 1886; рус. пер. 1948) и пятый ("В краю лесов" – "The Woodlanders", 1887; рус. пер. 1973) стремятся к трагедии: характеры становятся исключительными, обстоятельства – роковыми, голоса "хора" – тревожными, развязки – катастрофическими. Типический, социально детерминированный мир обретает измерение "истинно софокловского величия" (слова Х.), метафорически и ассоциативно приравнен к миру "богов и героев". Так, Юстасия – "сырой материал божества"; Клайме – "божество, позорно закованное в тюрьму человеческой плоти" ("Возвращение на родину"); Джайлс – "лесной бог", "брат осени" ("В краю лесов"); Хенчард сопоставим с Эдипом, Саулом и королём Лиром; им противостоит среда как "хитроумный механизм, который создан богами для сведения к минимуму человеческих возможностей улучшения жизни" ("Мэр Кэстербриджа"); "им требуется вся их сила, чтобы бороться с сокрушительными ударами, коварной изобретательностью, постоянно возрастающей злокозненностью судьбы" (В. Вулф*).

В шестом и седьмом "уэссекских романах" ("Тэсс из рода д'Эрбервиллей" – "Tess of the d'Urbervilles", 1891; рус. пер. 1893; "Джуд Незаметный" – "Jude the Obscure", 1896; в рус. пер. "Джуд Неудачник", 1897) трагедия приобретает актуальность и остроту памфлета. На месте протагониста здесь – "современный человек"; он – жертва, лишённая трагического величия, обречённая на уничтожение под действием общественной системы и мирового порядка. Общественный принцип представлен как пародия на дарвиновский "естественный отбор": вместо закона – губительная власть предрассудков

и эгоистическая конкуренция, в которой лучшие проигрывают. Принцип мироздания представлен как пародия на провидение: вместо "целесообразного действия Высшего Существа" – власть Случая, бессмысленно играющего человеком (в финале "Тэсс": «"Правосудие" свершилось, и "глава бессмертных" (по выражению Эсхила) закончил игру свою с Тэсс»).

Так даёт себя знать "мистическая рана" Х. (Р.П. Уоррен) – болезненное осознание мира как "безразличного и богооставленного" ("Человеческое существование не такая уж ценность в нашем равнодушном мироздании"). Столь всеобъемлющий пессимизм шокировал современников: последовали обвинения (напр., со стороны Г.К. Честертона*: "деревенский атеист, проклинающий бога за участь деревенского идиота"), затем протесты и церковные запреты. Это и стало внешним поводом к отказу Х. от прозы в пользу поэзии.

Поэзия Х. (ок. 1000 стих., написанных по большей части в возрасте от 60 до 88 лет) отличается, с одной стороны, необычайным формально-тематическим разнообразием, с другой – единством эмоционального строя: как и в романах, определяющее настроение – пессимистическое, определяющая страсть – одержимость прошлым.

Пессимизм первых четырёх поэтических сборников Х. есть продолжение линии его романов: чем мрачнее и безнадежнее тон, тем меньше в его стихах лиризма, тем больше драматизма и повествовательности. Это сказывается в выборе жанровых вариантов: 1-й и 2-й сборники ("Уэссекские стихотворения" – "Wessex Poems", 1898; "Стихотворения о прошлом и настоящем" – "Poems of the Past and the Present", 1902) выражают метафизическое отчаяние в форме диалогической медитации, драматического монолога, "страшной" баллады. Новое в 3-м и 4-м ("Шутки времени и другие стихотворения" – "Time's Laughingstocks and Other Verses", 1909; "Сатиры на случай. Лирика и мечты" – "Satires of Circumstance. Lyrics and Reveries", 1914) – это ещё большее сближение медитации с драматическим монологом, сдвиг медитации в сторону фарса и добавление жанра философской сатиры в лицах. Основным приёмом становится ирония, основными элементами – диалог и монолог: слово дано и мертвецам, и духам, и персонифицированным абстрактным понятиям (Смерть, Судь-

ба, Природа, Необходимость). Лейтмотивом проходит иронический диалог между абстрактным человеком и “марионеточным” Богом; человек вопрошает: “Зачем ты создал нас, / Вздыхающих под бременем?”, Бог отвечает: “Нет смысла в промысле моем” (пер. Д. Веденяпина), или недоумевает: “Говоришь, Земля? Человеческий род? / И создан мной? Печален его жребий? / Нет, не помню...”, – или сам вопрошает: “Зачем, о Человек, возникла у тебя / (...) нужда создать меня?...”. Так пессимистическая “драма” подчиняет себе всё жанровое многообразие первых сборников (“Стихи здесь в большой степени драматические или ролевые по своей концепции, даже там, где это не явно” – настойчиво повторяется в предисловиях).

Пессимизм смягчается в последующих сборниках – “Минуты озарений” (“*Moments of Vision and Miscellaneous Verses*”, 1917), “Лирика поздних и ранних лет” (“*Late Lyrics and Earlier*”, 1922), “Человеческий театр. Далекие фантазии. Песни и забавы” (“*Human Shows. Far Fantasies. Songs, and Trifles*”, 1925), “Зимние слова” (“*Winter Words in Various Moods and Metres*”, 1928), философское отчаяние сменяется меланхолическим смирением, драматическое напряжение – созерцательностью; соответственно на первый план выдвигаются элегическая и описательная поэзия. В качестве оправдательной антитезы пессимизму вводится тема “мелиоризма” (“Если и есть путь к Лучшему, он лежит через прозрение Наихудшего”); у Х. остаётся слабая надежда на улучшение жизни через “скрытую общинность человеческого сердца” (Р.П. Уоррен), на то, что, лишившись метафизической опоры, человечество сплотится во взаимном сострадании. Поэзия Х. являл пример спасительного сострадания – в защите “частного” от “общего”, “малого” от “большого”, в доводах за единичность вещи и человека против общества и его обобщающей логики. Итоговый довод парадоксален: в “малом времени” побеждает “общее” (об этом – в “Военных стихах”, откликающихся на события Англо-бурской войны: “Да, такова война! / Тех убиваем мы, / Кому бы поднесли вина / Иль дали бы взаимы” – пер. М. Зенкевича); в “большом времени” побеждает “частное” (об этом – в “Стихах о войне и патриотизме”, откликающихся на события 1-й мир. войны: “Девушка с парнем идут в стороне, / Тихи их речи. /

Люди забудут скорей о войне, / Чем об этой встрече” – пер. А. Сергеева).

Поэтическое самосознание и “личная мифология” Х. определяются его отношением к прошлому: первый сборник выпущен, когда жизнь ощущается завершающейся, лучшие стихотворения написаны, когда жизнь ощущается завершённой (после смерти друзей-писателей А.Ч. Суинберна и Дж. Мередита в 1909, первой жены Эммы в 1912 и сестры Мэри в 1915). Лирический герой последних сборников – “призрак” прошлого в настоящем: он описывает увиденное “когда-то” как увиденное “сейчас” (в мельчайших деталях, очень часто с указанием места и даты), обращается к умершим как к живым. Самое удивительное в этой элегической хронике – сила непосредственного чувства; так, смерть Эммы стала импульсом к страстному лирическому порыву, выразившемуся в более чем 100 стихотворениях.

Если воссоздание личного прошлого было для Х. исполнением долга перед самим собой (нужно было подвести итог жизни), то в воссоздании прошлого народной жизни он видел свою миссию – посредника между эпохами, хранителя исторической памяти. Эта программа осуществлялась по двум направлениям: первое – сквозные циклы песен и баллад, вписанных в архаизированный мир Уэссекса: песни передают круговое движение деревенского быта, баллады – круговое движение “малой истории” (в закономерном повторении преступлений и трагических происшествий на протяжении трёх веков); второе – эпическая драма “Династы” (“*The Dynasts*”, 1904–1908).

Особенности “Династов” – монументальность (задача драмы – стать “европейской Илиадой”, “Великой Современной Драмой”, воссоздать целостную картину одного из ключевых десятилетий европейской истории – от Трафальгара 1805 до Ватерлоо 1815); трудность реализации (потребовавшей 30 лет подготовки и 10 лет непосредственного труда); широта в использовании литературных образцов (древнегреческая трагедия, шекспировские хроники, дидактический эпос Дж. Мильтона, роман Л.Н. Толстого “Война и мир” и т.д.); грандиозность окончательного корпуса (3 части, изданные последовательно в 1904, 1906 и 1908, 19 актов и 130 сцен).

Сюжет “Династов” разворачивается на трёх уровнях. На нижнем уровне – люди: ис-

торические персонажи (Наполеон, Георг III, Питт, Веллингтон и т.д.), “маленькие” персонажи, человеческие массы, о движении которых говорится в пространных ремарках. Выше – аллегории, олицетворяющие различные начала природы и человеческого разума: Духи – Злой и Иронический, Тень Земли, Слухи, Записывающие Ангелы; они не действуют, но наблюдают, свидетельствуют и рассуждают в стихах (хор Духов: “Наши толкования Почему и Откуда / Суть цветы человеческого сознания”). Ещё выше – Имманентная Воля, некое Оно, являющееся Духам в образе всеобъемлющего мирового тела; Оно действует как разумное, но бессознательное Начало, воздействует – импульсами, определяющими ход истории. Композиция “Династов” выстраивается в чередовании точек зрения – ближнего плана быта и панорамного плана истории; в изображении бытовых сцен Х. использует реалистическую технику “уэссекских романов”, в изображении панорамных сцен (Аустерлиц, Тильзит, Ульм, Бородино и т.д.) делает шаг назад – к аллегорической условности высоких жанров 17–18 вв. У современников от этого совмещения осталось странное впечатление – то ли анахронизма (“кукольный театр”), то ли слишком смелого эксперимента (Э. Госс: “возвышенный исторический кинетоскоп”).

Противоречивые оценки критиков неслучайны: поэтика Х. в целом отмечена резкими контрастами “старого и нового”. Он – и романтик (по самоощущению), и традиционалист (по убеждению), и новатор, отталкивающийся от романтизма, идущий наперекор традиции. Отсюда – драматическое раздвоение лирического героя его стихотворений: “романтику” противопоставит “позитивист”. Первый как будто полностью отдаётся стихийным эмоциям, напряжённой исповедальности (Т.С. Элиот*: Х. “эгоцентричен”, “стремится к наибольшей степени самовыражения”), а рядом с ним и в то же самое время ощущается присутствие второго, отстранённо фиксирующего иллюзии и “патетические ошибки” первого.

Х. рискует ставить рядом то, что до него привыкли противопоставлять: непринужденную разговорность и риторическую вышенность, точную детализацию и аллегорическую обобщённость, многозначительную игру на полутонах и наивную прямолинейность, подчёркнутую безыскусственность стиля и стилистическую изощрён-

ность (Т.С. Элиот: “индифферентен даже к общим требованиям хорошего слога”; У.Х. Оден*: поразительно разнообразен в метрических, строфических и лексических экспериментах).

В своём новаторстве Х. скромнен, своей верностью традиции горд; сила традиции для него равна силе биологической “наследственности” – никакое “новое слово” не в состоянии отменить старые формы. Два поколения англо-американских писателей 20 в. учились у него искусству “быть современными, не будучи слишком современными” (У.Х. Оден); его влияние на них было двойственным: как прозаика – далёкое, из 19 в., как поэта – близкое и непосредственное. Репутация живого классика Викторианской эпохи, установившаяся за ним ещё в 1910-е гг., не помешала ему стать “своим” среди поэтов 1930–1950-х гг. (от “Оксфордских поэтов”* до “Движения”*)).

Соч.: *The Complete Poetical Works: In 3 vols.* L., 1982–1985; в рус. пер.: *Избранные произведения: В 3 т.* М., 1988–1989.

Лит.: *Кондратьев Ю.М.* Гарди // *История английской литературы.* М., 1958. Т. 3; *Урнов М.В.* Томас Гарди: Очерк творчества. М., 1969; *Томас Харди.* Библиографический указатель / Сост. Б.М. Парчевская. М., 1982; *Bowra C.M.* The Lyrical Poetry of T. Hardy. L., 1946; *Hardy F.E.* The Life of Thomas Hardy. 1840–1928. L.; N.Y., 1962; *Davie D.* Thomas Hardy and British Poetry. L., 1979; *Seymour-Smith M.* Hardy. L., 1994.

М. Свердлов

ХАРТЛИ Л(если) П(оулс) [HARTLEY L(eslie) P(oles), 30.12.1825, Уиттлси, Кембриджшир – 13.12.1972, Лондон], прозаик. Родился в состоятельной буржуазной семье, учился в привилегированной школе Харроу. В годы 1-й мир. войны служил в армии (1916–1918). После окончания Баллиол-колледжа Оксфордского университета стал профессиональным литератором, постоянно выступал литературным рецензентом в “Обсервер”, “Спектейтор” и других периодических изданиях. Много путешествовал, подолгу жил в Италии. Английская критика аттестовала Х. как “писателя-джентльмена”, подразумевая под этим его происхождение, подчёркнуто частный образ жизни и чёткую нравственную позицию, опирающуюся на кодекс поведения “офицера и джентльмена” и христианские ценности.

Х. дебютировал сборником рассказов “Ночные страхи” (“Night Fears”, 1924), за ко-

торым последовало ещё 5 сб. разнообразных по жанру новелл: оригинальные опыты в духе готической прозы* ("страшный рассказ" и "рассказ с привидением"), психологические новеллы, этюды о нравах, комедии характеров и положений, гротески. В повести "Симонетта Перкинс" ("Simonetta Perkins", 1925; рус. пер. 1990) Х. предстал уже сложившимся художником со своим специфическим стилем и подходом к материалу. Он "англизировал" типичную для Г. Джеймса тему "Американцы в Европе". Вместо столкновения неискушённой чувствительности Нового Света с опытом Старого он изобразил конфликт между страстью и социальными условностями, которыми его героиня, влюбившаяся в венецианского гондольера, не смогла пренебречь.

Центральное место в творчестве Х. занимает трилогия о роковой несовместимости характеров и жизненных установок брата и сестры: "Креветка и анемон" ("The Shrimp and the Anemon", 1944), "Шестое небо" ("The Sixth Heaven", 1946), "Юстейс и Хильда" ("Eustace and Hilda", 1947). Последний роман дал название всей трилогии, опубликованной отдельным изданием в 1958. Сюжет её развивается последовательно, начиная с детских лет героев и на протяжении всей их жизни. Логика характеров, сильной натуры Хильды и слабой – Юстейса, строго выдержана, но угол изображения постоянно смещается и корректируется за счёт чередования диалога, внутреннего монолога и авторской речи. Существенную роль играет многозначная символика. Образы креветки и анемона, давшие название первому роману, предваряют разрушительную природу отношений брата и сестры. Отсылкой к этим образам завершается трилогия, когда Юстейс, оказавшись невольным виновником несчастья Хильды, спасает её ценой собственной жизни. В его предсмертном видении передаётся зыбкость границы между реальностью и вымыслом. В трилогии обозначена одна из постоянных тем Х. – значение детского опыта для становления личности человека. Мастерским проникновением в мир ребёнка отмечен и его следующий роман "Лодка" ("The Boat", 1949).

На протяжении долгой творческой биографии Х. постоянно обращался к определённым мотивам: это конфликт между напором чувств и самоограничением; подспудная работа страстей – любви, честолюбия, коры-

сти, упоения властью над ближним и т.п., – исподволь разрушающая личность; неизбежность воздаяния за страсти; отрицательный эффект благих намерений, когда человек вместо того, чего добивался, получает совсем другое или обретает вожаденное, но слишком дорогой ценой. При этом автор создаёт сугубо английские характеры, в которых проявляются такие национальные качества, как пуританство, снобизм, консерватизм.

Герои романов Х. – благородные и простодушные, как семейство Модсли и арендатор Берджес в "Посреднике" ("The Go-Between", 1953; экран. по сценарию Х. Пинтера*, 1970; рус. пер. 1986); хозяева и слуги, как леди Франклин и шофер Ледбиттер в романе "По найму" ("The Hiring", 1957; экран. 1973; рус. пер. 1986). Одни видят в ближних орудие для достижения собственных целей и интересов, другие вольно или невольно становятся таким орудием, как герой "Посредника" мальчик Лео Колстон. Первые не обязательно злы и порочны, напротив, они, как правило, милые люди, и автор нередко ими любит, но нравственные его предпочтения отданы вторым. Однако он недвусмысленно показывает, что превращение человека в инструмент равно губительно и для того, кто это делает, и для самого превращаемого.

Творчество Х. 1960-х гг. несколько меняется. Его парадоксальная антиутопия* "Равноличие" ("Facial Justice", 1960) перекликается с кн. "О дивный новый мир" О. Хаксли* и "1984" Дж. Оруэлл*. Романы "Кирпичный завод" ("The Brickfield", 1964) и "Предательство" ("The Betrayal", 1966) объединены образом престарелого литератора, одержимого воспоминаниями о своём детстве и разрушенной жизни. В последних романах ("Бедная Клэр" – "Poor Clare", 1968; "Знаток любви" – "The Love Adept", 1969) Х. отходит от изображения английской жизни нач. 20 в.

Большинство романов Х. выдержано в русле социально-психологической прозы. Пластичность описаний, воссоздающих место и время действия, точность исторической и бытовой детали в прорисовке социальной среды, умение выявить юмор в характерах и отношениях персонажей – всё это во многом результат развития им повествовательной традиции английского классического романа, в первую очередь Дж. Остен. Чуждый радикальным художественным изменениям

20 в., Х., однако, не прошёл мимо открытий Г. Джеймса и М. Пруста. Обширный под-текст – психологический, социальный, философский – придаёт внешне традиционным произведениям Х. современное звучание.

Соч.: *The Novelist's Responsibility*. L., 1968; *The Will and the Way*. L., 1973; *The Complete Short Stories*. L., 1973; в рус. пер.: *Цена совершенства: Рассказы* / Предисл. В. Скороденко. М., 1990.

Лит.: *Bloomfield P. L.P. Hartley. L., 1962; Wright A. A Foreign Country: The Life of L.P. Hartley. L., 1996.*

В. Скороденко

ХАУСМЕН А(лфред) Э(двард) [HOUSMAN A(lfred) E(dward), 26.03.1859, Фокбери, Вустершир – 30.04.1936, Кембридж], поэт, филолог. Студент Оксфорда с 1877 по 1881, служащий в Государственном патентном управлении с 1882, профессор латинской филологии в Лондонском университете с 1892, в Кембридже – с 1911 и до конца жизни.

Два события оксфордского периода стали решающими в судьбе Х.: в 1880 – начало тайной и безнадежной любви всей его жизни к товарищу по университету М.Дж. Джексо-ну (“человек, который повлиял на мою жизнь, как никакой другой” – так говорил о нём Х.); в 1881 – провал на университетских выпускных экзаменах, на долгое время лишивший его каких бы то ни было карьерных перспектив. Из кризиса 1880–1881 Х. вышел законченным меланхоликом (“На небе и земле – извечное мученье”; “Я думаю, земля могилы / Будет мне легка – / Так грудь гнетёт небесный свод, / Так давят облака” – пер. Е. Лебедева), но вместе с тем и стойком, готовым к борьбе с собой и неблагоприятными обстоятельствами (“Так правлю я для битвы / Мой меч, что не спасёт”; “Стой, стань как камень, сильным будь”). Меланхолический темперамент и стоическая позиция Х. определили его поэтическое творчество и филологическую карьеру.

Х. воспринимался современниками как пример раздвоенной личности – профессор-рационалист и поэт-романтик (У.Х. Оден*: “Иегова Хаусман и Сатана Хаусман”); “между филологией и поэзией он ставил в своём сознании железный занавес” (М.Л. Гаспаров). Принцип филологии для него – знание ради знания (из вступительной лекции в Лондонском университете: “знание не есть средство достижения блага, оно само по себе – благо”). Принцип поэзии

для него – “чистота и самоценность”. Отсюда – разделение двух биографий Х., научной и творческой.

Преодолевая шок оксфордского поражения, Х. в течение 10 лет (1882–1892) вёл стоическую борьбу за возвращение на филологическое поприще – без чьей-либо поддержки, без какого-либо официального статуса, обречённый на служебную рутину. Усиленные штудии в области классической филологии принесли свои плоды: в 1882–1889 в различных журналах были опубликованы 25 статей Х. (об Эсхиле, Софокле, Еврипиде, Исократе, Горации, Овидии, Проперции и др.), выдвинувших его в первый ряд европейской классической филологии.

Как филолог-классик Х. избрал ограниченную область текстологии – “науку находить ошибки в тексте и искусство их исправлять”; при этом в зрелый период своей карьеры он сознательно отказался работать с латинскими текстами первого ряда (исключение – издание Марциала в 1905). Х. посвятил 27 лет изданию 5-томной “Астрономики” Манилия (1903–1930); кроме того, в 1926 было выпущено собрание сочинений Лукана. “Если вы предпочитаете Эсхила Манилию, то вы не настоящий ученый”, – говорил он и особо подчеркивал: его интерес к Манилию – “чисто технический”, а издание Лукана “предназначено учёным, является научным, а не литературным”. И фундаментальная эрудиция, и блестящая научная интуиция, и литературный дар – всё это было поставлено им на службу узкой специализации (по словам Ф.Л. Лукаса, Х., занимающийся Манилием, подобен Аполлону, щиплющему паклю на службе у Адмета, – “божественно, но пакля”). По словам одного из современников, научную деятельность Х. окружала “утончённая атмосфера интеллектуального снобизма”. И к своим, и к чужим работам он предъявлял жёсткие требования “скрупулёзности и педантизма”, тех же, кто не соответствовал его высокому стандарту, нещадно высмеивал в ядовитых инвективах (“Знание – это хорошо, метод – это хорошо, но необходима ещё одна вещь: надо иметь голову, а не тыкву на плечах и мозги а не пудинг, в голове”). В итоге его издания, предназначенные для специалистов, были признаны образцами научности, а популярные предисловия к ним – шедеврами эссеистики (Т.С. Элиот*: Х. – “один из немногих ныне живущих мастеров прозы”). В научном мире

он заслужил репутацию “лучшего латиниста эпохи” (У. фон Виламовитц-Меллендорф).

По мнению Х., поэтическое творчество порождается меланхолией; творческий акт неразрывно связан с утратой и страданием. Большинство стихотворений первого сборника “Шропширский парень” (“A Shropshire Lad”, 1896) было написано под впечатлением драматических событий его жизни: отъезда в Индию (1887) и женитьбы М.Дж. Джексона (1889), смерти младшего брата Джексона, Адальберта (1889), смерти отца Х., Эдварда (1894), и, наконец, ареста О. Уайльда (1895), пережитых Х. как личная катастрофа. Боль даёт импульс к творчеству (“Я редко писал стихи, когда не был болен”), но итог творчества – обезболивание и терапия. Чтобы облегчить или предупредить боль, её нужно выразить в стихах (“Предназначение поэзии состоит в том, чтобы гармонизировать скорбь этого мира”; “Пусть горек [муз] напиток, / С ним легче в горький час” – “Шропширский парень”, LXII).

Эта концепция сказывается в тотальном пессимизме “Шропширского парня”. Тема сборника – умирание и смерть; все мотивы сводятся к этой единой теме. Это касается не только мотивов погребальной лирики (“блажен умерший в зените славы”, “смел тот, кто покончил с собой”, “вечная память тем, кто погиб за империю”, “друг, покойся с миром”), но и медитативных (“во многом знании многая печаль”, “memento mori”), элегических (“к родным местам возврата нет”, “где вы, милые мне лица?”), балладных (“поселянин убивает брата”, “призрак самоубийцы приходит на свидание с возлюбленной”), даже песенных и пасторальных (“одиночество и скорбь на фоне майского ландшафта”, “влюблённый обречён”). В соответствии с темой – и подбор героев: несчастных влюблённых, ищущих облегчения в смерти; солдат, погибших или идущих на верную гибель; преступников, повешенных или ожидающих петли; самоубийц и призраков мёртвых. В основе сборника – тематическое однообразие (несколько неподвижных идей, сводящихся к смерти как общему знаменателю) при разнообразии эмоциональных оттенков (от сиюминутной радости до загробной тоски). “Оргия натурализма” – так вслед за Дж. Мередитом реагировали на сборник Х. многие из первых читателей и рецензентов, а также: “книгу печальнее этой вряд ли можно найти”, “эта маленькая красивая

книжка скатывается до оправдания самоубийства и богохульства”.

Как последователь “чистой” поэзии Х. резко отделял творчество от “ремесла”: поэт вообще должен отказаться от разума и отдаться во власть эмоциональной стихии. Об этом он заявил в знаменитой кембриджской лекции “Что такое поэзия и какова её природа” (“The Name and Nature of Poetry”, 1933): “Я думаю, что внушить эмоцию – не передать мысль, а вызвать в душе читателя вибрацию, подобную той, что испытал автор, – в этом-то и есть специфическая функция поэзии”. Поэзия, по Х., и создаётся, и воздействует не на интеллектуальном, а на биологическом уровне. Творческий процесс подобен процессу секреции: “естественной секреции, как выделение скипидара пихтой, или болезненной секреции, как выделение жемчужины устрицей”; узнаётся же поэзия по симптомам воспринимающего организма – мурашкам по спине, волосам дыбом, увлажнению глаз, горловому сокращению, боли под ложечкой (“Это отбрасывает нас назад на десятки лет” – так высказался о лекции А. Ричардс*).

Зависимое от приступов вдохновения, поэтическое творчество самого Х. не было постоянным (“В бесплодии мало кто из английских поэтов может сравниться со мной”); при жизни он выпустил всего два тоненьких сборника – помимо “Шропширского парня” только “Последние стихотворения” (“Last Poems”, 1922); посмертно его братом Лоуренсом были опубликованы 69 “Ещё стихотворений” (“More Poems”, 1936) с последующим приложением 18 “Дополнительных стихотворений” (“Additional Poems”, 1937). При этом поэтическая манера Х. с годами оставалась неизменной: события, происшедшие за период от “Шропширского парня” до “Последних стихотворений” (Англо-бурская и 1-я мир. войны), только укрепили поэта в его пессимизме (“Пусть Бог и человек / Провозглашают свои законы для себя, но не для меня”); от событий же тогдашней литературной жизни он сознательно отстранялся.

“Поэзия есть не то, что сказано, а то, как сказано”, – утверждает Х. в своей кембриджской лекции: для его собственных стихотворений характерно прежде всего постоянное противоречие “что” и “как”. Так, тема смерти выражается у него посредством размеров и строфики “лёгкой” баллады, “стёршихся” песенных формул и пасторальной образнос-

ти, а тема роковых страстей – “классическим, сжатым” языком силлогизмов и антиitez. Внешняя простота поэзии Х. обманчива: на первом плане – высказывание от лица наивного пасторального “паренька”, вписанного в условный сельский ландшафт, на втором – авторские ирония и скепсис. За тавтологиями и трюизмами в речи “паренька” угадываются зловеще-многозначительные намёки автора: за идиллическим весельем – тоска, за элегическим унынием – метафизическое отчаяние. Сам же “пареньк” становится героем драматического действия: по ходу стихотворения он движется от счастливой “неведения” в первой строфе к губительному “познанию” в последней. То, к чему он приходит, – это не просто общее место (“потерянное сердце не вернуть” или “люди смертны”), но трагический момент истины (“Да, это правда, это правда”) – сиюминутное осознание обречённости и смертности своего “я”.

В отношении критики и читателей к Х. поэту можно выделить три периода: с 1896 и до сер. 20-х гг. наблюдается медленный, но неуклонный рост его репутации, с 10-х гг. Х. начинают включать в антологии, на рубеже 20-х – причислять к первому ряду. Кульминацией славы стали 20-е гг.: в первый же год тираж “Последних стихотворений” (1922) составил 21 тыс. экз.; к уже привычному почтению критиков добавился энтузиазм молодых интеллектуалов (Дж. Оруэлл*: Х. “имел на нас громадное влияние”); У.Х. Оден: “Для моего поколения не было другого поэта, который казался бы столь совершенным в выражении юношеских ощущений”). С 30-х гг. Х. выходит из моды: после его смерти о нём говорят как о “наивном поэте” (С. Дэй Льюис*), “романтике, мазохистски упражняющемся в окопной героике” (Л. Макнис*); в его стихах находят лишь “сентиментальную чушь” (Э. Паунд), “избитую технику судорожных, ревматических восьмистиший” (Э. Ситуэлл*), “звяканье” примитивных размеров (С. Коннолли). Однако с 60-х гг. его авторитет восстанавливается; в настоящее время его наследие признано классикой английской поэзии (М.Л. Гаспаров: “последний поэт-классик луговой Англии”).

Соч.: Complete Poems: The Centennial Edition. N.Y., 1959; The Poems of A.E. Housman / Ed. A. Burnett. Oxford, 1998; в рус. пер.: [Стихотворения] // Антология новой английской поэзии. Л.,

1937; [Стихотворения] // Английская поэзия в русских переводах. XX век. М., 1984.

Лит.: Richards G. Housman. 1897–1936. L., 1941; Leggett B.J. The Poetic Art of A.E. Housman: Theory and Practice. L., 1978; Page N. A Critical Biography. L., 1983.

М. Сverdlov

ХИЛЛ Сьюзен (HILL Susan, р. 05.02.1942, Скарборо, Йоркшир), автор романов, рассказов, радиопьес, историко-краеведческих исследований; издатель литературного журнала “Букс энд компани”. Закончила Королевский колледж Лондонского университета (1963); работала литературным редактором в “Ковентри дейли телеграф” (1977–1982). Первый роман “Уединение” (“Enclosure”, 1961) написала, ещё будучи школьницей, в возрасте 16 лет. В нём она размышляет о внутренней близости двух незаурядных людей и о внешних условиях семейного благополучия, утверждает переходящий характер человеческих взаимоотношений в противоположность вечным ценностям искусства. Реалистическая точность, бесстрастность и уравновешенность повествования получают развитие в зрелом творчестве писательницы.

Творчество Х. формировалось под влиянием философии экзистенциализма, а также популярной в 60-е гг. теории Р.Д. Лэйнга об “онтологической незащищённости” людей в современном мире. Сюжет её произведений часто “растворяется” в характере и взаимоотношениях персонажей. Место действия прозы Х. – небольшие посёлки и уединённые приморские городки в несезонное время. Тихая, неприметная жизнь таких мест является объектом исследования писательницы; действующими лицами становятся люди, испытывавшие тяжёлые жизненные потрясения. Произведения Х. часто сравнивают с “малой прозой” Э. Боуэн*. Сходство усматривается в отсутствии фабулы, изображении поступков персонажей в их тесной взаимосвязи с психическими процессами, в дистанцированности авторской позиции, в сочетании “объективного взгляда с импрессионистическим восприятием”. Сама писательница своими учителями называет В. Вулф*, Т. Харди* и Гр. Грина*. Французская критика отмечает внутреннюю близость прозы Х. и Ф. Саган.

Литературное признание пришло к Х. с публикацией кн. “Господин и дамы” (“Gentleman and Ladies”, 1968), построенной

на воспроизведении внутреннего мира героев, их эмоций, чувств, спрятанных в глубинах сознания. Сюжетная линия довольно незначительна, монотонна. Изображена группа пожилых титулованных дам, жительниц небольшого городка, где почти все знакомы между собой. Основное внимание сконцентрировано на душевных переживаниях, психологии и образе мышления пожилых женщин. Внешнее проявление скрытых страстей сведено к минимуму – жесты, взгляды, случайно обронённые реплики, иногда красноречивое молчание. Мир героев романа представляет собой микромодель большого мира: в нём происходят различные события, завязываются интриги, но автор сознательно придаёт всему происходящему оттенок незначительности, что не смягчает, а, напротив, обостряет конфликт. Основное внимание сосредоточено на том, как воспринимают герои свои поступки и поступки окружающих, как постепенно меняется их оценка мира и людей.

Роман был радиоинсценирован под назв. "Мисс Лавендер мертва" ("Miss Lavender Is Dead", 1970). Это была первая радиопьеса Х., за которой последовала серия других, как основанных на романах, так и с оригинальными темами. В предисловии к кн. "Холодная страна и другие пьесы для радио" ("The Cold Country and Other Plays for Radio", 1975) Х. говорит о своей принадлежности к поколению радиослушателей и о важности восприятия текста на слух, без визуального ряда, как на телевидении, но с подключением воображения, эмоций, внутреннего опыта: «В то время как последнее слово о "возможностях радио" уже сказано, самые животворящие слова ещё должны прозвучать: через автора, его характер, к слушателю – от человека к человеку».

Атмосфера боли и тревоги, жизнь без тепла и отчаянное стремление к его обретению служат фоном произведений Х. Холодность и непонимание царят не только среди взрослых, умудрённых опытом людей. Мир детства и освоение окружающей реальности изображены в романе "Я в замке король" ("I Am the King of the Castle", 1970; премия Сомерсета Моэма*, 1971; рус. пер. 1978). Х. показывает процесс ожесточения детского сердца и испытание властью, как бы продолжая темы, поставленные У. Голдингом* в "Повелителе мух". Подозрительность и безразличие взрослых привели к самоубийству

доброго и бесконечно одинокого ребёнка. Лес, пугающий темнотой и неизвестностью, кажется ему менее опасным и более притягательным местом, нежели мир, созданный человеком: "Вдруг на него накатила радость. Тут [в лесу] он дома, вот куда он хотел. {...} Он заплескался на середину реки, на самое глубокое место. Когда вода дошла до пояса, он медленно улегся, окунул лицо и старательно, глубоко вдохнул". Смерть ребёнка становится единением с природой, "развоплощением" в ней.

События в романе "Странная встреча" ("Strange Meeting", 1971), названного по одноимённому стихотворению У. Оуэна, разворачиваются в период 1-й мир. войны. Через психологическое состояние героев Х. показано формирование характеров людей "потерянного поколения". Большая часть произведения – письма молодого офицера своим родственникам. Юноша гармонично воспринимал происходящее, пока не побывал на передовой. Пережить увиденное ему помогают не только полные душевной теплоты письма из дома, но и вернувшийся на фронт после ранения и не заставший в живых никого из прежних сослуживцев сосед по комнате. Странная встреча двух непохожих, поставленных войной в равные условия людей, становится значимой для обоих. С темой войны оказывается тесно связана тема семьи и братства. Соучастие и взаимопонимание становятся сильнее разрушающей жестокости мира. Молодые офицеры Х., подобно офицерам И. Во*, не осознают себя героями, они просто существуют в неуютном мире.

Дружба как самопожертвование изображена в романе "Ночная птица" ("The Bird of Night", 1972; Уитбредская премия), написанном в форме воспоминаний пожилого учёного-египтолога. Его цель – оградить память друга, поэта, покончившего жизнь самоубийством много лет назад и ещё при жизни ставшего знаменитостью, от многочисленных домьслов критиков, интересующихся скорее его необычной биографией, нежели творчеством. История жизни поэта представлена и как история тяжёлого психического расстройства, и как душевные испытания человека, которому невыносимы любые формы обыденности и стандарта. Цитируемая в книге сцена смерти Базарова из романа И.С. Тургенева "Отцы и дети" помогает передать трагическое мироощущение героя,

чувствующего себя ненужным и непонятым окружающими. Лишь бескорыстная дружба учёного, отказавшегося ради него от собственной карьеры, помогает на какое-то время отвлечь от трагическую смерть талантливого поэта.

Самым лиричным, пасторальным произведением Х. считается повесть "В весеннюю пору года" ("In the Springtime of the Year", 1974), основанная на личных переживаниях смерти любимого человека. Это рассказ о горе, которое сближает, равно как и отдаляет, людей друг от друга. Лишь природа и глубокие религиозные чувства возвращают героине, потерявшей мужа, внутреннюю просветлённость, наполняют жизнь смыслом и радостью, дают стимул к перерождению: "Это была смерть – и жизнь. Сейчас я уже не сомневаюсь в этом. Никогда не усомнюсь. Это было внутри меня и во всём вокруг... Перемена... Какая-то великая перемена".

С 80-х гг. в произведениях Х. появляются элементы готической прозы*. Название романа "Женщина в чёрном" ("The Woman in Black", 1983; экр. 1992) отсылает к готическому детективу У. Коллинза. Х. выдерживает все каноны жанра: в книге царит атмосфера напряжения, тайны, опасности. Молодой адвокат, от имени которого ведётся повествование, – скептик, считающий, что разум способен разрешить любую загадку бытия, что самая твёрдая опора – здравый смысл, но со временем понимающий, насколько иррационален мир. В романе предпринята попытка осмыслить феномен зла, дать ему философское обоснование. В обработке С. Мэллетретта роман Х. был инсценирован сначала в театре под руководством А. Эйкборна* в Скарборо (1987), а затем в Уэст-Энде (1989), где пьеса "Женщина в чёрном" идет по сей день.

В романе "Ребекка. Госпожа де Уинтер" ("Rebecca. Mrs. de Winter", 1993), продолжении знаменитого триллера Д. Дю Морье* "Ребекка", Х. даёт свою интерпретацию развития событий после пожара в поместье. Долгие скитания за границей и желание обрести наконец покой и уют в собственном доме побуждают героев вернуться в Англию и начать новую жизнь. Однако страдания супругов де Уинтер не искупили прошлого. "Наказание приходит не за грехи, – рассуждает героиня. – Грехи даются в наказание. Мы не можем жить с виной всю нашу жизнь". Мистер де Уинтер погибает в непо-

году в автокатастрофе; жена развеивает его прах в море неподалёку от родового имения. Точкой пересечения прошлого и настоящего становится смерть, которая не прерывает цепочки зла, а лишь усугубляет содеянное. Мотив скитания героев перерастает в метафору жизненного пути, имеющую в произведении реальное и ментальное измерение.

Элементы готики обнаруживаются и в романе "Служба облаков" ("The Service of Clouds", 1997) о трагической судьбе гувернантки, воспитанник которой погиб. В историю несчастной женщины, которую преследует призрак умершего ребёнка, вклинивается история её сына; мать и сына объединяют не только родственные узы, но и общее осознание смерти и трагичности их жизней. Как и в предыдущем романе, особое значение имеет переживание героями чувства вины. Х. создаёт своеобразную "карту" сознания и эмоций, тщательно прописывая каждое движение душ матери и сына.

В рассказах Х. развивает темы, затрагиваемые в романах ("Альбатрос и другие истории" – "The Albatross and Other Stories", 1971; премия Британского совета искусств; "Немного пения и танцев" – "A Bit of Singing and Dancing", 1973; премия Дж. Л. Риса).

Живость повествования, виртуозность пейзажного рисунка отразились в историко-краеведческих работах писательницы "Волшебная яблоня" ("The Magic Apple-Tree", 1982) и "По шекспировским местам" ("Shakespeare Country", 1987). Первая книга посвящена традициям и обычаям Оксфорда и в жанровом отношении представляет собой автобиографические заметки. В них обстоятельно, изо дня в день приводятся наблюдения за деревенским бытом, повествуется о том, как постепенно преобразуется человек на лоне природы, дающей ему душевный покой. Вторая – рассказывает о местах, связанных с жизнью и творчеством У. Шекспира, и посвящена мужу Х., известному шекспироведу С. Уэллсу. Обращение писательницы к топографическому жанру, прежде характерному для поэзии, соотносится с другими произведениями литературы 20 в., напр. со "Стоунхенджем" Дж. Фаулза*, "Английским путешествием" Б. Бейнбриджа*.

Заметный вклад Х. в развитие детской литературы* определяется книгами: "Правда ли это?" ("Can't It Be True?", 1987), "Я хочу вернуться туда снова" ("I Want to Go There

Again", 1990), "Стеклянные ангелы" ("The Glass Angels", 1991), "Царь Царей" ("King of Kings", 1994) и др.

Соч.: The Custodians. L., 1972; The Mist in the Mirror: A Ghost Story. L., 1992; в рус. пер.: Самервил. Рассказы. М., 1982.

Лит.: Brockway J. Old as the Hills // Book and Bookman. 1974. N 9, June.

О. Маркова

ХОГГАРТ Ричард (HOGGART Richard, р. 24.09.1918, Лидс), литературный критик, культуролог, социолог. Выходец из рабочей среды. Окончил Лидсский университет (1940). Во время 2-й мир. войны служил в Королевской артиллерии (1940–1946). Преподаватель Халлского (Гульского) (1946–1959), Лестерского (1959–1962), профессор Бирмингемского (1962–1973) университетов. Заместитель генерального директора комитета по проблемам общественных и гуманитарных наук и культуры ЮНЕСКО (1970–1975), попечитель Королевского Шекспировского театра (1962–1988), глава Комитета национальной книги (с 1998), член многих английских комитетов по высшему образованию и искусству. Доктор литературы (1986).

Х. – теоретик социокультурного направления в английском литературоведении. Среди его ранних работ – книга о самом крупном "левом" поэте 1930-х гг. – У.Х. Одене* ("Auden", 1951). Наиболее полно взгляды Х. – литературного и социального критика представлены в 2-томнике "Обращаясь друг к другу" ("Speaking to Each Other", 1970), состоящем из 40 очерков. 1-й том "Об обществе" ("About Society") содержит статьи о культуре и образовании, средствах массовой информации, жизни рабочего класса и интеллектуалов в Великобритании 20 в., 2-й – "О литературе" ("About Literature"), прежде всего английской.

Последователь Ф.Р. Ливиса*, Х. убежден в необходимости гуманитарного образования, дающего понимание ценностей человеческой жизни. Одобряя демократизацию системы образования в Великобритании, он опасается снижения уровня университетского преподавания. Х. – преемник ливисовской идеи противостоения литературы "деперсонализированному обществу". Развивая традиции Т.С. Элиота* и Ф.Р. Ливиса, Х. особое внимание обращает на вырождение языка. Он связывает этот процесс с использовани-

ем языка для демагогических целей, с обращением к человеку не как к личности, а как к "представителю" "функционально-ролевой" группы – покупателю, избирателю и т.д.

По мнению Х., господствовавшие на протяжении трех веков культура и литература среднего класса находятся в кризисе, интерес к ним падает, ибо общество изменилось, а читателю навязывается мироощущение ограниченной социальной группы, поэтому широкий читатель предпочитает американские романы, ценя их демократизм, тогда как английскому роману угрожает опасность вырождения при "совершенстве стиля".

На основании исследований (анализ рассказов в популярных журналах, составление первого словаря рекламных объявлений) Х. и его коллеги из Бирмингемского центра по изучению современной культуры (Х. возглавлял его в 1964–1973) пришли к выводу о том, что "массовая культура", имеющая сложную структуру, во многом является откликом на общественную потребность в обновлении ("Современные исследования культуры" – "Contemporary Cultural Studies", 1969; "Увидеть связь: О культуре и средствах массовой информации" – "Only Connect: On Culture and Communications", 1972). В духе "новых левых" Х. уповает на "бесклассовую культуру", которая постепенно формируется в массовой культуре современного общества и способна открыть новые горизонты английской культуре, искусству, обществу в целом.

Х. продолжил исследования массовой культуры и литературы, осуществленные в 30-е гг. в журн. "Скрутини"*, в книгах Ф.Р. Ливиса и Д. Томпсона "Культура и окружение" (1933), К.Д. Ливис "Литература и читатель" (1932). Однако его не удовлетворяют ливисовские понятия "просвещенное меньшинство" и "деградирующая масса". В кн. "Виды просвещенности" ("Uses of Literacy", 1957) и др. Х. предлагает, вместо того чтобы противопоставлять "массовую культуру" "высокому искусству", открыть то важное, что в ней заложено, и разработать научную систему её исследования, распространив разные уровни анализа литературных произведений (изучение риторики, типа, архетипа, темы, структуры) на формы массовой культуры. Поскольку у массовой культуры много общего с фольклором, ми-

фом, к её изучению приложимы методы толкования, применяемые антропологами, а разработка многих понятий и кодов делает необходимым обращение к семиологии.

Х. последовательно развивает свои идеи в кн. "Английская самобытность: Эссе об образовании, культуре и средствах массовой информации" ("An English Temper: Essays on Education, Culture and Communications", 1982), "Идея Европы" ("An Idea of Europe", в соавт., 1987; "Как мы живём ныне" ("The Way We Live Now", 1995), "Дилеммы в современной культуре" ("Dilemmas in Contemporary Culture", 1996), "Меж двух миров: Политика, антиполитика и неполитика" (Between the Two Worlds: Politics, Anti-Politics and the Unpolitical", 2001), расширяя рамки исследований до европейского масштаба.

С именем Х., как и с Р. Уильямсом*, связан новый, постливиновский этап в истории английской литературной критики, культурологии, отмеченный интересом к идеям "новых левых", поиском путей демократизации английской культуры, изучением литературы и культуры в их единстве, созданием междисциплинарных исследований.

Лит.: Скороденко В. Р. Хоггарт и постановка проблем демократической и "массовой культуры" в материалистической эстетике современной Англии // Современная прогрессивная эстетическая мысль. М., 1974; Красавченко Т. Социокультурное направление в английском литературоведении 60–70-х гг. // Теории, школы, концепции: Художественный текст и контекст реальности. М., 1977.

Т. Красавченко

ХОЛЛОУЭЙ Джон [HOLLOWAY John, 01.08.1920, Лондон – 29.08.1999, Кембридж], литературовед, критик, поэт, преподавал в британских и зарубежных университетах (в 1972–1982 в Кембридже). Для его поэзии, воплощавшей принципы "Движения"*, особенно для стихотворных сборников "Минута" ("The Minute", 1956), "Фура" ("The Fugue", 1960), "Лес и бурелом" ("Wood and Windfall", 1965), показательны последовательное развитие поэтического сюжета, точность словоупотребления, описательность, убедительность деталей, предельная внятность интонации. Принципы, которые он декларирует, – это "безразличие к требованиям моды; постоянное совершенствование и обновление; концентрация и плотность стиха; отказ от компромиссов при встрече с трудностями; стремление избегать любого крена

в сторону репортёрской трактовки жизненного опыта..."

Стиховой рисунок Х. чист, его поэтическая палитра характеризуется неяркостью красок, но при этом чёткостью тонов и сочетаний; во внутренней замкнутости и завершённости изобразительного решения его стиха есть нечто от натюрморта. Стремясь к максимальной простоте и объективности, он ограничивает себя в обращении к приёмам поэтической выразительности и склонен отказываться от рифмы в пользу верлибра.

Соч.: New Poems. L., 1970; Planet of Winds. L., 1977.

В. Скороденко

"ХОРАЙЗН" ["HORIZON" – "Кругозор"], 1939–1950 – литературный журнал, основанный критиком Сирилом Коннолли (Connolly Cyril, 1903–1974) в сотрудничестве с поэтом Ст. Спендером*. Создавая "Х.", Коннолли ориентировался на круг читателей закрывшихся к этому времени журналов 30-х гг. "Крайтерион"*, "Лондон меркьюри" и "Нью верс". Однако уже в 1-м номере "Х." отразилось настроение смены литературных вех. В авг. 1941 Коннолли писал: "Эпохи заканчиваются, а мы этого не замечаем. Последние два года стали поворотным пунктом". Его приводит в отчаяние мысль о том, что расцвет искусства 20-х гг. не находит достойного продолжения в современности. Коннолли констатирует постепенный распад среды "читающей буржуазии" и предвещает конец романа после Флобера, Генри Джеймса, Пруста, Джойса*, Вулфа*.

На страницах "Х." Коннолли оплакивал конец не одной, а сразу двух литературных эпох – модернизма* и "новой литературы" 30-х гг. Он усматривал тесную связь между "сумерками искусства и сумерками цивилизации". Его настроение разделялось многими: траурные ноты передовиц "Х." были созвучны искусству этого периода и передавали озабоченность английской интеллигенции эстетической и исторической ситуацией в мире. Реакцией на последнюю стала гражданская позиция, которую занял журнал, хотя в нём с самого начала провозглашались сугубо эстетические, а не политические приоритеты.

В последнем номере "Х.", в янв. 1950, верный себе, Коннолли писал: "Никакие ужасы не прекратятся, и плохое не станет

хорошим, поэтому не стоит быть слишком серьёзным. Это завет 40-х, от которого, увы, нет спасения, потому что в садах Запада наступают час закрытия; отныне художника будут воспринимать как резонанс одиночества и оценивать по степени его отчаяния". Несмотря на пессимизм, Коннолли собрал в "Х." лучшие литературные силы. С коммерческой точки зрения успех журнал был умеренным (продажа не выходила за рамки 10 тыс. экз.), но высокая репутация авторов – Гр. Грина*, И. Во*, У.Х. Одена*, Л. Макниса*, Д. Томаса*, А. Льюиса (Lewis Alun, 1915–1944), а также многих писателей и критиков из США и Европы – сделала "Х." одним из ключевых литературных изданий десятилетия.

К. Бузылева

ХЬЮЗ Ричард (Артур Уоррен) [HUGHES Richard (Arthur Warren), 19.04.1900, Уэйбридж, графство Суррей – 28.04.1976, Северный Уэльс], романист, поэт, драматург. Член Королевского литературного общества. Награждён орденом Британской империи (1946). Получил образование в Оксфордском университете. В молодости много путешествовал по Европе, был и на Ближнем Востоке, в Вест-Индии, США. С 1923 жил преимущественно в Уэльсе, был вице-президентом Уэльского национального театра (1924–1936). В годы 2-й мир. войны служил в Адмиралтействе, позже участвовал в написании официальной истории войны.

Х. начинал как драматург и поэт. В студенческие годы опубликовал сборник стихов "Цыганская ночь" ("Gipsy Night", 1922) и пьесу "Трагедия сестёр" ("The Sisters' Tragedy", пост. 1922), которая удостоилась похвалы Б. Шоу*. За ней последовало ещё несколько пьес, а также первая в Великобритании радиопьеса "Опасность" ("Danger", 1924).

Наибольшую известность Х. принесли 4 романа, публиковавшиеся с большими перерывами. Разные в жанровом плане (в широком диапазоне – от приключенческого бестселлера до историко-социальной эпопеи), они обнаруживают при этом общую черту – склонность к исследованию глубинной природы человека, определяющей движение истории человечества. В первом романе Х. "Ураган над Ямаикой" ("High Wind in Jamaica", 1929; экр. 1965) занимательная приключенческая история о детях, волею

обстоятельств попавших на пиратский корабль (действие происходит в 60-е гг. 19 в.), прочитывается как притча. Ситуация построена на пародийном обыгрывании романтических клише: пираты оказываются безобидными и беспомощными неудачниками, которых, однако, ждёт неминуемая казнь; дети же, вольно или невольно, – средоточием зла, разрушения, тёмных инстинктов (здесь отчасти предвосхищается "Повелитель мух" У. Голдинга*). Следующий роман Х. "В опасности" ("In Hazard", 1938) был воспринят как продолжение традиции Дж. Конрада* ("Тайфун"). В нём описываются ужасы внезапно налетевшего шторма, обрушившегося на торговое судно; в ходе борьбы с ним обнажаются противоречия между капитаном и командой, дело едва не кончается бунтом. Описание этой истории также перерастает в притчу о смелости и героизме, предательстве и подвиге, добре и зле. "Превосходный стиль, превосходные образы, – отзывался А. Беннетт* о романе Х. – Он сумел увидеть то, что другие не замечали". Гр. Грин* отмечал "старомодную простоту, замечательный юмор Х., умение придать действию неожиданное направление".

Особое место в творчестве Х. занимают романы "Лисица на чердаке" ("Fox in the Attic", 1961; рус. пер. 1987) и "Деревянная пастушка" ("The Wooden Shepherdess", 1973; рус. пер. 1987), составившие половину задуманной, но так и не завершённой писателем тетралогии "Удел человеческий" ("The Human Predicament"). Свою цель Х. видел в художественно-философском анализе фашизма, воплотившего, по его мысли, самые тёмные стороны человеческой природы. В этих романах, действие которых охватывает 1923–1934, воссоздан период становления фашизма, определены его исторические корни. Масштаб событий, их география (действие попеременно происходит в Англии, Германии, Америке, Марокко), "населённость" романов свидетельствуют об эпическом замысле. В центре романов – судьбы английского аристократического семейства и представителей немецкой семьи, связанных между собой отдалённым родством. В перипетиях судьбы центрального героя можно найти параллели с прозой И. Во*, О. Хаксли* и с литературой "потерянного поколения" 20–30-х гг. Зарождение национал-социализма в Германии, приход нацистов к власти воспроизведены Х. публицисти-

чески остро (особенно “мюнхенский путч”, “ночь длинных ножей”; вообще в “германских” главах спрессован огромный исторический материал). В целом история мыслится Х. как неотвратимый рок, как возмездие за глубинную ущербность природы человека. Социальный анализ сочетается у Х. с фрейдистской и биологической трактовкой исторических обстоятельств.

В повествовании Х. верность классической традиции (психологическая обоснованность образов, внимание к деталям, лёгкая ироничность) дополняется такими приёмами, как монтаж, который помогает автору держать под контролем многоплановое действие. Столкновение в рамках одного образа парадоксальных деталей – свидетельство его близости традиции “нонсенса”. Эта черта поэтики Х. проявилась и в его произведениях для детей, собранных в посмертно опубликованном сборнике рассказов и сказок “Чудо-собака” (“Wonder-Dog”, 1977).

Лит.: *Анджарпаридзе Г.А.* Обретение эпоса // Хьюз Р. Лисица на чердаке. Деревянная пастушка. М., 1987; *Poole B.* Fiction as Truth: Richard Hughes's “The Human Predicament” // *Anglo-Welsh Review*. 1976, Autumn. N 57; *Morgan P.* The Art of Richard Hughes: A Study of the Novels. L., 1993.

И. Васильева

ХЬЮЗ Тед (Эдвард Джеймс) [HUGHES Ted (Edward James), 17.08.1930, Майтолмройд, Йоркшир – 28.10.1998, Девошшир], поэт, автор около полутора десятков поэтических сборников и примерно такого же количества книг для детей, в том числе прозаических и драматических. Литературный критик, эссеист, литературовед, исследователь творчества Шекспира (монография “Шекспир и богиня целостного бытия” – “Shakespeare and the Goddess of Complete Being”, 1992), переводчик (фрагменты “Метаморфоз” Овидия и “Одиссеи” Гомера, драмы “Орестея” Эсхила, “Эдип” Сенеки, “Кровавая свадьба” Ф. Гарсиа Лорки, “Весеннее пробуждение” Ф. Ведыкинда), составитель сб. “Избранное” Шекспира, Колриджа и Эмили Дикинсон. Был удостоен более десятка наград за достижения в области литературы. Поэт-лауреат* (1984–1998).

Отец Х., по профессии плотник, служил в армии во время 1-й мир. войны и был одним из немногих оставшихся в живых после гибели всего полка в сражении при Галлиполи. Мать, Эдит Фаррар, вела происхождение от

древнего рода, к которому принадлежал принявший мученическую смерть епископ Фаррар. В пору рождения, детства и ранней юности будущего поэта семья жила в Йоркшире, одном из индустриальных районов Англии. Первые детские впечатления наряду с военными воспоминаниями отца и древними преданиями глубоко врезались в память Х. и впоследствии нашли отражение в его поэтическом творчестве.

С первых шагов Х. на поэтическое поприще его стихи отмечены печатью неповторимого видения, оригинальностью художественного мышления. Несомненные способности мальчика к языку и литературе проявились ещё в школьные годы, когда за успехи в этой области ему вручили книгу Р. Грейвза* “Белая богиня”, оказавшую большое влияние на духовное формирование поэта. Важную роль в развитии эстетических и философских воззрений Х. сыграло творчество Шекспира и У.Б. Йейтса* – поэтов, которых Х. высоко ценил с ранней юности. Поступив в 1951 в Кембридж, Х. был разочарован преподаванием литературы и, сменив направление, обратился к изучению археологии и антропологии, оставивших заметный след в его поэзии.

Первый поэтический сборник Х. “Ястреб под дождем” (“The Hawk in the Rain”) вышел в 1957, когда он находился в США вместе с женой, американской поэтессой Сильвией Плат, где оба преподавали в университете. В этот же период у Х. пробудился интерес к оккультным традициям Запада и восточной мистической философии, впоследствии проявившийся в его творчестве. В 1960, уже вернувшись с женой в Великобританию, Х. публикует второй сборник стихотворений – “Луперкалии” (“Lupercals”) – и становится лауреатом премий Сомерсета Моэма и Хоторндена. Спустя год выходит в свет его первая книга для детей, а в 1962 – сб. “Избранные стихотворения” (“Selected Poems”), в который вошли также произведения Т. Ганна*. Но вскоре радость первых литературных успехов омрачается для Х. личной трагедией – самоубийством Сильвии, после которого почти на 3 года поэт прекращает писать стихи.

Конец творческому кризису положили сб. “Вудву” (“Wodwo”, 1967) и опубликованная в том же году антология “Созидаемая поэзия” (“Poetry in the Making”), в которой Х. изложил своё понимание сущности поэзии и

поэтического творчества. Несмотря на то что стихи и радиoprogramмы, вошедшие в состав антологии, были адресованы аудитории юных слушателей, Х. отнюдь не ставил перед собой задачу упрощённого и облегчённого истолкования сложных философско-эстетических проблем. Главная тема Х.-поэта – Природа в её взаимоотношениях с человеком, представленная как вместилище первозданных сил и хранительница доисторического опыта. Однако в её разработке он далёк от магистральной линии европейской литературы – руссоизма, утверждающего спасительность и желательность их воссоединения. Мифологизированной концепцией Природы и определяется роль поэта в художественном мире Х.: поэт – чародей, шаман, заклинатель, владеющий тайной сокровенного слова, голосом которого вещает сама Природа.

Но Природа в поэзии Х. – это не созерцаемые человеком картины, потрясающие грандиозностью или дающие умиротворение. Это ощущение подлинности бытия в каждой частице мироздания, в каждое мгновение жизни и в смерти. Поэзия и есть привнесённое в человеческий мир истинное знание, которое находится далеко за пределами обычных понятий и представлений и открывается в опыте – в мгновенных и безошибочных реакциях или едва уловимых ощущениях тела, в его интуитивных прозрениях и порывах, в безотчетных импульсивных движениях. Этот опыт, согласно Х., не ограничен нашим личным взаимодействием с окружающим миром – он бездонен и “простирается назад, во времена, предшествующие нашему рождению, и внутрь атома, с неясными тенями и изменчивыми чертами и элементами, которые невозможно передать ни одним выражением какого бы то ни было рода”.

Стремление к “овладению собственным опытом”, равнозначному обретению своего истинного “я”, составляло, по мысли Х., “главное занятие человека”. На основе понимаемого подобным образом опыта, считает Х., “люди изобрели религию, чтобы добиться этого для других”, и искусства, “чтобы добиться этого для себя”.

Хотя поэт имеет дело со словом, не слова, по убеждению Х., должны находиться в центре его внимания, потому что “слово – это своя собственная солнечная система значений” и в силу этого становится непреодолимой преградой между поэтом и реально-

тью. Стоит “начать смотреть на них и беспокоиться о них (...) как в них входит твоё беспокойство и они принимаются убивать друг друга”. Так рождается плохая, мёртвая поэзия. Единственный способ избежать этого – отрешиться от слова и сосредоточиться на тех вещах, о которых собираешься писать. Единственное, что нужно поэту, – “вообразить то, о чём пишешь. Видеть его и жить им. Не тужиться, размышляя об этом, словно решаешь в уме арифметическую задачу. Просто глядеть, прикасаться, чувствовать запах, слушать это, превратиться в это... Когда это делаешь, слова сами заботятся о себе, как по волшебству”.

Не размышлять, но быть – таково поэтическое кредо Х., которому он неуклонно следует в своём творчестве, начиная с самых ранних стихов (“Ягуар”, “Мысль – лиса”, “Взыскующий опыта обращается за наставлением к капле воды”). Закон поэзии Х. – перевоплощение, полнота вживания в творимый образ. Перед читателем разворачивается бесконечная цепь превращений; в них поэт, отказываясь от собственного голоса, предоставляет говорить и раскрываться изнутри живой и неживой природе – зверю, птице, реке, цветку, камню, дождю. Острое переживание единства с природой, живое, напряжённое ощущение слияния с ней роднят поэзию Х. с творчеством Д.Г. Лоуренса* и Дилана Томаса*. Оба в известном смысле были его предшественниками в английской литературе, хотя он равно далёк от проникнутого пантеистическими интонациями оптимизма Томаса и лоуренсовской веры в спасительную, животворную силу природы, способной противостоять разрушительным началам цивилизации.

В поэтическом мире Х. человек навсегда и непоправимо оторван от того мира, для которого был создан. Природа следит за человеком с тревогой и настороженностью, ощущая его как противника, и всякая встреча с ней грозит человеку неминуемой гибелью. Отдавшись во власть рассудка, человек отпал от великого первобытного таинства, воплощённого в Природе, и любая попытка воссоединиться с нею обречена на провал. Отталкиваясь от библейского мифа, Х. выстраивает в противовес ему архаизированную мифологию, в которой “падение” связано не с нарушением нравственного закона, а с отрывом от истоков жизни, обрекающим человека на омертвление. Восстановление

утраченной связи означало бы воссоединение с первозданным миром, где властвует жаждущая самоосуществления надличная стихия инстинкта, тёмных, глубинных сил, сокрушительных и безжалостных в своём напоре. Подобное мироощущение, отражённое в поэтическом мире Х., создаёт у читателя впечатление встречи с архаикой, где атавизм – естественное выражение в действии внутренних побудительных импульсов, прикосновение к древнейшим пластам бытия. Однако они незримо присутствуют в окружающей жизни, принимая то сказочно-легендарную (сб. “Вудву”), то мифологизированную форму (сб. “Ворон” – “Crow”, 1970).

Отличаясь необычайной цельностью замысла и выразительностью поэтического письма, “Ворон” ознаменовал начало зрелого периода в творчестве Х. Зловещая символика, образующая в рамках сборника согласованную систему, развитие мотивов беспощадной борьбы, крови, агрессии, резкая цветовая гамма (чёрный, серый, красный) передают отношение поэта к современному миру как царству насилия и неизбывной жестокости. Родственные мотивы лежат в основе сб. “Пещерные птицы” (“Cave Birds”, 1978) и “Останки Элмета” (“Remains of Elmet”, 1979). В последнее их дополняет мотив опустошения Земли под воздействием индустриальной цивилизации, усиливающий эффект безысходности. Сквозь дымку времени прослеживается легендарно-историческое прошлое: эта долина – место, где существовало “последнее кельтское королевство”. Графически чёткое изображение бесприютной долины, покинутой людьми и обречённой на одинокое умирание, вызывает ассоциацию с опустошительной глобальной катастрофой, пережитой человечеством в доисторическом прошлом и, быть может, уготованной ему в недалёком будущем. Вместе с тем сама книга становится памятником прошлому и, противодействуя разрушительному времени, восстанавливает утраченную связь эпох.

В сборнике стихотворений “Gaudete” (“Возрадуйтесь!”, 1977) доминирует мажорная тональность, хотя и он содержит немало картин чудовищной жестокости. Критики называют эту книгу поэмой или даже романом, и в ней действительно присутствует сюжет, в определённые моменты отмеченный явной условностью и заданностью. Особенно ощутимы они в прологе, где рассказыва-

ется, как некие тайные и, очевидно, тёмные силы похищают сельского приходского священника Лама и создают его деревянного двойника. Этот новоявленный Лам, сознающий свою неподлинность, которая остаётся для других неразгаданной тайной, приводит в движение некие скрытые пружины, и приход, пребывавший в вечной дремоте мирного провинциального существования, впадает в дикий разгул страстей. Его венцом становятся совершаемые двойником Лама и его прихожанками жестокие ритуалы, причудливо соединяющие в себе аскетизм и экзальтацию христианского обряда с оргиастической чувственностью язычества. Внутренний смысл этого сюжета – мысль о том, что под покровами цивилизованности в человеке таятся древние тёмные инстинкты, перед которыми разум бессилен. Едва ли можно утверждать, что, рисуя нагромождение ужасов, порождённых всеобщим опьянением необузданной страстью, поэт призывает к обузданию иррациональной стихии естества, возлагая надежды на разум. Скорее, если следовать логике повествования, а также цикла стихов “подлинного” Лама, завершающих поэму в контрапункте к основному тексту, в ней выражена мысль о необходимости воссоединения трёх основ утратившего единство бытия: физического (плотского), чувственного (инстинктивного) и духовного (разумного) начал.

В сб. “Муртаун” (“Moortown”, 1979) поэт остаётся верен своей мифологизированной концепции бытия, сосредоточивая внимание в ряде стихотворений на переходе от созерцания реальности к мифу. Миф видится в круговом движении времени, в смене времён года; это сближает “Муртаун” со сб. “Песни времён года” (“Seasons Songs”, 1974). Во включённых в “Муртаун” циклах “Семь тюремных песен” и в особенности “Прометей на своей скале” возникают также героические мотивы. В том же ключе выдержан сб. “Река” (“River”, 1983). Сб. “Заклинание дождя” (“Rain-Charm for the Duchy”, 1992), куда вошли лауреатские стихи Х., также развивающие тему природы, пронизан более умиротворёнными настроениями и светлыми интонациями.

Сб. “Письма ко дню рождения” (“Birthday Letters”, 1998) подвёл своего рода итог всего творческого пути Х. Его составили стихотворения, создававшиеся на протяжении нескольких десятилетий после смерти Силь-

вии, которая оставила в душе поэта незаживающую рану. Вдохновлённые глубоким чувством и ощущением трагической потери, эти стихи соединили в себе обжигающую непосредственность в передаче личных переживаний с подлинным поэтическим совершенством. Критика без колебаний признала их шедевром, закрепившим за Х. имя великого английского поэта 20 в.

Соч.: *Moon-Bells and Other Poems*. L., 1978; *Winter Pollen: Occasional Prose*. L., 1994; *New Selected Poems*. 1957–1994. L., 1995; *The Coming of the Kings*. L., 1970; в рус. пер.: Из современной английской поэзии: Роберт Грейвз. Дилан Томас. Тед Хьюз. Филип Ларкин. М., 1976.

Лит.: *Gifford T., Roberts N.* Ted Hughes: A Critical Study. L., 1981; *Hirschberg S.* Myth in the Poetry of Ted Hughes. Dublin, 1981; *West Th.* Ted Hughes. L.; N.Y., 1985.

М. Коренева

ХЬЮМ Т(омас) Э(рнест) [HULME T(homas) E(rnest), 16.09.1883, Эндон, Стэффордшир – 28.09.1917, Ньюпорт, Бельгия], философ, поэт, теоретик искусства. Родился в семье состоятельного бизнесмена. В 1902 поступил в Кембриджский университет, где изучал философию, математику, искусство. В марте 1904 по неясным причинам исключён из университета. Слушал курс биологии и физики в Университетском колледже Лондона, “нелегально” – лекции по философии в Кембридже. В конфликте с отцом, осуждавшим его увлечение “эфемерной” философией, в июле 1906 уехал в Канаду, где, работая лесорубом, ощутил бесконечность пространства прерий, космическое ничтожество человека и мощь Бога. Один из ранних английских бергсонистов: с 1907 лично знаком с Бергсоном. В 1912 благодаря его ходатайству вновь принят в Кембриджский университет, но так и не закончил его. С 1908 признанный лидер поэтико-философского авангарда в Лондоне. Один из организаторов Клуба поэтов. Сочтя его дилетантским, собрал свою группу поэтов, романистов, художников, скульпторов, еженедельно встречавшихся в ресторане “Башня Эйфеля” в Сохо (среди них Ф.С. Флинт, Э. Паунд). Их объединяло желание реформировать искусство, вывести поэзию из состояния романтико-декадентской комы, придать хаотическому бунту направление и форму. В 1914 ушёл добровольно на фронт и погиб.

За 7 лет (с 1908) Х. напечатал 40 статей о “новой философии” и искусстве. В янв. 1914 для иллюстрации своей теории опубликовал 5 (из 6) стихотворений под ироническим названием “Полное собрание сочинений” в политическом и литературном еженедельнике “Нью эйдж”.*.

Очевидна склонность Х. к неоклассицизму, который был для него, как и для Т.С. Элиота*, идеологической суперструктурой – надстройкой; природная же склонность, вкус влекли его к образному, особенному, иррациональному – бергсонизму. Х. – автор статей о Бергсоне как философе, давшем ответ на “кошмар материализма” (в 1913 перевёл на английский его “Введение в метафизику”).

Общие контуры политических взглядов Х.: негативное отношение к либерализму, “гедонистической”, “пацифистской” демократии, прогрессу, признание авторитарной власти; восхищался Ж. Сорелем (в 1916 перевёл на английский его “Размышления о насилии”), Ницше, неороялистскими писателями, группировавшимися вокруг “Аксон Франсэз”. В “Военных заметках” в журн. “Нью эйдж” и “Кембридж мэгезин” в 1915–1916 – под псевдонимом Норт Стаффс (North Staffs) – писал о практике артиллерийского дела, о стратегии, обосновывал идеологию милитаризма. Однако крайнего национализма, расизма, культа насилия в его критике демократии не было.

Наследие Х. собрано Г. Фидом в двух посмертно изданных книгах: “Умозрения: Эссе о гуманизме и философии искусства” (“Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art”, 1924) и “Заметки о языке и стиле” (“Notes on Language and Style”, 1929). Книга о его друге, скульпторе Якобе Эпштейне, и об эстетике скульптуры погибла вместе с ним.

Как философ Х. развивал традиции Свифта, де Местра, Карлайла: считал человечество неизлечимо глупым и злым, размышлял, как сделать мир безопасным для просвещённого меньшинства и индивида. В программном эссе “Романтизм и классицизм” утверждал: после 100-летнего господства романтизма мы находимся на этапе возрождения классицизма, трезво оценивающего человека как существо низменное и ограниченное – добиться толку от него можно лишь с помощью традиции и дисциплины. В романтизме с его руссоистской идеализа-

цией природной доброты человека видел главный источник идеологии индивидуализма, ведущей к разгулу страстей, хаосу эмоций, обожествовлению человека. Строил свою философию на догме первородного греха ("злоязычник" У. Льюис* дал ему кличку "первородный грех"). Х. рассматривал религию как человеческую потребность, аналогичную аппетиту или сексуальному инстинкту. Подавляемая или отрицаемая, она обретает извращённую форму выражения: Богом считают человека, небеса ищут на земле. Романтическая вера в бесконечные возможности человека – это, по определению Х., "расщеплённая религия", т.е. искажённая форма религиозного импульса, как поэзия для романтиков – заменитель религии.

Х. разработал теоретическую программу имажизма*. В ней антропоцентризму, романтической, субъективистской эстетике самовыражения противопоставлялись ценности божественного происхождения, культ мастерства, верлибр для преодоления инерции традиционной ритмики. Когда мир страшен и кажется хаосом, лишённым всякой закономерности, рассуждал Хьюм, у человека есть только одно средство преодолеть хаос – заковать его в неподвижную систему железной геометрической закономерности. Отвергая идею поэтического вдохновения, Х. пропагандировал интеллектуальную поэзию, не воспроизводящую "внешнюю природу", а рационально реконструирующую глубинный изначальный "объект", скрытый за зримыми формами предметов. Искусство имажизма, по Х., как совокупность геометрических форм знакомо и художникам глубокой древности, но ныне эти формы ассоциируются с идеей машины. Цель поэта – точность изображения, лаконизм, ясность языка, в идеале приближение к формам японской классической лирики – минимум "информации" и максимум "подтекста" (суггестивности). Стихотворения Х. – образцы "классического имажизма", холодное, рациональное словотворчество. В "Лекции о современной поэзии" Х. опровергал метафизические претензии поэзии, более не имеющие дела с героическим действием, она интроспективна и передаёт мгновенные состояния поэта. В этой связи Х. привёл суждение Г.К. Честертон*: если в прошлом описывалась осада Трои, ныне пытаются выразить эмоции мальчика на рыбалке.

Х. близко абстрактное искусство, ориентированное на обнаженность, структурность. Он отрицал воображение как средство романтического выражения эмоций. В теории Колриджа ему ближе строящаяся по ассоциативным законам памяти концепция "поэзии как фантазии", чем поэзия "неограниченного спонтанного воображения".

Х. обрел посмертную славу как идеолог европейского модернизма* и революции в англоязычной поэзии, основоположник имажизма, но главное – как философ нового антилиберального образца, антипод толерантного, демократического сознания 19 в. "Классицист, реакционер и революционер", по замечанию Т.С. Элиота (1924), Х. сыграл важную роль в формировании догматического, нетерпимого, авторитарного сознания 20 в. Во многом предвосхитил теории Т.С. Элиота, повлиял на формирование воззрений У. Льюиса и Э. Паунда.

Соч.: *Further Speculations* / Ed. by S. Hynes. Minneapolis, 1955; *Poems*. L., 1973; в рус. пер.: [Стихотворения] // Антология новой английской поэзии. Л., 1937.

Лит.: *Ионкис Г.Э. Эстетические концепции Т.Э. Хьюма* // Ионкис Г.Э. Эстетические искания поэтов Англии (1910–1930). Кишинев, 1979; *Roberts M. T.E. Hulme. L., 1938; Jones A.R. The Life and Opinions of T.E. Hulme. L., 1960.*

Т. Красавченко

ХЭАР Дэвид (HARE David, р. 05.06.1947, Бексхилл, графство Суссекс), драматург, режиссёр. Член Королевского литературного общества (1985). Получил образование в Кембриджском университете по специальности "Английская литература". В студенческие годы определился его интерес к театру: сразу по окончании университета (1968) вместе с однокурсником Тони Бикатом организовал Портативный театр – небольшую разъездную труппу, целью которой было открытие новых имен и новых форм в драматургии (вскоре к двум основателям присоединился Х. Брентон*). Вместе с Бикатом Х. написал свою первую пьесу для профессиональной сцены – "Наизнанку" ("Inside Out", 1968) по дневникам Ф. Кафки. Как и другие руководители Портативного театра, Х. был драматургом и режиссёром: обе театральные профессии он сочетает на протяжении всего творческого пути. Параллельно с деятельностью в студийном коллективе Х. работал в известном лондонском театре "Рой-

ал Корт" (1969–1971): сначала в качестве заведующего литературной частью, затем как штатный драматург. Х. и в дальнейшем был связан с обеими сферами английского театра: со сложившейся системой репертуарного (некоммерческого) театра и с так наз. "фринджем" – небольшими театрами студийного типа. В 1973 Х. работал в "Плейхаусе" (г. Ноттингем) в должности штатного драматурга, в том же году вместе с несколькими единомышленниками образовал театральную труппу "Джойнт сток", с которой сотрудничал до 1980. С 1984 – член режиссёрской коллегии Национального театра Великобритании, куда впервые пришёл в качестве драматурга и режиссёра ещё в 1978. С нач. 70-х гг. Х. успешно работает на телевидении в качестве сценариста и режиссёра, в 80-е гг. – в кинематографе. Его первый кинофильм "Уэзерби" ("Wetherby", 1985) был отмечен премией "Золотой медведь" на Берлинском кинофестивале в 1985.

Х. принадлежит ко "второй волне" английских драматургов социально-критического направления, которые считали себя гораздо большими радикалами в политике и в эстетике, чем их предшественники и старшие современники "сердитые молодые люди"* Х., как и другие авторы его поколения, в своём мировоззрении и творчестве отражал изменение общественной ситуации и атмосферы в стране на рубеже 60–70-х гг., когда социальные конфликты резко обострились. В пьесах молодых радикалов объективность, присущая драматургам "поэтического натурализма", сменилась открытой тенденциозностью, а гнев против истеблишмента зачастую сочетался с негативным отношением к "левой" интеллигенции предыдущего поколения – за её неспособность к радикальному действию против социальной несправедливости.

В ранних произведениях Х. значительное место занимает сатира на модную "революционность" либералов из среднего класса. Его первая пьеса для Портативного театра "Как Брофи добился успеха" ("How Brophy Made Good", 1969) – карикатурный портрет "левого" интеллектуала, который легко превращает свои убеждения в "товар" для телевизионного шоу. В "Шлаке" ("Slag", 1970) объект насмешки – три представительницы истеблишмента, преподаватели закрытой женской школы, пытающиеся совершить что-то вроде феминистской революции. Х.

публично заявил, что всегда хотел написать пародию сразу на все пьесы в стиле "Ройал Корта" (т.е. на драматургию "сердитых" и их последователей) и действительно попытался сделать это в комедии "Большое представление" ("The Great Exhibition", 1972), герой которой, бывший парламентарий-лейборист, разочаровавшийся в возможности изменить общество к лучшему, изображён невротиком, устраивающим из своих переживаний "большое представление". Вопреки замыслу в карикатурной маске проглядывают черты живого лица, а самые сильные места пьесы – те, где в словах героя звучат неподдельные гнев и боль самого автора.

Фраза Х., относящаяся к Портативному театру в целом, – "Наши пьесы обычно изображают замкнутый социум в крайней степени распада" – точно определяет тот тип драматургии, который наиболее близок индивидуальности самого Х. Группа людей, тесно связанных семейными или дружескими узами либо объединённых общей профессией, рассматривается автором как социальный микрокосм; деградация социума характеризует состояние всего общества. Так, творческий и моральный распад некогда талантливой и спянной рок-группы ("Зубы и улыбки" – "Teeth'n Smiles", 1975) знаменует крушение надежд на возможность создания альтернативной культуры, противостоящей коммерции. В пьесе "Сустав" ("Knuckle", 1974) преступная круговая порука, связывающая влиятельных лиц и их подручных в провинциальном городе, демонстрирует силу корпоративного духа, присущего английскому правящему классу.

Попыткой выйти за рамки компактной драматической формы и создать широкую социально-историческую панораму стала сатирическая комедия "Заправили" ("Brassneck" в соавт. с Х. Брентоном; пост. в 1973). Согласно объяснению авторов, в заглавие вынесено "слово, которое на диалекте Центральной Англии значит: наглость, бесстыдство, беззастенчивость. Оно также намекает на криминальную деятельность". Это определение относится к грязным методам бизнеса и политической борьбы, которым посвящена пьеса. Действие охватывает более четверти века – 1945–1973, в пьесе множество эпизодов и десятки персонажей, представляющих почти все классы и слои общества. Лучшие сцены комедии выдержаны в жанре политического обозрения. Одна-

ко авторы не смогли решительно отойти от более привычного типа бытовой и психологической драмы, и, как следствие, ни один из жанровых принципов не получил полноценного развития.

Большая часть пьес Х. затрагивает актуальные проблемы современного общества. Это и порнобизнес ("Придорожная стоянка" – "Lay By", 1971; в соавт. с несколькими драматургами), и война в Северной Ирландии ("Английская Ирландия" – "England's Ireland", 1972; также в соавт.), и проблемы помощи развитых стран "третьему миру" ("Карта мира" – "A Map of the World", 1982; премия театральных критиков Нью-Йорка, 1983), и мн. др. При этом, особенно в более поздних пьесах, публицистический пафос автора приводит к схематизму и иллюстративности.

Наибольший интерес представляют произведения Х. о драматической судьбе человека, проходящего путь от веры в идеалы к их утрате. Характерно, что две из пьес этого типа, теледрама "Для победы над Гитлером" ("Licking Hitler", 1978; пост. автором; премия Британской киноакадемии, 1979) и "Изобилие" ("Plenty", 1978; экран. 1985), связаны с темой 2-й мир. войны. Главные персонажи обеих пьес – женщины, в начале действия совсем юные, глубоко верящие в идеалы свободы и демократии, ради которых ведётся война с гитлеровской Германией. Сомнения и разочарования героини первой из них начинаются уже во время войны, когда она работает в отделе контрпропаганды: методы, используемые здесь, приближаются к опасной черте, отделяющей военную хитрость от аморальности. Девушка-идеалистка, повзрослев, остаётся верна своим нравственным принципам и поэтому обречена на роль аутсайдера. Героиня второй пьесы также не находит себе места в послевоенной действительности. Бескомпромиссность приводит её в конце концов к отказу от всех стандартных благ, которыми довольствуется большинство, а подлинная жизнь остаётся в военном прошлом, когда она была разведчицей и, смертельно рискуя, действовала в тылу врага.

В 80-е гг. Х. пишет ряд пьес о тэтчеровской Англии, сатирически изображая погоню за богатством и успехом, потерю нравственных критериев. Наибольший резонанс получила комедия с ироническим названием "Правда" ("Pravda", 1985, в соавт. с Х. Брен-

тоном), в центре которой – хищный и беззащитный "король" газетного бизнеса, думающий только о наживе и превративший издания своей империи в "фабрику лжи" (этимися словами самого магната завершается пьеса). В пьесе "Тайный восторг" ("The Secret Rapture", 1988) Х. выводит представительницу новой формации консерваторов, агрессивную и циничную, руководимую безжалостным прагматизмом не только в политике, но и в личной жизни. Под напором "героев нового времени" люди с моральными принципами либо пасуют (как журналист, согласившийся на сделку с совестью), либо гибнут (трагическая судьба сестры преуспевающей дамы из второй пьесы). Ключом к тому, как Х. ощущал атмосферу 80-х гг. в английском обществе, могут служить слова героя теледрамы "Мечты об уходе" ("Dreams of Leaving", 1980): "Мы отчаялись. Мы не находим себе места. Мы мечтаем об уходе. Все, кого я знаю".

Драматург продолжает создавать пьесы с социально-политической проблематикой и в 90-е гг. ("Неуважение к суду" – "Murmuring Judges", 1991; "Без войны" – "The Absence of War", 1993, и др.). В особую группу выделяются пьесы, где изображена частная жизнь героев как зеркало состояния общества, его проблем и конфликтов. "Слуховое окно" ("Skylight", 1995; премия Оливье, 1996) – одновременно камерная любовная драма и политическая пьеса-дискуссия, ибо герои, преуспевающий владелец ресторана и молодая учительница, привержены разным ценностям. Характерный для пьес Х. конфликт прагматика и идеалиста не имеет здесь решения: вопрос о судьбах героев остаётся открытым. В пьесе "Глазами Эми" ("Amy's View", 1997) действие не выходит за пределы дома известной актрисы, но его временная протяжённость – с 1979 по 1995. Жизнь актрисы и её дочери Эми представлена в 4-х сценах – как бы моментальных снимках того или иного периода. Окружающая действительность изображается драматическими и сатирическими штрихами, но пьеса в целом оптимистична, поскольку героини с достоинством переносят все испытания. Судьба человека искусства – одна из тем этой пьесы – становится центральной в "Иудином поцелуе" ("The Judas Kiss", 1998). Герой драмы, Оскар Уайльд, показан как жертва жестокого, корыстного, лицемерного общества, частью которого является и его друг, лорд

Альфред Дуглас, обрисованный автором в резко негативном духе.

Х. вплоть до настоящего времени остаётся одним из самых активных и популярных драматургов Великобритании.

Соч.: *The History Plays*. L., 1984; *The Asian Plays*. L., 1986; *Plays One*. L., 1996; *Plays Two*. L., 1996; *Acting Up: A Diary*. L., 1999.

Лит.: *D'Elia G., Williams C.* La scrittura multimediale di David Hare. Fasano, 1989; *Dean J.F.* David Hare. Boston, 1990; *Oliva J.J.* David Hare: Theatricalizing Politics. Michigan, 1990; *File on Hare / Comp. M. Page*. L., 1990; *Hodmen C.* The Plays of David Hare. Cambridge, 1995; *Donesky F.* David Hare. L., 1996.

В. Ряполова

ХЭМПТОН Кристофер (Джеймс) [HAMPTON Christopher (James), р. 26.01.1946; Файал, Азорские острова, Португалия], драматург, переводчик. Родился в состоятельной семье. В детстве жил в Адене и Египте. С отличием окончил Оксфордский университет (1964–1967), где изучал современные европейские языки (французский, немецкий). Начал писать пьесы, ещё будучи студентом. Первая же из них “Когда ты в последний раз видел мою мать?” (“When Did You Last See My Mother?”), пост. 1966) имела громкий успех: в один и тот же год пьеса шла в любительском Драматическом обществе Оксфордского университета, затем в знаменитом лондонском театре “Ройал Корт” и на коммерческой сцене в Уэст-Энде, в следующем году – в Нью-Йорке. По окончании университета Х. был приглашён в “Ройал Корт” на только что учреждённую должность штатного драматурга (1968–1970). В этом театре были поставлены многие произведения Х.

Характер дарования, а также материал и темы творчества Х. определились с самого начала. Его интересуют по преимуществу нравы и психология гуманитарной интеллигенции – того слоя общества, к которому по рождению и воспитанию принадлежит он сам. Х. обращается к некоторым мотивам, связанным с драматургией “сердитых молодых людей”*. Это прежде всего душевная усталость, разочарование в идеалах, ощущение одиночества (при том что внешние обстоятельства жизни героев Х., как правило, более чем благополучны). Тема юношеского бунтарства, стержневая для молодой драматургии 50–60-х гг., возникает у Х. фак-

тически только один раз – в самом начале творческого пути, в пьесе “Полное затмение” (“Total Eclipse”; пост. 1968; экран. 1995; рус. пер. 1992). Однако именно в этой пьесе очевидно и радикальное отличие от предшественников, так как герой-бунтарь Х. не обычный человек, а гениальный поэт Рембо и его конфликтные отношения с обществом, с другим знаменитым поэтом, Верленом, объясняются прежде всего необычностью и непредсказуемостью гения. В то же время в пьесе намечены мотивы последующих произведений Х., посвящённых современности: так, Рембо бросает писать, потому что “мир слишком стар, в нём нет никакой новизны, всё уже сказано”. Подобным же ощущением проникнуты пьесы Х., созданные в 70-е гг. “Отношения” (“Treats”, 1976), по словам автора, “пьеса о жестокости, апатии, неуверенности и путанице, о людях, не знающих, как управлять своей жизнью и чего желать”. В теледраме “Завещание Эйбла” (“Able’s Will”, 1979) носителем разочарованности и апатии выступает знаменитый старый писатель, перед смертью вспоминающий свою жизнь; прошлое возникает в эпизодах-“наплывах”. Герой пьесы, наделённый “говорящей” фамилией – “Able”, что значит “способный”, “талантливый”, – перестал быть художником задолго до завершения своего жизненного пути.

Наиболее совершенным произведением Х. остаётся пьеса “Филантроп” (“The Philanthropist”, 1970; лучшая пьеса года, согласно опросу лондонских театральных критиков; 2-я ред. – 1985). Драматург назвал её “буржуазной комедией” и предпослал ей указание: “Время действия – ближайшее будущее”. Таким образом, пьеса представляет собой и иронический парафраз “Мизантропа” (она перекликается с комедией Мольера вплоть до частностей, напр. в созвучии имен, прежде всего центрального персонажа: Филип у Х. – Филипп у Мольера), и одну из первых антиутопий* в английской драматургии 70-х гг. Объект авторской иронии – нравы писательско-академической среды, причём условность времени действия дает Х. возможность заострить те тенденции, которые он видит в настоящем. Но и предмет изображения, и общая атмосфера, и тема “Филантропа” – те же, что в других пьесах Х. о современной английской интеллигенции. Типы “ближайшего будущего” – романист, изменивший своим “левым” убеждени-

ям и откровенно делающий карьеру; мало-одарённый, но обидчивый до смерти (как оказывается, в самом прямом смысле) драматург; студентка, меньше всего думающая о получении знаний, и, наконец, сам герой, университетский преподаватель-филолог – “филантроп”, который стремится сделать приятное всем и каждому, а в результате только запутывает и ухудшает любую ситуацию. Авторская насмешка направлена на обоих антиподов: на романиста с его цинизмом и вульгарной напористостью и на Филипа, в котором, как в кривом зеркале, отражены традиционный английский либерализм и склонность к компромиссу.

К 70–80-м гг. относятся опыты Х. в области политической драмы*, которая в Великобритании стала в этот период главенствующим направлением. Выходя за рамки хорошо знакомого и органичного для его таланта материала, писатель заметно теряет в художественном отношении. Его “Дикари” (“Savages”, 1973) о похищении английского дипломата бразильскими “левыми” радикалами и об истреблении индейцев в Бразилии и “Транспортёрка А.Г. в Сан-Кристобаль” (“The Portage to San Cristobal of A.H.”, 1982, по роману Джорджа Стайнера), где представлена воображаемая ситуация – израильская разведка выследила Гитлера, сумевшего бежать в 1945, – грешат умозрительностью и иллюстративностью. Так, в “Дикарях” подлинно драматичен только небольшой документальный отрывок – сухой, деловой отчёт карателя об уничтожении индейской деревни, большую же часть пьесы занимает чисто информационный текст политико-экономического характера, вложенный автором в уста студента-радикала. Пьеса “Сказки Голливуда” (“Tales from Hollywood”, 1982), формально посвящённая серьёзным общественным и духовным проблемам, превращается в поверхностно-занимательное изображение быта немецких писателей-антифашистов, эмигрировавших в Америку.

Более плодотворным путём расширения и углубления проблематики драматургического творчества для Х. оказалось его обра-

щение к европейской классике, от 17 до 20 в. Блестящий знаток мировой литературы, он переводил, часто создавая собственные авторские варианты, пьесы Мольера (“Дон Жуан”, 1972; “Тартюф”, 1983), Ибсена (“Гедда Габлер”, 1970; “Привидения”, 1978; “Кукольный дом”, 1970; экран. 1973; “Дикая утка”, 1979), Бабеля (“Мария”, 1969), Чехова (“Дядя Ваня”, 1970), три пьесы Эдена фон Хорвата (в том числе “Сказки Венского леса”, 1977; экран. 1979), открыв для англоязычной публики этого классика 20 в. Самым репертуарным произведением Х. стала инсценировка романа Шодерло де Лакло “Опасные связи” (1985). По мотивам “Алисы в Стране чудес” Л. Кэрролла написана пьеса “Приключения Алисы под землей” (“Alice’s Adventures Under Ground”, 1994), в которой Х. вывел знаменитого английского писателя под его настоящим именем.

Восприняв эстетические принципы “новой драмы” рубежа веков – частью благодаря прямому влиянию, частью через посредство “сердитых”, – Х. в то же время тяготеет к традиционной, чёткой и рациональной композиции и остроумному, афористичному диалогу, даже к “говорящим” именам и фамилиям. Это проявляется не только в его пьесах-инсценировках, но и в киносценариях, по которым с нач. 70-х гг. снято немало первоклассных фильмов – в основном в Голливуде (его сценарий фильма “Опасные связи” получил премию “Оскар” за 1988). “Литературность” дарования Х., ярко проявляющаяся в его самостоятельных сочинениях, делает его талантливым переводчиком-интерпретатором выдающихся писателей.

Соч.: *The Ideology of the Text*. L., 1990.

Лит.: *Соловьева Н.* Затмение в мире героев Кристофера Хэмптона // *Театр*. 1973. № 2; *Ёлкина Л.П.* Время “филантропов” в английской драматургии // *Проблемы реализма в литературе Востока и Запада*. М., 1989; *Black S. Makers of Real Shapes: Christopher Hampton and His Story-Tellers // Modern Drama*. Toronto, 1982. June, N 2; *Young B.A.* The Plays of Christopher Hampton // *Drama*. L., 1983. N 150.

В. Ряполова

Ч

ЧАПЛИН Сид(ней) [CHAPLIN Sid(ney), 29.09.1916, Шилдон, графство Дарем – 11.01.1986, Ньюкасл-на-Тайне, графство Нортумберленд], прозаик. Награждён орденом Британской империи (1976). Родился в семье потомственного шахтёра. В 1931–1950 (с небольшими перерывами) работал на шахте. Окончил неполную среднюю школу; получив стипендию, продолжил образование в бирмингемском Фиркрофт-колледже (окончил в 1939); много занимался самообразованием. Был репортёром (1950–1955) журн. “Уголь” (“Coal”), занимал пост в Северном отделении Национального управления угольной промышленности (1955–1971).

В первой книге Ч. – сборнике рассказов “Попрыгунчик” (“The Leaping Lad”, 1946) – использованы сюжеты шахтёрского фольклора. Действие романа “Судьба моя вопиет” (“My Fate Cries Out”, 1949) разворачивается в угольном районе на Севере в 18 в. В повести “Тонкий пласт” (“The Thin Seam”, 1950; рус. пер. 1983) автор, изображая работу шахтёрской бригады на протяжении одной смены, раскрывает психологию героев, их нравственные и ценностные установки, ставит проблему предназначения человека и смысла его труда. Некоторые персонажи повести перешли в социально-психологический семейный роман “Большая комната” (“The Big Room”, 1960).

После выхода романов “День сардины” (“The Day of the Sardine”, 1961; рус. пер. 1964) и “Соглядатаи и поднадзорные” (“The Watchers and the Watched”, 1962; рус. пер. 1970) английская критика причислила Ч. к “рабочим романистам”*, хотя дебютировал он значительно раньше. Однако перекличка тем и образов в этих романах и в первых произведениях А. Силлитоу*, С. Барстоу* (на которых он оказал влияние, а с последним его связывала дружба) или К. Уотерхауса* очевидна: в центре тех и других – молодой человек из рабочей семьи в условиях меняющейся социальной действительности. Для героев Ч. процесс социальной адаптации, пересмотра традиционных представлений и оценок своего класса вдвойне труден, поскольку совпадает с их вступлением во взрослую жизнь, становлением сознания, поиском ответов на “вечные вопросы”, а для

героя “Соглядатаев и поднадзорных” ещё и с познанием на собственном опыте, что такое смерть, любовь и отцовство. Экзистенциальный мотив романа подготовлен эпиграфом из интервью Э. Ионеско: “Мы все здесь (...) либо поднадзорные, либо надзиратели, и единственный путь к избавлению от тюремщиков – смерть”.

Хорошее знание социальной, бытовой и духовной среды своих персонажей, промышленного Севера Англии, позволило Ч. психологически убедительно воссоздать богатство их внутреннего мира, сложность встающих перед ними житейских, нравственных и экзистенциальных проблем. “Социальный реалист”, по определению английской критики, Ч., по собственному признанию, “никогда не верил в агитпроп”. Его прозе чужда декларативность, большая роль в ней отведена подтексту, выразительному диалогу, речи персонажей, в том числе элементам “сказа”. В повествовании Ч. органически сочетаются объективное письмо и внутренний монолог, ирония и горечь, мягкий юмор и бытовой гротеск. Частные истории, жёстко привязанные к определённому времени и месту, приобретают общечеловеческое измерение. В поздних романах Ч. (“Сэм поутру” – “Sam in the Morning”, 1965; “Меловые шахты” – “The Mines of Alabaster”, 1971) фабульное начало превалирует над психологическим и нравоописательным.

Соч.: In Blackberry Time: (Stories). Manchester, 1987; в рус. пер.: Тонкий шов: Рассказы / Предисл. И. Васильевой. М., 1983.

Лит.: Ивашева В. Антей Деремского края // Ивашева В. Английские диалоги. М., 1971; Никифорова Н.Н. Сид Чаплин – рабочий романист // Вопросы романо-германского и славянского языкознания. Минск, 1974; The British Working-Class Novel in the Twentieth Century / Ed. J. Hawthorn. L., 1984.

В. Скороденко

ЧЕРЧИЛЛЬ Кэрил (CHURCHILL Caryl, р. 03.09.1938, Лондон), драматург. Изучала английскую литературу в Оксфордском университете (1957–1960), начала писать довольно рано: её первая пьеса для театра, “Внизу” (“Downstairs”) написана и поставлена в 1958. Однако долгое время пьесы Ч.

ставились только на радио и телевидении, в театр она пришла фактически в нач. 70-х гг. вместе с драматургами послевоенной “второй волны”, большинство которых были моложе её почти на поколение. Тем не менее Ч. легко вписалась в картину театра 70-х, проходя в своём творчестве примерно те же этапы, что и другие авторы, начинавшие в это время. Она была связана как с театрами, созданными или упрочившими свою художественную репутацию в период “театральной революции” 50-х гг. (“Ройал Корт”, где Ч. была штатным драматургом в 1974–1975; “Тиэтр Уоркшоп”), так и с новыми экспериментальными труппами (“фриндж”). Ч. принимала участие в коллективной работе над пьесами с такими известными группами “фринджа”, как “Джойнт сток” и “Монстрос реджимент”, женским театральным коллективом феминистского направления, что было для неё важным творческим опытом.

Ч. часто называют представительницей феминистской драматургии, что вряд ли справедливо. Писательница действительно создала довольно много пьес, где центральными персонажами являются женщины. Но круг тем, затрагиваемых в пьесах Ч., достаточно широк и разнообразен, и в этом отношении она не отличается от современных английских драматургов-мужчин, которые, в свою очередь, часто посвящают свои пьесы женской судьбе (среди них Д. Хэр*, Х. Баркер*. Э. Бонд* и др.). Можно назвать только две пьесы Ч., которые действительно посвящены женской теме в собственном смысле слова – положению и роли женщины в обществе. В одной из них, “Дьявол” (“Vinegar Tom”, 1976), действие происходит в средние века, а тема – охота на “ведьм”; песни же, комментирующие действие, обращены в настоящее, к сегодняшнему обществу, в котором те же несправедливость и жестокость по отношению к женщине продолжают существовать – только в другой форме. Героиня пьесы “Топ гёрлз” (“Top Girls”, 1982) – современная деловая женщина, сделавшая карьеру в преуспевающем агентстве (его название вынесено в заглавие пьесы), предмет зависти женщин былых времен. Действие начинается с воображаемой вечеринки, на которую гости из прошлого собираются, чтобы отметить успех героини. Однако сюжет, разворачивающийся вслед за этим прологом и повествующий о том, какой ценой героиня завоевала себе положение в дело-

вом мире, наглядно показывает: эмансипированная женщина 20 в. испытывает такое же давление со стороны общественной системы, как и её подруги из прошлых эпох, и её человеческие потери ничуть не меньше.

Среди других тем творчества Ч. – стремление к наживе (“Собственники” – “Owners”, 1972), терроризм (“Возражения против секса и насилия” – “Objections to Sex and Violence”, 1975), проблемы английской революции 17 в. (“Свет, сияющий в Бакингемшире” – “Light Shining in Buckinghamshire”, 1976), тяготы и поэзия жизни в сельской Англии (“На болоте” – “Fen”, 1983), восстание в Румынии против режима Чаушеску (“Безумный лес” – “Mad Forest”, 1990) и мн. др. Тон и стиль её произведений отличаются разнообразием. Она владеет психологическим письмом и лирической интонацией; создаёт сцены, проникнутые патетикой и драматизмом, прекрасно ощущает современный разговорный язык и, если необходимо, может перейти на возвышенную прозу; её комедийная палитра включает в себя мягкий юмор и хлесткую сатиру. Некоторые из её пьес имеют вполне традиционную композицию, в них действуют реалистически обрисованные персонажи. Другие произведения Ч. откровенно условны, построены по принципу монтажа эпизодов, содержат стихотворные комментарии-зонги.

К числу последних принадлежит самая известная пьеса Ч. рубежа 80–90-х гг. – сатирическая комедия-обозрение “Серьёзные деньги” (“Serious Money”, 1987; премии Общества театров Уэст-Энда и “Оби” за 1988 г.). Её тема – биржевые спекуляции – подана с блестящей театральной легкостью, динамично и смешно, что ничуть не уменьшает той сатирической остроты, с какой автор раскрывает махинации с “серьёзными деньгами”. Яркой театрализованностью отличается пьеса “Скрикер” (“The Skriker”, 1994), в которой в жизнь обычных людей вторгаются фольклорные персонажи: две провинциалки, приехавшие в Лондон, таинственным образом ведёмы проказливым духом (“скрикером”), обитающим в их родных краях. Фантазией овевая и другая “городская” пьеса Ч. – “Отель” (“Hotel”, 1997): в числе её персонажей наряду с людьми телевизор и призрак, а сценическое действие, как и в предыдущей пьесе, включает в себя музыку, танец, пение и пантомиму.

Ч. завоевала признание не только в Великобритании, но и в США (где в 80-е гг. трижды получила премию "Оби") и остаётся одним из наиболее серьёзных и интересных драматургов, пишущих на английском языке.

Соч.: Plays 1. L., 1985; Plays 2. L., 1990.

Лит.: Caryl Churchill: A Casebook / Ed. P.R. Randall. N.Y., 1988; File on Churchill / Ed. L. Fitzsimmons. L., 1989; *Cousin G. Churchill the Playwright*. L., 1989; *Kritzer A.H. The Plays of Caryl Churchill: Theatre Empowerment*. L., 1991; *Aston E. Caryl Churchill*. Plymouth, 1997; *Essays on Caryl Churchill* / Ed. S. Rabbilard. Buffalo, 1998.

В. Ряполова

ЧЕРЧИЛЛЬ Уинстон (Леонард Спенсер) [CHURCHILL Winston (Leonard Spencer), 30.11.1874, Оксфордшир – 24.01.1965, Лондон], политический деятель, историк, журналист, эссеист, биограф; лауреат Нобелевской премии по литературе (1953). Учился в Хэрроу, затем – в Королевском военном колледже в Сэндхерсте. Окончив колледж в чине лейтенанта, провёл отпуск на Кубе, где освещал для "Дейли график" ("Daily Graphic") войну с Испанией за независимость. В 1896–1898 служил в Индии, продолжая заниматься журналистикой. Его репортажи, переработанные в "Историю малакандского похода" ("The Story of the Malakand Field Force", 1898), привлекли внимание широкой публики. Принимал участие в военных действиях против Судана, описанных им в кн. "Война на реке" ("The River War", 1899). К этому времени относится единственный роман Ч. "Саврола" ("Savrola", 1900), действие которого происходит в вымышленной стране (впоследствии он написал также несколько рассказов). Вышел в отставку в 1899, решив заняться политической деятельностью. Во время Англо-бурской войны Ч. был военным корреспондентом "Морнинг пост" ("Morning Post") и прославился участием в операции по спасению бронепоезда, попавшего в засаду буров, описанной им в 2-томнике, посвящённом войне ("Из Лондона в Лэдисмит через Преторию" – "London to Ladysmith via Pretoria", 1900; "Марш Йена Хэмилтона" – "Ian Hamilton's March", 1900).

В первые десятилетия 20 в. политическая деятельность в парламенте и работа в правительстве, а в 1915–1916 военная служба (в чине подполковника) не оставляли Ч. вре-

мени на литературную деятельность. Он вернулся к ней в сер. 20-х гг., когда, будучи министром финансов, параллельно издавал "Бритиш газетт" ("British Gazette") – пропагандистскую официозную газету. В 1929–1930 Ч. – ректор Эдинбургского университета. В 20-е гг. написал 6-томный "Мировой кризис" ("The World Crisis", 1923–1931) – личностное и автобиографичное изложение истории 1-й мир. войны. К автобиографическому жанру принадлежит и кн. "Мои ранние годы" ("My Early Life", 1930) – одна из самых живых и обаятельных книг.

В 30-х гг. Ч. оказался не у дел и написал многотомную, выдержанную в апологетических тонах биографию своего предка, герцога Мальборо, крупного политического деятеля и военачальника 18 в. ("Мальборо, его жизнь и время" – "Marlborough, His Life and Times", 1933–1938), эссеистические "Мысли и приключения" ("Thoughts and Adventures", 1932), а также пользующуюся большой популярностью книгу "Великие современники" ("Great Contemporaries", 1937), в которую вошли очерки-портреты Лоуренса Аравийского, Б. Шоу*, Чемберлена, Рузвельта, Савинкова, Троцкого, Гитлера и др. В кон. 40-х гг., после отставки правительства Ч., активная парламентская деятельность не помешала ему написать "Вторую мировую войну" в 6 т. ("The Second World War", 1948–1953, сокращ. рус. пер. 1991). Во 2-й половине 50-х гг., вновь уйдя в отставку с поста премьер-министра, но оставаясь членом парламента, Ч. опубликовал "Историю англоязычных народов" в 4 т. ("A History of the English-Speaking Peoples", 1956–1958).

Ч. определил целую эпоху в истории Великобритании, и поэтому само имя его может означать в литературном произведении своеобразную временную веку. Живописность его фигуры и неоднозначность её восприятия как британским, так и мировым сообществом открывает для писателей богатые возможности нюансировки – от растиражированного карикатурного образа "бульдога в котелке" до ностальгического символа единства нации.

Литературный стиль Ч. отличался своеобразием; характерное сочетание метких определений, острот и раскованной риторичности не могло не сказаться на манере последующих политиков; Ч. можно было подражать, от него можно было отталкиваться, но игнорировать его было нельзя.

Бытовой язык современности обязан Ч., в частности, таким понятием, как “железный занавес”. Единственный его роман носил характер беллетристический, но в исторической прозе Ч. помимо личностного начала проглядывает дар типизации; многие из описанных им эпизодов превратились в исторические анекдоты и зажили самостоятельной жизнью, а мир помнит Сталина и Рузвельта во многом по созданным Ч. портретам.

Соч.: *The Collected Works of Winston Churchill*: In 34 vols., L., 1974–1975; *The Collected Essays of Sir Winston Churchill*: In 4 vols. L., 1975.

Лит.: *Трухановский В.Т.* Уинстон Черчилль. М., 1989; *Churchill R.S., Gilbert M.* Winston S. Churchill: In 8 vols. L., 1966–1988.

А. Можаява

ЧЕСТЕРТОН Г(илберт) К(ит) [Chesterton, G(ilbert) K(eith), 29.05.1874, Лондон – 14.06.1936, Беконсфилд]. Школьное образование получил в Лондоне, затем посещал художественные учебные заведения; в том числе Слейдовское художественное училище при Лондонском университете (1893–1896), что позволило ему впоследствии иллюстрировать собственные произведения, а также книги Х. Беллока и Э. Бентли.

Практически всю жизнь Ч. занимался журналистикой: сотрудничал с “Дейли геральд”, вёл колонку в “Дейли ньюз” (1901–1913) и “Иллюстрийтед Лондон ньюз” (1905–1936). Был одним из основателей и издателей “Ай уитнесс” (“Свидетель”, 1911–1912), издавал “Нью уитнесс” (“Новый свидетель”, 1916–1923) и “Джи. Кей. Уикли” (“Еженедельник Г. К.”, 1925–1936). Ч. писал о политике, философии, религии и литературе, выступал “на злобу дня”. Сообразно темам менялся и его стиль – от заострённо-полемического до философски-эссеистического или очеркового. Неизменным оставалось лишь характерное для всего творчества Ч., но особенно ярко проявившееся именно в журналистике умение писать просто о сложных проблемах, с неожиданной точки зрения взглянуть на привычные вещи и придать новый смысл банальным истинам. Присущая ему парадоксальность мышления позволяла высказывать субъективные, противоречащие общепринятым, взгляды (колеблющиеся от крайнего консерватизма до либерализма – в частности, он был противником Англо-бурской войны). Все эти особенности

обеспечили долголетие самым “скоропортящимся” плодам литературного творчества: и при жизни, и после смерти писателя его газетные материалы переиздавались в книгах (“Всё, что я вижу: Книга эссе” – “All I Survey: A Book of Essays”, 1933; “Вот я и говорю: Книга эссе” – “As I Was Saying: A Book of Essays”, 1936; «Стеклянная трость и другие эссе из “Иллюстрийтед Лондон ньюз” 1905–1936» – “The Glass Walking-Stick and Other Essays from the Illustrated London News 1905–1936”, 1955).

Активная жизненная позиция Ч. нашла выражение в инициированном им, совместно с Х. Беллоком, движении дистрибутизма (Ч. был президентом Дистрибутистской лиги), основные положения которого были изложены, в частности, в “Очертаниях здравого мысля” (“The Outline of Sanity”, 1926). Основатели движения полагали, что стабильное общество может строиться лишь на разумном, т.е. максимально равномерном, распределении собственности. При этом они отрицали её централизованное государственное перераспределение, считая, что в этом случае единственным собственником является само государство. Ч. не приемлет фабианского социализма Шоу*, полемика с которым (“Будущее религии: Ответ Честертону господину Бернарду Шоу” – “The Future of Religion: Chesterton’s Reply to Mr. Bernard Shaw”, 1911; “Согласимся ли мы? Спор с Бернардом Шоу” – “Do We Agree? A Debate, with Bernard Shaw”, 1928) стала одним из самых ярких публицистических явлений в Великобритании начала века. В нач. 30-х гг. он подтвердил свою репутацию полемиста в радиодискуссии с Б. Расселлом*. Описывающий конец света роман “Шар и крест” (“The Ball and the Cross”, 1909; рус. пер. 1994), сюжет которого строится вокруг спора католика и атеиста, показывает, что для Ч. подобные полемике были чем-то большим, чем возможность публично заявить о своих взглядах и потешить душу заядлого спорщика. Он предлагает своеобразный диалогический идеал, в рамках которого диаметрально противоположные взгляды не только сосуществуют, но и творчески взаимодействуют.

В дискуссии с Шоу поднимались и литературные вопросы, в частности выявилось специфическое для Ч. восприятие слова одновременно как знака и как вещи. В апологии аллегорической формы, предпосланной басням Эзопа, Ч. писал: “...мы не могли бы

преподать простейшие истины так естественно, не превращая людей в шахматные фигуры. Мы не можем говорить о таких простых вещах, не используя животных, которые вовсе бессловесны. Представьте на минуту, что вы превратили волка в жестокого барона, а лису в хитрого дипломата. Вы тут же вспомните, что даже бароны – люди, вы не сможете забыть, что и дипломат – человек”. Этой логикой Ч., по его словам, руководствовался, создавая аллегорические романы; он склонен был подчёркивать их публицистичность и преуменьшать художественные достоинства. Однако именно в них представления Ч. о соотношении идеи со словом и литературным образом раскрываются во всей диалектической сложности, органичной для парадоксального мышления писателя.

Роман “Наполеон Ноттингхильский” (“The Napoleon of Notting Hill”, 1904; в рус. пер. “Наполеон из пригорода”, 1925) на первый взгляд отражает культ средневековья и иллюстрирует дистрибутистскую идеологию, но по мере развития действия начинает казаться, что он от неё отталкивается: воспитанный в небольшом, сплочённом сообществе деятельный и самостоятельный человек готов взять в руки оружие и, защищая свой мирок, обрушиться на соседей. Повествование окрашено в комические тона, что довершает разрушение чёткости и однозначности аллегорий.

В самом известном романе “Человек, который был Четвергом: Кошмар” (“The Man Who Was Thursday: A Nightmare”, 1908; рус. пер. 1914) Ч. ближе всего подходит к характерной для 20 в. форме открытой аллегории, исключаяющей однозначное толкование: его можно прочесть и как сатиру на современное общество, и как притчу о непостижимости божественного промысла. “Жив-человек” (“Manalive”, 1912; рус. пер. 1924) обличает мертвенность и механистичность современного мира. В “Перелетном кабаке” (“The Flying Inn”, 1914; рус. пер. 1927) решительность и изобретательность, проявляемые отдельными людьми, вновь поворачивают историю вспять, но, поскольку тем самым герои предотвращают исламизацию Англии, результат их действий представляется Ч. безусловно положительным. В “Возвращении Дон-Кихота” (“The Return of Don Quixote”, 1927; в рус. пер. “Новый Дон-Кихот”, 1928) Ч. трактует возвращение средневековья как неосуществимую утопию.

Если в аллегорических романах Ч. подчёркивает сложность бытия и возможность различного его истолкования, то в пяти сборниках детективных рассказов об отце Брауне (“Неведение отца Брауна” – “The Innocence of Father Brown”, 1911; в рус. пер. “Простодушие патера Брауна”, 1924; “Мудрость отца Брауна” – “The Wisdom of Father Brown”, 1914; рус. пер. 1925; “Недоверчивость отца Брауна” – “The Incredulity of Father Brown”, 1926; в рус. пер. “Неверие патера Брауна”, 1927; “Тайна отца Брауна” – “The Secret of Father Brown”, 1927; рус. пер. 1928; “Позор отца Брауна” – “The Scandal of Father Brown”, 1935; рус. пер. 1994) он утверждает внутреннее единство мира, его подчинённость высшему смыслу и порядку. Эти рассказы оказали влияние на развитие английского детектива* (в 1928 г. Ч. был избран первым президентом Клуба авторов детективов); сам Ч. в автобиографических заметках предполагал, что никогда не будет восприниматься как крупный романист, а в качестве беллетриста станет известным как автор рассказов об отце Брауне.

В детективных рассказах Ч. дедуктивная или индуктивная логика расследования, характерная, напр., для А.К. Дойла*, подменяется интуитивными прозрениями, основанными на житейской мудрости и понимании человеческой природы. Такое впечатление создаёт сам отец Браун, предпочитающий на вопросы о том, как он распознал преступника, отвечать, что “догадался”. Мысль о невозможности описать и объяснить мир при помощи рационалистических категорий была одной из любимых идей Ч. и получила отражение как в ранней пьесе “Магия: Фантастическая комедия” (“Magic: A Fantastic Comedy”, 1913), так и в романе “Человек, который был Четвергом”. Однако в рассказах об отце Брауне рассыпаны традиционные для детективного жанра “ключи”, а значит, за видимой иррациональностью кроется строгая логичность реального мира, надо только уметь читать знаки.

В религиозной и философской эссеистике эволюция взглядов писателя не заслоняется его художественными концепциями. Если сравнить идеи одного из самых известных публицистических эссе Ч., “Ортодоксия” (“Orthodoxy”, 1908; рус. пер. 1991), со взглядами из более позднего “Вечного человека” (“The Everlasting Man”, 1925; рус. пер. 1991), написанного после принятия католичества

(1922), становится очевидным движение к большей строгости и догматической выверенности высказываний; его видение мира приобретает историчность, а история в его понимании – телеологичность. Но что бы он ни писал о плотской природе мира и об опасности чрезмерного увлечения мистикой, сопоставление “Святого Франциска Ассизского” (“St. Francis of Assisi”, 1923; рус. пер. 1990) и “Святого Фомы Аквинского” (“St. Thomas Aquinas”, 1933; рус. пер. 1991) показывает, что внутренне ближе и понятнее ему была мистичность в прихотливом и парадоксальном сочетании с душевностью, а не стройная теологическая система.

Хотя Ч. в основном писал прозу, первой опубликованной им книгой стал сборник стихов “Седины играют: Литература и искусство для старых джентльменов: Стихи и рисунки” (“Greybeards at Play: Literature and Art for Old Gentlemen: Rhymes and Sketches”, 1900). В поэзии он демонстрирует склонность к героическим мотивам, сюжетности и яркой образности и приверженность к традиционной форме стиха. При жизни Ч. “Баллада о Белой Лошади” (“The Ballad of the White Horse”, 1911) вместе с пьесой “Магия” причислялись к лучшим произведениям поствикторианской эпохи.

За свою жизнь Ч. написал немало литературных биографий*, в том числе: “Томас Карлайл” (“Thomas Carlyle”, 1902), “Теннисон” (“Tennyson”, в соавт., 1903), “Теккерей”

(“Thackeray”, в соавт., 1903), “Роберт Браунинг” (“Robert Browning”, 1903), “Лев Толстой” (“Leo Tolstoy”, в соавт., 1903), “Уильям Блейк” (“William Blake”, 1910), “Роберт Луис Стивенсон” (“Robert Luis Stevenson”, 1927), “Чосер” (“Chaucer”, 1932). Наибольшим признанием пользовалась кн. “Чарлз Диккенс” (“Charles Dickens”, 1906; рус. пер. 1981). В ней Ч. отмечает богатство интонаций, разнообразие выразительных средств и форм, демократический оптимизм произведений Диккенса, их обращенность к народу и любовь к жизни, которой пронизаны даже самые гротескные страницы. Там же он высказывает важную для себя мысль о том, что карикатура представляет собой мастерское отражение самых характерных черт человека.

Соч.: The Essential Chesterton. L., 1987; Collected Works: In 45 vols. L., 1986; в рус. пер.: Честертон о литературе / Сост. и предисл. А. Ливерганта // Вопр. лит. 1981. № 9; Писатели в газете: художественная публицистика / Послел. С. Аверинцева. М., 1984; Избранные произведения: В 3 т. / Предисл. Н. Трауберг. М., 1990; Избранные произведения: В 5 т. М., 1994.

Лит.: Трауберг Н.Л. Г.К. Честертон – биограф и историк // Прометей. М., 1967. Т. 2; Петровский И.М. У истоков “здорового смысла” Г.К. Честертон // Диапазон. 1991. № 4; Finch M. Chesterton. L., 1986; Coren M. Gilbert: The Man Who Was Chesterton. L., 1989.

А. Можеева

Ш

ШЕФФЕР Питер (Левин) [SHAFFER Peter (Levin), р. 15.05.1926, Ливерпуль], драматург. Награжден орденом Британской империи (1987). Родился в семье, принадлежащей к среднему классу. После окончания Тринити-колледжа Кембриджского университета, где Ш. изучал историю, работал в книжных магазинах и в библиотеке (Нью-Йорк), в музыкальном издательстве (Лондон), затем литературным критиком, музыкальным обозревателем в журналах. Начал писать пьесы в сер. 40-х гг., но долгое время не мог их поставить или опубликовать. Первые произведения Ш., увидевшие свет, – 3 детектива* (в соавт. с братом-близнецом Энтони Шеффером; первый роман – “Жен-

щина в гардеробе” – “The Woman in the Wardrobe”, 1951; опубли. под общим псевдонимом Питер Энтони).

Как драматург Ш. сначала заявил о себе на телевидении, но две его теледрамы, поставленные во 2-й пол. 50-х гг., известность автору не принесли. Его сценический дебют “Упражнение для пяти пальцев” (“Five Finger Exercise”, 1958; премия газеты “Ивнинг стэндард”, 1958; премия театральных критиков Нью-Йорка, 1960) в постановке Дж. Гилгуда стал одним из заметных театральных событий Лондона, а потом и Нью-Йорка (где затем постоянно ставились пьесы Ш. и куда он в конце концов переселился). Пьеса Ш. была воспринята в ряду

произведений “сердитых молодых людей”*, основанием для чего послужила фигура одного из персонажей, молодого человека, находящегося в духовном конфликте со старшим поколением, олицетворяющим ценности буржуазного общества. Однако тема, связанная с этим действующим лицом, не является центральной (что обязательно в произведениях “сердитых”), а главное – этой пьесой Ш. показал себя приверженцем совсем иной эстетики. “Упражнение для пяти пальцев” – традиционная “хорошо сделанная пьеса” с чётко очерченными персонажами, законченным сюжетом, эффектной концовкой. На публику и критику произвели впечатление умение автора создавать напряжённую интригу и яркие сценические характеры, а не новизна его взглядов на мир.

Эти качества присущи творчеству Ш. в целом, и в этом причина его популярности в Великобритании и за её пределами. Различные “измы” современной драматургии затрагивают творчество Ш. лишь в той мере, в какой те или иные приёмы можно использовать для создания эффектного сценического зрелища, а темы и мотивы его произведений меняются в зависимости от “злости дня”.

В пьесе “Королевская охота на солнце” (“The Royal Hunt of the Sun”, 1959; пост. 1964; экран. 1969) использованы некоторые формальные приёмы брехтовской драматургии, с которой английские зрители познакомились благодаря гастролем “Берлинского ансамбля” Б. Брехта: диалоги-диспуты, деление действия на короткие эпизоды, быстро сменяющие друг друга. Однако по существу это снова “хорошо сделанная пьеса” с двумя эффектными ролями и экзотическим колоритом: действие происходит в 16 в., во время завоевания испанцами Перу, а главные персонажи – Писарро, предводитель испанского войска, и верховный правитель инков Атауальпа. Популярности этой пьесы немало способствовало то, что Ш. обрёл идеального режиссёра в лице Дж. Декстера, мастера театральных постановочных приёмов. Сценическое решение Декстера, поставившего “Королевскую охоту” с большим размахом в Национальном театре Великобритании и фактически ставшего соавтором драматурга, было закреплено в опубликованном тексте пьесы (1965). Такая же история создания и других известных произведений Ш. Зрелищность, театральность, в высшей степени присущие Ш. как

драматургу, ещё больше усилены благодаря работе с режиссёром. Фарс “Чёрная комедия” (“Black Comedy”, 1965; рус. пер. 1970) построен на приёме из “пекинской оперы” (спектакли этого жанра в исполнении китайских артистов были в 50-е гг. показаны на гастролях в Лондоне).

В драме “Эквус” (“Equus”, 1973; премия театральных критиков Нью-Йорка; премия “Тони”; рус. пер. 1994) действие строится как психологический поединок двух центральных персонажей: парня, совершившего странное и жестокое преступление (он ослепил лошадей в конюшне, где усердно работал), и судебного психиатра. В конце концов выясняется, что причины их конфликта не столько внешние, сколько внутренние. Молодой человек страстно верит в придуманного им самим бога-коня Эквуса (преступление, таким образом, является в его собственных глазах святотатством). Психиатр, умудрённый опытом и утомлённый жизнью, разуверился во всём и при этом страдает от своего безверия; он почти завидует мании своего пациента и сознаёт, что, излечив его, он одновременно убьёт в нём веру. Однако главное в пьесе не психологический анализ, а эффектные сцены, связанные с культом Эквуса: действие сопровождается загадочные безмолвные фигуры, символизирующие реальных и “божественных” лошадей. Поэтому экранизация пьесы (1977) успеха не имела: без чисто театральных постановочных приёмов поверхностная трактовка темы стала очевидна.

Самая известная пьеса Ш. “Амадей” (“Amadeus”, 1979; премии театральных критиков Лондона, газеты “Ивнинг стэндард”, 1980, “Тони”, 1981; экран. 1984, реж. М. Форман; премия “Оскар” за сценарий, 1985; рус. пер. 1983) – чрезвычайно типичное для него произведение. В истории Моцарта и Сальери драматурга интересует её сенсационно-детективный аспект (в сюжете он усилен тем, что, по версии Ш., “чёрный человек” – не кто иной, как Сальери, дождавшийся Моцарта до безумия и преждевременной смерти). В центре внимания оказываются Сальери: большую часть действия занимают его интриги против Моцарта, изображённые во всех подробностях; к тому же он постоянно комментирует происходящее, обращаясь непосредственно к залу. Как всегда у “соавторов” – Ш. и Декстера, – создано яркое, импозантное зрелище, а роли, включая

центральные, написаны с учётом всех требований традиционного театра (эффектные монологи, остроумные реплики, “ударные” сцены для большинства персонажей и т.п.).

Ш. относится к той плеяде драматургов, которые, не отличаясь новизной и глубиной художественных идей, являются блестящими мастерами сцены в узком, ремесленном, понимании слова, прекрасно зная массовые вкусы и умея строить занимательную интригу, создавать выигрышные роли для исполнителей. Одна из наиболее известных пьес Ш. последнего десятилетия, “Дар Горгоны” (“The Gift of the Gorgon”, 1992), характерным образом сочетает напряжённо развивающийся сюжет, ведущий к кровавой развязке (мужеубийство), с модными интеллектуальными темами (борьба “дионисийского” и “аполлонического” начал), злободневными реалиями (терроризм) и античными аллюзиями (убийца-жена – как бы современная Клитемнестра). Многие критики увидели в пьесе “облегчённую” трактовку серьёзных проблем, в сущности их эксплуатацию, средний же зритель с удовольствием воспринял эффектное, динамичное зрелище и мастерски выстроенный, литературно отшлифованный диалог. Пьесы Ш. очень популярны в театрах всего мира, в том числе в России.

Соч.: The Collected Plays. L., 1982.

Лит.: Ландина Л.В. Драматургия П. Шеффера: Особенности творческого метода // Зарубежная драматургия: Метод и жанр: (Сб. науч. трудов). Свердловск, 1985; Taylor G.R. Peter Shaffer. Harlow (Essex), 1974; Klein D.A. Peter Shaffer. Boston, 1979; Peter Shaffer: A Casebook / Ed. C.J. Gianakaris. N.Y., 1991.

В. Ряполова

ШОУ (Джордж) Бернард [SHAW (George) Bernard, 26.07 1856, Дублин – 02.11.1950, Эйот-Сент-Лоренс, Хардфордшир], драматург, прозаик, эссеист. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1925).

Отец Ш. – неудачливый коммерсант, страдавший алкоголизмом (“джентльмен, не имевший доходов джентльмена”, по словам будущего писателя), мать – музыкантша. Себя Ш. называл, в отличие от “коренных” ирландцев, “типичным ирландцем датского, норманнского, кромвелевского и – конечно же – шотландского нашествия”. Ш. неоднократно обращался в своём творчестве к острым проблемам, связанным с отношениями между Великобританией и Ирландией, “дру-

гим островом Джона Булля”, как озаглавлена его пьеса 1904 (“John Bull’s Other Island”; рус. пер. 1946). Однако родные места он навсегда покинул 19-летним юношей, через 4 года после окончания дублинской школы. В Лондоне в 1884 стал членом в том же году основанного Фабианского общества, разделяя с другими его участниками программу реформ с целью постепенного перехода к социализму; принимал участие в пропагандистских кампаниях фабианцев и участвовал в работе муниципалитета одного из лондонских пригородов. Литературную деятельность Ш. начинал как автор трактатов, разъясняющих основные установки движения, названного по имени римского полководца Фабия, который прославился медлительностью и осторожностью. Тогда же вышли 5 антивикторианских романов Ш. с откровенной идеологической подоплёкой (среди них “Неуживчивый социалист” – “An Unsocial Socialist”, 1887; в рус. пер. “Социалист – любитель”, 1890). К прозе Ш. время от времени возвращался и впоследствии, публикуя новеллы и романы, чаще всего представлявшие собой беллетризованный философский очерк или обозрение нравов, облечённое в форму занимательного повествования с нетривиальной фабулой (“Чернокожая девушка в поисках Бора” – “The Adventures of the Black Girl in Her Search for God”, 1932; рус. пер. 1933). Однако его истинным призванием оказался театр.

С 1886 Ш. постоянно выступал в периодической печати как художественный, музыкальный и театральный критик. Его рецензии были собраны в изданиях “Музыка в Лондоне 1890–1894” (“Music in London 1890–1894”, 1932), “Наш театр девяностых” (“Our Theatre in the Nineties”, 1932) и др. Основное внимание Ш.-критик уделял новым веяниям в драматургии, которые он связывал прежде всего с именем Г. Ибсена. Основанная на прочитанной лекции книга “Квинтэссенция ибсенизма” (“The Quintessence of Ibsenism”, 1891) стала для Ш. творческим манифестом, возвестившим о приверженности писателя драме идей. По мнению Ш., после Ибсена драматургия должна была вызывать прямой отклик аудитории (поскольку она узнаёт в ней ситуации из собственного жизненного опыта) и провоцировать дискуссию, которая выходила бы далеко за рамки частного случая, показанного со сцены. Коллизии этой драматургии в отли-

чие от пьес Шекспира (согласно Ш., уставших) должны носить интеллектуальный или социально-обличительный характер, отличаться подчёркнутой злободневностью, а персонажи важны не столько своей психологической сложностью, сколько типичностью, проявленной наглядно и в полной мере.

Первая пьеса Ш. "Дома вдовца" ("Widower's Houses", 1892; в рус. пер. "Фари-сеи", 1908), название которой – реминисценция библейского выражения "дом вдов", и следующая – "Профессия миссис Уоррен" ("Mrs Warren's Profession", 1893; пост. 1902; рус. пер. 1907), – ставшие дебютом Ш.-драматурга, последовательно реализуют эту творческую программу. Как и ряд последующих, они создавались для лондонского "Независимого театра" (1891–1897), существовавшего на правах полужакрытого клуба. Его относительная независимость от цензуры давала возможность ставить пьесы, отличавшиеся смелостью изображения прежде табуированных сторон жизни и нетрафаретным художественным решением. Циклу из первых трёх пьес (в него входит также "Сердцеед" – "The Philanderer", 1893; пост. 1905; в рус. пер. "Волокита", 1911) Ш. дал название "Пьесы неприятные" ("Plays Unpleasant", 1898), "чтобы заставить задуматься над некоторыми неприятными фактами". В нём затрагиваются темы, совершенно новые для английской драматургии: бесчестные махинации, на которых наживаются уважаемые домовладельцы; любовь, не считающаяся с мещанскими нормами и запретами; проституция как социальная болезнь. Все они написаны в жанре трагикомедии или трагифарса, оказавшемся самым органичным для дарования Ш.

На сцены больших лондонских, а затем и европейских театров произведения Ш. начали проникать с кон. 1890-х гг., когда он приступил к циклу "Пьесы приятные" ("Plays Pleasant", 1898), название которого Ш. объяснял тем, что в них говорится "не столько о преступлениях общества, сколько о его романтических иллюзиях и о борьбе отдельных людей с этими иллюзиями". В цикл вошли "антиромантическая комедия" "Оружие и человек" ("Arms and the Man", 1894; положена в основу популярной оперетты О. Штрауса "Шоколадный солдатик", 1909; рус. пер. 1911), "Кандида" ("Candida", 1895;

рус. пер. 1910), пьеса о бунте женщины против предназначенного ей жребия образцовой супруги и матери, затем в том же году последовал "Избранник судьбы" ("The Man of Destiny", в рус. пер. "Полководец", 1905), и завершила цикл пьеса "Поживём – увидим" ("You Never Can Tell", 1898; рус. пер. 1910). Целью Ш. и в этих пьесах было "превратить сцену в трибуну для пропаганды и в арену для дискуссий". Он по-прежнему не отказывался ни от значительной и острой проблематики, ни от иронии и парадоксов, пристрастие к которым во многом определяли его стилистику. Однако вместе с тем он теперь охотно использовал приёмы развлекательного театра, чтобы говорить с публикой на привычном ей языке. Характер художественных решений принципиально не изменился и в третьем цикле – "Три пьесы для пуритан", где Ш. строит действие, избегая любовных эпизодов, как в пьесе "Ученик Дьявола" ("The Devil's Disciple", пост. в Нью-Йорке 1897; опубл. 1901; в рус. пер. "Апостол сатаны", 1908), впервые имевшей громкий успех. При публикации все 3 цикла были дополнены пространными предисловиями, проясняющими идеи автора.

Мировая слава приходит к Ш. после того, как в постановках Х. Гренвилл-Баркера на сцене театра "Ройал-Корт" за три сезона (1904–1907) прошли некоторые из наиболее значительных его пьес: "Человек и сверхчеловек" ("Man and Superman", 1905; рус. пер. 1911), "Майор Барбара" ("Major Barbara", 1905; в рус. пер. "Солдат из армии спасения", 1911), "Цезарь и Клеопатра" ("Caesar and Cleopatra", 1901; рус. пер. 1910). Они окончательно закрепили за Ш. репутацию ниспровергателя мнимых очевидностей, писателя, расшатывающего фундаментально важные понятия общепринятой морали и подвергающего сомнению прежде аксиоматические представления об истории (Г.К. Честертон*: "Он дразнит и возбуждает; он не оставляет людей в покое"). Ирония Ш., сочетающая сатирический пафос и скепсис, подрывает веру в разумность социального устройства и реальность прогресса; в ней видят главное отличительное свойство его драматургии, с течением времени всё более тяготеющей к разыгрыванию философских коллизий. Упрёки в "недостаточной серьёзности", высказанные по адресу Ш. ещё Л. Толстым, повторялись с появлением его каждой новой пьесы, особенно в тех случаях, когда предметом

язвительных нападок драматурга являлись основополагающие верования его эпохи.

Воинствующий атеизм сочетался у Ш. с апологией “жизненной силы”; он считал, что в согласии с объективными законами эволюции эта сила должна в конечном итоге создать всемогущего индивидуума, свободного и от своекорыстия, и от мещанской ограниченности, и от ригористических моральных догм. Социализм, провозглашаемый Ш. в качестве идеала, представлялся ему обществом, основанным на абсолютном равноправии и всестороннем развитии личности. Эта позиция наложила отпечаток на его философские пьесы, обычно представляющие собой откровенную проповедь утопических взглядов или попытку аргументировать собственные политические предпочтения (утопические воззрения Ш. были оспорены О. Хаксли* в антиутопии “О дивный новый мир”, 1932).

Авторитет Ш.-художника создан преимущественно благодаря пьесам, последовательно осуществляющим его принцип драмы идей, что предполагает столкновение несовместимых жизненных представлений и системы ценностей. Пьеса-дискуссия, которую Ш. считал единственной подлинно современной драматургической формой, могла представлять собой и “комедию нравов”, и памфлет на злободневную тему, и “высокую комедию” с тщательно разработанными характерами, как в его самом популярном произведении “Пигмалион” (“Pygmalion”, 1913; муз. комедия “Моя прекрасная леди”, 1956, и фильм под тем же названием, 1964; рус. пер. 1915).

Той же форме пьесы-дискуссии Ш. следовал и в “Доме, где разбиваются сердца” (“Heartbreak House”; опубл. 1919; пост. 1920; экран. 1938; рус. пер. 1933), написанной в годы 1-й мир. войны, воспринятой им как катастрофа. Название этой “фантазии в русском стиле” с ясными отголосками мотивов Чехова отсылает не только к символическому образу дома-корабля в ожидании неизбежной гибели, но и, по мысли драматурга, ко “всей культурной и праздной Европе перед войной”. Т. Мани увидел в этой пьесе “поэтический итог первой мировой войны”.

Жанровому многообразию драматургии Ш. соответствует её широкий эмоциональный спектр – от сарказма до элегичного размышления над судьбами людей, жертв уродливых общественных порядков. Неизмен-

ной, однако, остаётся исходная эстетическая идея Ш., убеждённого, что “пьеса без спора и без предмета спора больше уже не котируется как серьёзная драма”. Его собственной наиболее последовательной попыткой создать серьёзную драму в точном значении слова была “Святая Иоанна” (“Saint Joan”, 1923; рус. пер. 1924), представляющая собой версию исторического события (суд и расправа над Жанной Д’Арк). В тот же год была написана 5-частная пьеса “Назад к Мафусаилу” (“Back to Methuselah”, 1923; рус. пер. 1924), действие которой начинается во времена творения и заканчивается в 31920 г.; здесь полнее всего проиллюстрированы историософские концепции Ш.: в историческом развитии человечества чередуются периоды стагнации и творческой эволюции, итоговая же победа будет непременно за вторым началом.

В нач. 30-х гг. Ш. много путешествовал. В 1931 он принял приглашение члена английского парламента леди Астор, в поместье которой супруги Ш. были частыми гостями, посетить Советскую Россию, которую считал прообразом общества будущего. Из поездки по стране (в Москве был пышно отпразднован его 75-летний юбилей) писатель вынес то, что отвечало его собственным политическим воззрениям. В отличие от других западных приверженцев “советского эксперимента”, постепенно убеждавшихся в его политической и тем более моральной несостоятельности, Ш. называл себя другом СССР до конца жизни. Вслед за поездкой в Россию в 1932–1935 Ш. вместе с женой совершил кругосветное путешествие (Африка, Индия, Китай, США).

С кон. 20-х гг. Ш. писал пьесы-дискуссии в жанре гротескного сатирического обозрения: “Тележка с яблоками” (“The Apple Cart”, 1929; рус. пер. 1933), “Горько, но правда” (“Too True to be Good”, 1931; рус. пер. 1932), “На мели” (“On the Rocks”, 1933; рус. пер. 1934), “Женева” (“Geneva”, 1938) и другие “политические экстраваганцы”, согласно его собственной терминологии. Последней законченной пьесой Ш. была кукольная комедия “Шекс против Шо” (“Shakes Versus Shav”, 1949; рус. пер. 1980), завершившая его полувековой спор с Шекспиром фактическим “примирением”.

С Ш. началось преобразование английской драмы 20 в., которая на протяжении предыдущего столетия была представлена

преимущественно жанром мелодрамы. Созданные им произведения представляют собой английский вариант европейской “новой драмы”, появившейся на рубеже 19–20 вв.

Соч.: The Bodley Head Bernard Shaw: Collected Plays with Their Prefaces: In 7 vols. L., 1971–1974; The Collected Letters: In 4 vols. L., 1965–1988; Diaries 1885–1897: In 2 vols. L., 1986; в рус. пер.: Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1910–1911; Письма. М., 1971; Новеллы. М., 1971; Полное собрание пьес / Предисл. А.А. Аникста. М., 1978–1980. Т. 1–6; Пьесы: о драме и театре (статьи, речи, выступления). М., 2000.

Лит.: Бернард Шоу: Библиографический указатель к 100-летию со дня рождения / Сост. И.М. Левидова. М., 1956; Ромм А.С. Джордж Бернард Шоу. 1856–1950. Л.; М., 1965; Пирсон Х. Бернард Шоу / Пер. и послесл. Д. Шестакова. М., 1972; Образцова А.Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков. М., 1974; Балаиов П. Художественный мир Бернарда Шоу. М., 1982; Braybrooke P. The Subtlety of George Bernard Shaw. N.Y., 1973; Grene N. A Critical View. L., 1984; Holroyd M. Bernard Shaw: In 4 vols. L., 1988–1992.

А. Зверев

ШПИОНСКИЙ РОМАН (SPY NOVEL) – литературный жанр; тематически определяется связью protagonista со шпионажем, структурно – близостью к авантурному повествованию с мотивами путешествия, поединка и акцентом на тревожном ожидании того, что случится с главными героями. Нередко рассматривается как “ответвление” детектива*. Однако в отличие от него основу Ш. р. составляет политическая интрига, для детектива нехарактерная. Если в детективе “злодеем”, как правило, оказывается наименее подозреваемое лицо, которое требуется “вычислить”, то в Ш. р. враг и его планы, хотя бы в общих чертах, известны с самого начала, и задача агента – обезвредить его и предотвратить преступление. В то время как сыщики не писали детективов, многие авторы Ш. р. причастны к секретной службе. Отсюда верность деталей при всей невероятности сюжетных ходов в их произведениях.

Возникновение Ш. р. в Великобритании вызвано атмосферой шпиономании периода бурного строительства Британской империи на рубеже 19–20 вв., когда “небольшая, страдающая клаустрофобией нация ринулась в дальние края” (Дж. Ле Карре*). Оформление этого жанра (его генеалогию возводят к

мотиву “троянского коня”) связывают с созданием секретных правительственных организаций и приданием государственного статуса разведывательным операциям. До этого времени шпион как профессиональный лжец и шантажист, использующий слабость других людей, не годился на роль протагониста.

Истоком жанра считается роман “Шпион” (1821) Ф. Купера, герой которого, обреченный на одиночество в силу своей профессии и вынужденный скрывать свою преданность борьбе за независимость, оказывается объектом преследования со стороны обоих лагерей. На развитие английского Ш. р. решающее влияние оказал Р. Киплинг*. Он определил метафору шпионажа как “Большой игры”, рядовые участники которой беззащитны: “Умрём так умрём, и тогда наши имена вычёркиваются из книги” (“Ким”, 1901).

На протяжении 20 в. Ш. р. заметно менялся – от авантурного к психологическому, от героического к негероическому. Своего пика он достиг после 2-й мир. войны в условиях биполярного мира.

В кон. 19 – нач. 20 в. в Ш. р. главенствовала тема грядущего вторжения в Великобританию начала Франции или России, затем Германии. Впервые она появилась в произведениях Уильяма Ле Кью (Le Queux William, 1864–1927), который сам был агентом английской секретной службы до 1-й мир. войны. Действие его романов (“Великая война в Англии в 1897” – “The Great War in England in 1897”, 1894; “Англия в опасности” – “England’s Peril”, 1899, и др.), как и романов Е.Ф. Оппенхайма (Oppenheim E. Phillis, 1866–1946; напр., “Таинственная миссис Савин” – “The Mysterious Mrs. Savin”, 1899), нередко отнесено к будущему.

Страх перед агрессией стал причиной появления целой серии произведений, из которых выделяется единственный, много раз переиздававшийся роман Эрскина Чилдерса (Childers Erskine, 1870–1920) “Загадка песков” (“The Riddle of the Sands”, 1903). Роман писался с пропагандистской целью – привлечь внимание к Франции, традиционной соперницы Великобритании, на Германию как наиболее вероятного врага – и в этой роли оказал политическое влияние. В истории Ш. р. он остался классическим авантурным романом о плавании на яхте по Северному морю двух молодых англичан, описан-

ном с юмором в духе Дж.К. Джерома*, и примером того, как менялось представление о моральной стороне шпионажа – его герои презируют шпионов и то же время смущены тем, что сами “шпионят за шпионами”, но находят самооправдание в том, что это единственный способ разгадать планы врага. Судьба самого писателя сложилась трагически. Участник Англо-бурской (на стороне англичан) и 1-й мир. войн, он был не только английским, но и ирландским (Чилдерс наполовину ирландец) патриотом. Во время гражданской войны в Ирландии он выступил на стороне Ирландской республиканской армии, был схвачен и расстрелян.

Модель героического Ш. р. определил в нач. 1-й мир. войны Дж. Бакен*. По этой модели protagonist, движимый патриотизмом, рискуя собственной жизнью, спасает свою страну. Сюжет строится на чередовании побега и преследования, пленения и чудесного спасения. Этой схеме следовал Сэкс Ромер [Rohmer Sax – псевдоним Артура Хенри Сарсфилда (Sarsfield Arthur Henry, 1883–1959)], а также Херман Сирил Макнил (McNeil Herman Cyril, 1888–1937), известный под псевдонимом Сэппер (Sapper), автор рассказов о капитане Хью Драммонде (“Служака Драммонд: приключения демобилизованного офицера, которому мирная жизнь показалась скучной” – “Bull-Dog Drummond: The Adventures of Demobilized Officer Who Found Peace Dull”, 1920, и др.). Их герой не профессиональный шпион, а типичный английский джентльмен, который в одиночку побеждает врага. Романтическим героям в произведениях этого типа противостоят романтические же, в духе готической прозы*, злодеи.

Шпионскую героиню к кон. 20-х гг. потеснило изображение будничной работы секретного агента. Первой реалистической шпионской историей стал “Эшден, или Британский агент” (“Asheden, or The British Agent”, 1928; рус. пер. 1992) С. Моэма*. Отчасти основываясь на собственном опыте, он показал рутинную работу шпиона-чиновника. В повестях К. Маккензи*, примерно в то же время, что и Моэм, состоявшего на секретной службе, изображение разведывательных операций демонстрирует абсурдность происходящего (“Три курьера” – “The Three Couriers”, 1929).

В годы 2-й мир. войны главенствовал тип героического Ш. р., созданного Дж. Бакен-

ном, с преобладанием тех же чёрно-белых красок, но без прямолинейного морализаторства и возвышенного патриотизма. К шпионской теме в это время обращались многие авторы детektivов, на время забыв о налагавшемся ими же “запрете” на международные заговоры. Их герои, как прежде герой А.К. Дойла*, выслеживали немецких агентов. Примером может служить серия романов А. Кристи* с молодыми и энергичными супругами в роли секретных агентов. В традициях Бакена написан “Секретный отряд” (“The Secret Vanguard”, 1940) Майкла Иннеса [Innes Michael – псевдоним литературоведа и романиста Дж.И.М. Стюарта (Stewart J.I.M., 1906–1994)], также заметно отличающийся от его же детektivов. К этой линии Ш. р. примыкают приключенческая история “Негодяй” (“Rogue Male”, 1939), завершённая в “Суде над негодяем” (“Rogue Justice”, 1982) Джефффри Хаусхолда (Household Geoffrey, 1900–1988), и авантюрные романы Алистера Маклина (MacLean Alistair, 1922–1988) о конвоях, сопровождавших в годы 2-й мир. войны суда с оружием в Мурманск («Корабль Его Величества “Улисс”» – “H.M.S. Ulysses”, 1955; рус. пер. 1968; “Пушки острова Наварон” – “The Guns of Navarone”, 1957; рус. пер. 1990, и др.).

После 2-й мир. войны традицию Бакена развил Флеминг*, угадавший желание послевоенного читателя вновь обратиться к героическим приключениям шпиона-джентльмена, хотя своим протагонистом он сделал не любителя, а профессионала высокого класса. Флеминг воспроизвёл базовую формулу Ш. р.: агент для выполнения возложенной на него миссии отправляется на вражескую территорию, чтобы раскрыть замыслы врага, которые рисуются в духе научной фантастики*, и обезвредить его. Остросюжетное повествование строится как череда побед и поражений, пленения и неожиданного спасения. В лице Джеймса Бонда Флеминг создал лишённого сомнений человека действия, воспринятого массовым сознанием как супергероя, тогда как он был всего лишь “замечательной машиной” в руках его вездесущего шефа. Его популярность обычно объясняют природой жанра “ромэнс”, к которому приближается бондовская сага. Многие её элементы восходят к известным литературным и мифологическим источникам (Рыцарь, сражающийся с Драконом, смелый и любвеобильный Эрос,

несущий смерть Танатос). Тип героического Ш. р. не зависит от политических пристрастий, он привлекал как антикоммунистически настроенных писателей, так и антифашистов. Примером последних является Адам Холл (Hall Adam), роман которого “Меморандум Квиллера” (“Quiller Memorandum”, 1975; рус. пер. 1990) о преследовании нацистского преступника построен по формуле триллера с преследованиями и бегствами, пленениями, допросами и пытками. Культ Бонда был не таким уж длительным. В 60-е гг. он перешёл в мир киноиндустрии, в литературе же на первый план выдвинулись антибондовские настроения.

Расцвет Ш. р. пришёлся на десятилетия “холодной войны”. Интерес к нему подогревался разоблачением реальных шпионов, знаменитых англичан-интеллектуалов (Гай Берджесс, Д. Маклин, Ким Филби, Джордж Блейк), работавших на СССР из идейных соображений. Тогда же обнаружились потенциальные возможности жанра, актуализировалась традиция Дж. Конрада*, который изобразил мир, искажённый атмосферой секретности, двуличностью и предательством, и ввёл тему двойного агента (“Тайный агент”, 1907; “На взгляд Запада”, 1911). Но наибольшим было влияние Гр. Грина*, что признавали самые известные авторы Ш. р. Романы и антология Грина “Настольная книга шпиона” (1957) говорят о его понимании этого жанра как способа моделирования экстремальных ситуаций для постановки существенных проблем. Вслед за Конрадом он выразил представление о 20 в. как об эпохе всеобщей конспирации, в сетях которой может оказаться любой человек.

Грин создал три главные модификации Ш. р.: психологический, сатирический и трагический. В романе “Ведомство страха” (“The Ministry of Fear”, 1943; рус. пер. 1983) – его действие происходит во время 2-й мир. войны – он выстроил динамичный, с острыми поворотами сюжет по схеме Бакена, одного из его любимых авторов, но на первый план вынес общечеловеческие проблемы доверия и предательства, изобразил атмосферу всеобщей подозрительности и секретности как психологическое состояние общества. “Наш человек в Гаване” (“Our Man in Havana”, 1958; рус. пер. 1959) стал первым сатирическим, абсурдистским Ш. р. Его протагонист, продавец пылесосов, с выгодой для себя соглашается на роль резидента ан-

глийской разведки, ставя в тупик Интеллиженс Сервис своими еженедельными донесениями, сочинёнными с помощью открытой прессы и собственной фантазии. Когда обман раскрылся, разведке, чтобы сохранить лицо, пришлось сочинить ещё одно донесение о том, что таинственный объект, обнаруженный “агентом”, снесли, самому же “агенту” найти работу в Англии и представить к ордену Британской империи. В “Человеческом факторе” (1978), трагическом варианте Ш. р., герой делает трудный выбор между семьей и родиной, согласившись работать на советскую разведку. В результате же он убеждается, что передаваемая им секретная информация служит лишь прикрытием для другой секретной операции, что в Москве, куда его вывезли, спасая от ареста, он никому не нужен, а воссоединение с семьей проблематично. Прототипом героя, хотя сам писатель это отрицал, отчасти послужил Ким Филби, знакомый ему лично и к мемуарам которого он написал предисловие.

Дж. Ле Карре, как и Грин, считал, что “шпионский роман позволяет показать всё, как когда-то любовный роман. Кого сегодня можно заинтересовать изменой? Она уже не вызывает скандала, тогда как шпионаж присутствует везде и наилучшим образом отражает общество нашего времени”. Вместе с Л. Дейтоном* Ле Карре наиболее последовательно вёл полемику с романтическо-приключенческой традицией от Бакена до Флеминга и модернизировал Ш. р., введя в него конфликт между индивидуумом и обществом, моралью и долгом. Состояние “холодной войны” между двумя лагерями, Берлинская стена как символ раздела мира создали новую для Ш. р. экзистенциальную ситуацию. Если у Флеминга кипингловская метафора “Большой игры” сменялась романтической “игрой в индейцев”, то для героя Дейтона – это “игра всерьёз”, в её ходе гибнут его друзья, а сам он оказывается обманутым собственным начальником, который может договориться с таким же начальником противоположной стороны, а им пожертвовать как пешкой. В центре психологических романов Ле Карре (он называл их антибондовскими) – рефлексирующий герой, который бросил “игру в Кима” и пытается решить моральную дилемму средств и целей, понять самого себя. Шпионаж в произведениях этих писателей трактуется как особое состояние человека, живущего в своем особом мире,

двойной шпионаж – как психологическая проблема, а противоборствующие системы и их агенты представлены в зеркальном отражении. Абсурдность проводимых операций напоминает мир Зазеркалья с постоянными иллюзиями на Л. Кэрролла. Шпионская игра как параноидальная фантазия, человеческая ситуация как фарсовая и абсурдная рассматриваются в романах Э. Эмблера*, герой которого, “шпион поневоле”, оказывается между двумя лагерями (“Яркий свет”, 1963; “Грязная история”, 1967).

В 1972 известный исследователь криминальной литературы Дж. Симонс завершил краткую историю Ш. р. констатацией его исчерпанности и предложением объявить мораторий на его сочинение на ближайшие 10 лет. Прогноз Симонса не оправдался: процветание Ш. р. растянулось ещё на два десятилетия. Характер его, однако, менялся, всё больше места оставляя сатирическому варианту (напр., “Невинный” Й. Макьюена*). В последние десятилетия 20 в. наряду с сатирическим получил развитие политический Ш. р., наиболее известным представителем которого стал Ф. Форсайт*. Примечательно изменение типа его центрального персонажа. Наёмников его первых романов (“День Шакала”, 1971; “Псы войны”, 1974) сменяют секретные агенты-посредники, которые в обход “ястребов” улаживают международный конфликт путём переговоров с

главами противоборствующих стран (“Посредник”, 1989). В свою очередь, им на смену приходит “классический” шпион, собирающий информацию в тылу противника: только он, а не военные силы США и Великобритании способен обнаружить тайные склады оружия массового уничтожения (“Кулак Бога”, 1994; его действие происходит в Ираке на фоне “Войны в Заливе”).

Ностальгическое прощание с политическим Ш. р. началось с сер. 90-х гг., когда эпоха “холодной войны”, его породившая, осталась в прошлом. Борьба с преступными организациями по продаже наркотиков, с испытанием на людях опасных фармацевтических средств не давала материала для постановки экзистенциальных проблем. Ш. р. заметно теряет свою остроту в меняющемся мире, но элементы его, как и других популярных жанров, остаются частью “серьёзной” литературы (как, напр., в романах П.П. Рида* “Патриот, попавший в Берлин”, 1995, и “Рыцари креста”, 1997).

Соч.: *To Catch a Spy: An Anthology of Favourite Spy Stories* / Ed. and Intr. by E. Ambler. L., 1964.

Лит.: Райнов Б. Чёрный роман: Пер. с болг. М., 1975; *Atkins J. The British Spy Novel: Styles in Treachery*. L.; N.Y., 1984; *Cawelty J., Rosenberg B. The Spy Story*. Chicago; London, 1987; *Spy Thrillers: From Buchan to le Carre* / Ed. C. Bloom. L., 1990.

А. Саруханян

Э

ЭВАНС (Дэвид) Карадок [EVANS (David) Carados, 31.12.1878, Лэнфихенгел-ар-Арт, Кармантершир – 11.01.1945, Аберистуит], уэльсский прозаик. После смерти отца, сельского аукциониста, семья жила в бедности. Э. окончил местную начальную школу. С 14 лет работал продавцом сначала в городке, где родился, затем в Кардиффе и Лондоне, в общей сложности проведя за прилавком почти 12 лет. Посещал вечерние литературные классы в Уорингменском колледже. Литературную карьеру начал, когда ему было 26 лет, в Лондоне в качестве журналиста (помощник редактора “Дейли миррор”). В 30-е гг. покинул Лондон и поселился в Аберистуите. Вместе с Д. Томасом*, В. Уоткинсом*, Э. Хамфри и др. сотрудничал в журн. “Уэльс”.

Ранние рассказы Э., печатавшиеся в “Инглиш ревью”* с 1915, составили его первый сборник “Мой народ. Рассказы о крестьянстве Западного Уэльса” (“My People. Stories of the Peasantry of West Wales”), опубликованный в том же году. Они разрушили миф о пасторальном Уэльсе и принесли автору славу оригинального сатирика. Дилан Томас и другие уэльсские писатели расценили рассказы Э. как начало современной англо-уэльсской литературы. По словам Э., в отличие от традиционного для неё восхищения красотами природы и сентиментального изображения крестьян, он хотел “рассказать о том, что пропущено” – не о зелёных долинах, а об убожестве жизни, не об идеализме местных жителей, а об их жадности и жесто-

кости по отношению к своим близким, не о культурной миссии церкви, а о лицемерии и невежестве церковников. Откровенно сатирическое изображение соотечественников Э. продолжил в рассказах сб. “Мои соседи” (“My Neighbours”, 1920; переизд. 1987) и в первом, отчасти автобиографическом, романе “Нечем платить” (“Nothing to Pay”, 1930; переизд. 1989) о мытарствах человека, оказавшегося на дне общества, написанном как притча о преклонении перед богатством. Эти произведения Э., как и романы 1930-х гг. (“Осы” – “Wasps”, 1933; “Вот путь на Небо” – “This Way To Heaven”, 1934), вызвали крайне отрицательное отношение со стороны уэльских критиков, обвинявших его в искажении и фальсификации действительности, соседи угрожали ему расправой. Особенное раздражение вызывало то, что Э. якобы выставил на посмешище своих соотечественников перед лондонской публикой, поскольку его книги печатались в Лондоне; там же, в Театре принца Уэльского, в 1923 была поставлена его единственная пьеса “Уэльсец” (“Taffy”; опубл. 1924, переизд. 1989), вызвавшая настоящий скандал.

В то время как местом действия произведений Гвина Томаса* был промышленный район Уэльса с англоязычным населением, Э. изображал уэльскоязычных крестьян тех мест, где вырос (уэльский был родным языком и Э.). Диалог его персонажей, как бы переведенный на английский, звучал как варварская речь, что со всей очевидностью представало на сцене. Карикатурный диалог в прозе Э. контрастирует с лаконичной авторской речью, выдержанной в библейском стиле.

Интонация поздних произведений Э. (сб. “Паломники в чужой край” – “Pilgrims in a Foreign Land”, 1942; “Земля всё дает и всё отнимает” – “The Earth Gives All and Takes All”, 1946; повесть “Библия Моргана” – “Morgan Bible”, 1943) значительно смягчается, элементы гротеска в них приглушены сказочными мотивами. Но в критике наибольшее значение придаётся его ранним рассказам. По признанию многих писателей, они стали той “шинелью”, из которой вышла современная уэльская литература.

Соч.: *Fury Never Leaves Us: A Miscellany of Caradoc Evans*. L., 1985.

Лит.: Caradoc Evans // Jones G. *The Dragon Has Two Tongues: Essays on Anglo-Welsh Writers and Writing*. L., 1968; Caradoc Evans // Jones G., Row-

lands J. *Profiles: An Account of Welsh and English Language Writers in Wales Today*. Llandysul, 1980.

А. Саруханян

“ЭГОИСТ” (“THE EGOIST”, 1914–1919) – литературный журнал, издававшийся в Лондоне и тесно связанный с идеями и художественной практикой английского модернизма*.

У истоков “Э.” стоял журн. “Фривумен” (“Freewoman”, 1911; с 1913 “Нью Фривумен” – “The New Freewoman”), на страницах которого обсуждались вопросы современной философии и женского движения (его название переводится как “новая свободная женщина”). Оценив серьёзность публикаций и перспективы развития издания, американский поэт Э. Паунд посоветовал главному редактору, Доре Марсден (Marsden Dora, 1882–1960), дополнить содержание журнала литературным разделом, в котором предложил помещать экспериментальные произведения своих друзей. В нач. 1914 он появляется под новым названием, в котором читатели улавливали связь с подзаголовком “Фривумен” – “Индивидуалист ревью” (“An Individualist Review”). В тот же год редактором “Э.” стала Харриэт Шоу Вивер (Weaver Harriet Shaw, 1876–1961), между тем как Д. Марсден продолжала публиковать в каждом номере свои философские эссе. Ключевыми фигурами редакции “Э.” были американская поэтесса Хильда Дуллитл (HD), Р. Олдингтон* (лит. редактор, 1914–1916) и Т.С. Элиот*, сменивший Олдингтона после его ухода на фронт (1917–1919).

Инициатор издания, Э. Паунд, стал и одним из его идеологов, превратив “Э.” в арену острой литературной полемики. В критических статьях пропагандировались произведения писателей его круга и ниспровергались авторитеты противников. В годы работы в журнале Элиот публиковал в нём свои критические произведения, в том числе знаменитое эссе “Традиция и индивидуальный талант”. Содержание художественного раздела во многом определяли новаторские вкусы редакторов. Журнал активно поддерживал имажизм* (которому был полностью посвящён майский номер 1915) и печатал американскую поэзию. В 1914–1915 здесь был впервые опубликован роман Джойса* “Портрет художника в юности”, а в 1919 – отрывки из “Улисса”. Вскоре из-за финансовых трудностей журнал прекратил существо-

ование, а его сотрудники сконцентрировались на книгоиздательской деятельности (изд-во "Эгоист-пресс").

К. Бузылева

ЭЙКБОРН Алан (AUCKBOURN Alan, р. 12.04.1939, Лондон), драматург, режиссёр. Награждён орденом Британской империи (1987).

Э. поступил в театр сразу после окончания школы, начав с должности рабочего сцены. Поворотным пунктом для Э., тогда обычного провинциального актёра, стал приход в новообразованный театр в г. Скарборо, руководимый известным театральным деятелем Стивеном Джозефом (театр менял названия, а с 1976 носит имя его основателя). Там под псевдонимом Рональд Аллен были поставлены первые пьесы Э. (1959), которые он писал в значительной степени для самого себя как актёра. В дальнейшем премьеры почти всех произведений Э. проходили в этом театре, где он также работал в качестве режиссёра, а с 1970 – его художественного руководителя. Э. – один из основателей театра "Виктория" в г. Сток-он-Трент (1962). Параллельно с работой в Скарборо Э. был режиссёром на радио (1964–1970), а в 1977–1988 входил в режиссёрскую коллегию Национального театра, ставя собственные пьесы и произведения других авторов. Э. – один из самых плодотворных и репертуарных драматургов современного мирового театра: им написано более 50 пьес, переведённых на десятки языков и поставленных во многих странах мира (включая Россию). Пьесы Э. отмечены многими наградами: он неоднократно получал премию газеты "Ивнинг стандарт" и премию театральных критиков Лондона; лауреат премии Оливье (1985); получил звание "Драматурга года" от британского клуба "Варьете" (1974).

Э. – признанный мастер фарса. Его пьесы согласно законам жанра построены на динамичном действии, совпадениях, недоразумениях и случайностях. Среда, изображаемая в них, также традиционна для фарса: это средний класс, где стремление любой ценой соблюдать декорум и выглядеть как все придаёт происходящему особенный комизм и пикантность. Дух и приёмы драматургии Э. восходят к классикам фарса и водевилем 19 в., прежде всего к французским – Ж. Фейдо и Э. Лабишу (эта традиция была воспринята в Великобритании и донесена до насто-

ящего времени такими комедиографами, как Бен Трэверс, Брайан Рикс и Рэй Куни). Секрет международной популярности пьес Э. в том, что они чрезвычайно сценичны: этим качеством автор помимо природного таланта обязан доскональному знанию театра, приобретённому благодаря практической работе (характерно высказывание Э. о том, что он "скорее пишущий режиссёр, чем писатель, ставящий пьесы").

Э. неистощимо изобретателен в создании по видимости безвыходных положений, из которых приходится выпутываться его героям. Один из его коронных приёмов – частичное наложение или совмещение непосредственно на сцене различных мест действия, что усиливает и усложняет фарсовую путаницу ("Как любят на второй половине" – "How the Other Half Loves", 1970; "Постельный фарс" – "Bedroom Farce", 1975). В пьесе "Абсурдное лицо единственного числа" ("Absurd Person Singular", 1972) автор искусно объединяет события, происходящие на сцене и за сценой, а каждая из частей трилогии "Норманнские завоевания" ("The Norman Conquests", 1973) рассказывает об одних и тех же событиях: эпизоды, изображённые в одной пьесе, в двух других разыгрываются за сценой; сходным образом построена дилогия "Дом и сад" ("House and Garden", 1999). Как мастер сюжета, изобилующего сложными поворотами, но всегда точно выверенного, Э. имеет черты сходства с Т. Стоппардом* (хотя мотивы творчества и стиль этих драматургов в целом очень различны). В пьесе "Сестринские чувства" ("Sisterly Feelings", 1979) подброшенная монетка определяет дальнейшее развитие сюжета; аналогичный приём использовался Э. и в других пьесах (напр., в "Интимном общении" – "Intimate Exchanges", 1982).

"Комедия положений" сочетается у Э. с "комедией нравов". Его пьесы в целом – комическая эпопея жизни английского среднего класса в последние десятилетия. Традиционные семейные типы фарса – муж-тиран и муж-подкаблучник, безвольная или, напротив, бойкая жена, тиранка-сверковь, вечно недовольная теща и т.д. – у Э. обретают легко узнаваемые, современные черты. Такая необходимая принадлежность фарса, как одержимость почти всех персонажей своей "манией" (будь то любовь к чистоте и порядку, хобби или привычка к супружеским изменам), используется Э. для создания атмо-

сферы взаимной глухоты, всеобщего эгоцентризма и эгоизма.

Э. всегда относился к героям своих пьес без особой симпатии, хотя его фарсы обычно выдержаны в духе лёгкой насмешки. Однако чем дальше, тем явственнее драматург привносит в свои произведения элементы, нарушающие чистоту жанра. Комедийная кутерьма может обернуться бессмыслицей и безрадостной суетой, а то и драмой; сквозь маску неожиданно проглядывают черты живого лица, в смехе звучит моральное осуждение. Это относится ко многим пьесам Э., созданным в 80–90-е гг. В пьесе “Женщина в уме” (“Woman in Mind”, 1985) очередная комедия супружеской жизни оканчивается драматически – психическим расстройством героини. Персонажи “Маленькой семейной фирмы” (“A Small Family Business”, 1987) – преступники либо люди, потенциально готовые на преступления ради наживы; дело доходит до убийства нежелательного свидетеля. В пьесе “Безумные мечты” (“Wildest Dreams”, 1991) также заметно усиление социального критицизма и элементов “чёрной комедии”.

С кон. 80-х гг. Э. использует в пьесах сюжетные ходы, заимствованные из научной фантастики* (“Отныне” – “Henceforward”, 1987; “Язык тела” – “Body Language”, 1990, и др.). Он один из немногих известных драматургов, пишущих для детей (“Здесь подключаемся мы” – “This Is Where We Come In”, 1990; “Каллисто-5” – “Callisto-5”, 1990, и др.), которые, по словам автора, “годятся и для взрослых”. В них Э., как всегда, выступает виртуозом хитроумного сюжета, предлагая юным зрителям театральные игры-головоломки. Среди последних пьес Э. можно назвать “Виртуальную реальность” (“Virtual Reality”, 2001), цикл пьес “Девы в беде” (“Damsels In Distress”, 2001).

Соч.: Three Plays. L., 1977; Four Plays. L., 1980; Joking Apart and Other Plays. Harmondsworth, 1982; The Revengers' Comedies. L., 1991; A Word From Our Sponsor. L., 1995; в рус. пер.: Невероятный иллюзион Эрни // Современная драматургия. 1987. № 2; Убийственный и неповторимый. М., 1989.

Лит.: Billington M. Alan Ayckbourn. L., 1983; White S.N. Alan Ayckbourn. Boston, 1984; File on Ayckbourn / Ed. S. Trussler. L., 1989; Alan Ayckbourn: A Casebook / Ed. B.F. Dukore. N.Y., 1991; Kalson A.E. Laughter in the Dark: The Plays of Alan Ayckbourn. L., 1993.

В. Ряполова

ЭЛИОТ Т(омас) С(тернз) [ELIOT T(homas) S(tearns), 26.09.1888, Сент-Луис, США – 04.01.1965, Лондон], поэт, критик, историк культуры, драматург. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1948). Награждён орденом “За заслуги” (1948). Образование получил в Гарвардском университете (1906–1910), где изучал литературу, историю и философию. Посещал семинары философов Дж. Сантаяны и И. Бэббита. Продолжил обучение в университетах Парижа, Марбурга, Оксфорда. В 1914 переехал в Великобританию и очень скоро занял ведущие позиции в литературной жизни страны. Докторская диссертация Э. (написана в Оксфорде, 1916, опубликована в 1964) посвящена концепции знания и опыта в философии неогегельянца Ф.Г. Брэдли (посещал его лекции в Оксфорде), чья основная работа “Видимость и сущность” считается одним из главных источников культурологических воззрений поэта. В 1917–1919 был редактором журн. “Эгоист”*, пропагандировавшего имажизм* (сменил ушедшего на фронт Р. Олдингтона*). В 1922–1939 возглавлял журн. “Крайтерион”*. В них публиковались программные для Э. статьи. Был постоянным рецензентом таких известных еженедельников, как “Атенеум”* и “Таймс литературы сапплмент”*, входил в совет директоров ведущего издательского дома “Фабер энд Фабер”. В 1927 Э. принял англокатолицизм, одновременно став британским подданным.

К экспатриации Э. побудило ощущение своей чужеродности американской культуре, которая, на его взгляд, в силу исторической молодости лишена глубоких духовных корней. Неприемлемое для Э. засилье утилитаризма и практицизма, формирующих социальную психологию соотечественников, заставляло его отзываться об Америке как о царстве “вульгарности”, в чём он видел проявление того “варварства”, которое считал сущностью современной эпохи. Страх перед “варварством” и нарастающее отвращение к современной жизни, которая отвергла культуру и разорвала связь с живой традицией, – вот предпосылки, во многом определившие характер творчества Э.

Эстетические взгляды Э. раскрылись уже в его первом значительном сочинении, посвящённом проблемам культуры, – в кн. “Священный лес” (“The Sacred Wood”, 1920), содержавшей полемику с романтическими концепциями искусства, в частности с

М. Арнолдом. Здесь Э. обосновывает доктрину “имперсонализации” художественного высказывания, что подразумевает строгую упорядоченность, а не всплеск эмоций, отказ от “случайного” во имя “всеобщего”, подавление “пристрастности” и изгнание “декламации”, в чём бы они ни проявились. Романтической апологии личности Э. противопоставил идею непрерывающейся культурной традиции: во-первых, каждый новый текст неизбежно находится в определённых отношениях со всей совокупностью уже созданных текстов, во-вторых, художник должен сознательно ориентироваться на традицию и сверяться с ней. В то же время внутренние пропорции этого единства “индивидуального таланта” и традиции могут меняться, если создано нечто обладающее реальным эстетическим значением. Э. решительно отверг претензии поэтического слова сделаться эквивалентом или заменителем религиозных, этических либо философских концепций и последовательно защищал мысль об автономности, самоценности искусства (последнее было догматически истолковано представителями “новой критики”, считавшими Э. своим предтечей).

На деле Э. никогда не был приверженцем так наз. “чистой поэзии”, признавая за искусством не только возможность, но и обязанность “оказывать воздействие на характер восприятия реальности {...}, разрушать бытующие нормы сознания и оценки, заставляя по-новому видеть мир”; эта идея была положена в основание трактата “Назначение поэзии и назначение критики” (“The Use of Poetry and The Use of Criticism”, 1933; рус. пер. 1996). Аргументы в подтверждение своих теорий Э. черпал в изучении английской и европейской поэзии от Данте и введённых им в моду “метафизических поэтов” 17 в. до Бодлера; на последнем для него практически завершался расцвет традиции, а из современников эстетическая значимость признавалась им лишь за Э. Паундом, многое сделавшим для его творческого становления. Оценки Э. ряда явлений истории литературы, особенно тех, что принадлежат романтическому типу творчества, нередко пристрастны, однако неоспоримо и новаторское прочтение классики, предложенное в его работах. По сути, им было изменено само представление об истории литературы: она рассматривалась как единый, целостный процесс, а её логика – как разви-

тие собственно эстетических идей, основывающихся на меняющемся постижении сущности мира и исторически обусловленных формах духовной и нравственной ориентации.

Особое значение имели выдвинутое Э. истолкование сущности художественного акта (который призван выразить “сознание вечного так же, как и сознание сегодняшнего, – вечного и сегодняшнего в их единстве”) и высказанная им в статье о “Гамлете” (1919) идея “объективного коррелята” (согласование эмоционального начала и психологической реальности, создание “формулы переживания”), соотносимые с определённой “последовательностью объектов, ситуаций, цепочкой событий”. В собственном художественном творчестве Э. стремился устранить расхождение между чувственно переживаемым и интеллектуально осознаваемым, достичь их синтеза с целью вернуть весомость обесценившемуся из-за “декламации” поэтическому слову.

Объявляя себя в литературе приверженцем классицизма (и соответственно в политике – сторонником роялизма, а в религии – поборником англиканизма – см. эссе “В защиту Ланселота Эндрюса” – “For Lancelot Andrewes”, 1928), Э. как поэт весьма далёк от классицистической “предустановленной гармонии”. Он воплотил типичные особенности мироощущения и умонастроений своей “катастрофической” эпохи, отмеченной в его сознании глубоким кризисом веры и крушением ценностей либерально-гуманистического характера.

Э. – “классицист”, с его установкой на поиски “точного слова”, исходил из сознания исчерпанности привычной романтической поэтики, а вместе с тем и сложившегося понятийного словаря – прежде всего тех понятий, которые выражают доктрины разумности истории, могущества разума, необратимости прогресса. Направление художественных поисков Э. обозначилось с появлением поэмы “Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока” (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, 1915) и первого сборника “Пруфрок и другие наблюдения” (“Prufrock and Other Observations”, 1917). В них впервые была реализована идея персонажа – “маски”: по замыслу Э., Пруфрок – это и пародийный автопортрет, и психологический портрет поколения в целом.

Верам, доминировавшим вплоть до 1-й мир. войны, Э. противопоставил идеи,

ставшие фундаментом философско-эстетической доктрины модернизма*. Время истолковывалось им, вслед за А. Бергсоном, как “реальная протяжённость”, ничего общего не имеющая с поступательностью развития. Концепции детерминированности был противопоставлен тезис о дискретности опыта и хаосе реальности. Момент опыта понимался не как упорядоченность, но как “амальгама разрозненных впечатлений”, обретающих некое единство лишь в границах “мифа”, трактуемого Э. в статье об “Улиссе” Дж. Джойса* (1922) как соединение логически несоединимого с целью придания единства внешне бессвязному потоку бытия.

Поэма “Gerontion” (ею открывалась кн. “Стихотворения” – “Poems”, 1920) – первое произведение Э., в котором отразились уроки только что закончившейся мировой войны. Среди примечательных особенностей поэмы, отличающих её от “Пруфрока”, – принципиальный отказ от пародийности и комизма. Её герой – старик, ожидающий “в засушливый месяц” дождя, – подчинён законам надличностного объективизма. При этом “цивилизация” предстаёт “осквернённым маем”, “остывшим чувством”, “охладелым бредом”; вся стилистика поэмы подчинена образу засухи, приобретающему значимость приговора.

Все эти идеи творчески, с наибольшей полнотой воплощены Э. в поэме “Бесплодная земля” (“The Waste Land”, 1922; опубли. в 1-м номере “Крайтерион” с посвящением Паунду, проделавшему большую редакторскую работу над текстом; рус. пер. 1971), где засуха и ожидание дождя становятся основными мотивами. Поэма представляет собой несколько формально не сопряженных фрагментов. Воспринятая как декларация “потерянного поколения”, она явилась, однако, не выражением “бунта”, а точным свидетельством о масштабах и значительности исторического перелома, о трагическом завершении культурной эпохи от Ренессанса до краха 1914. Чередование “масок” (некто наблюдающий толпу мертвецов на Лондонском мосту после войны, Тиресий, “слепой старик со сморщенной женской грудью”, и др.) не только указывает на жестокость, хаотичность и мертвенность жизни, но и является воплощением важной для Э. идеи об исчезновении самого понятия личности в современном мире тотального отчуждения. Миф становится единственной возможнос-

тью придать целостность “груде поверженных образов”, которые объединены мотивами бесплодия, зачатия, наложенного на страну физического немощного Царя-рыбака, и др. (эти мотивы позаимствованы Э. из трудов этнографов-фольклористов Дж. Фрэзера и Дж. Уэстон).

“Бесплодная земля” осталась образцом интеллектуальной поэзии, требующей пространного комментирования (начало положил сам Э., написавший примечания к собственному произведению). Философская сложность поэмы приводила к непониманию её современниками: поначалу она (как и поэма “Полые люди” – “The Hollow Men”, 1925) воспринималась односторонне – как манифест “литературы отчаяния”. Религиозное обращение Э. изменило отношение к ранним поэмам, пролив свет на смыслоутверждающую тенденцию в его творчестве. Эта тенденция во многом проявилась уже в поэме “Пепельная среда” (“Ash Wednesday”, 1930), в которой столкновение религиозного и гуманистического начал составило основной “сюжет”. Поэма построена как вариации на темы псалмов, читаемых в первый день поста в католических соборах: это моление о смерти, призванной стать обновлением жизни на пути к искомой трансцендентной гармонии. Лирическая насыщенность этого прощания с миром, отринувшим Бога и всё же сохраняющим для поэта преодолимую притягательность, оттеняется прямыми и скрытыми реминисценциями-парафразами из Данте: в “Божественной комедии” Э. видел пример непревзойдённой универсальности и “широты эмоционального диапазона”; к этому стремился и он сам.

Ближе всего к дантовскому идеалу Э. подошёл в “Четырёх квартетах” (“Four Quarters”, 1935–1942) – фактически своём последнем поэтическом произведении. Доминирующей темой этого цикла, композиционно построенного по образцу квартетов Бетховена, стало Время. Оно понято как нерасторжимость былого, переживаемого и грядущего, как вечно длящееся настоящее: бесконечно сложная диалектика вечного и сегоднешнего определяет универсум каждого индивидуального бытия (“Настоящее и прошедшее, / Вероятно, наступят в будущем, / Как будущее наступало в прошедшем. / Если время всегда настоящее, / Значит, время не отпускает”). Исключительно напряжённая лирическая тема цикла развивается в кон-

тексте истории; в текст поэмы вводится тема 2-й мир. войны. Трагизм времени углубляет и обостряет размышления поэта о ценностях земного бытия, смерти и бессмертии; в них уже нет того налёта абстрактности, который отличал многие ранние стихи Э.

С течением времени убывает интенсивность литературной деятельности Э. При этом поздний Э. всё более тяготеет к драме, которую он считал "идеальной средой для поэзии, а также самой действенной формой для того, чтобы осуществить её общественное назначение". Им написано 6 пьес, работа над которыми заняла в общей сложности четверть века. Среди них выделяется "Убийство в соборе" ("Murder in Cathedral", 1935; рус. пер. 1999) – драма на исторический сюжет, рассказывающая о мученичестве и канонизации Томаса Беккета, архиепископа Кентерберийского. Пьеса была поставлена в здании капитула Кентерберийского собора, где затем ставились религиозные поэтические драмы Ч. Уильямса* (1936) и Д. Сейерса* (1937). Герой Э. последовательно воплощает в себе авторское понимание диалектики духовной свободы и предопределённости судьбы, созвучное доктрине христианского экзистенциализма.

В "Семейном съезде" ("The Family Reunion", 1939) и пьесах, написанных после 2-й мир. войны, Э. обращается к той же проблематике, но уже на современном материале, а в "Вечеринке с коктейлями" ("The Cocktail Party", 1949; рус. пер. 1999) религиозные идеи облекаются в форму экспериментальной драмы – сам писатель называл её Аристофановой мелодрамой. В ней смешаны признаки современной музыкальной комедии и философской пьесы, тяготеющей к античному образцам; так Э. стремился придать современное звучание теперь уже не исторической, а мифологической ситуации. В ироническом ключе десятилетием ранее был написан "Старый Опоссум. Практическое котопведение" ("Old Opossum's Book of Practical Cats", 1939), по которому в 1982 был поставлен мюзикл "Кошки".

Свою цель Э. видел в том, чтобы найти общий язык с обычной жизнью, приблизить поэзию к общественной речи. Образцом поэтической драмы Э. считал произведения Шекспира, а из авторов 20 в. выделял У.Б. Йейтса*.

Соч.: Complete Poems and Plays. L., 1969; Selected Prose. L., 1975; Letters. L., 1988; в рус. пер.:

Назначение поэзии: Статьи о литературе. М., 1997; Камень: Избранные стихотворения и поэмы. М., 1997; Избранное: Религия, культура, литература / Сост., послесл. и коммент. Т.Н. Красавченко. М., 2004. Т. 1–2.

Лит: Зверев А.М. От бунта к ортодоксальности: (Томас Стернз Элиот) // Зверев А.М. Модернизм в литературе США. М., 1979; Красавченко Т.Н. Т.С. Элиот // Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. М., 1994; Она же. Т.С. Элиот о Шекспире // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М., 1997; Bergonzi B. T.S. Eliot. L., 1972; Ackroyd P. T.S. Eliot: A Life. N.Y., 1984.

А. Зверев

ЭЛЛИНГЕМ Марджери (Луиз) [ALLINGHAM Margery (Louise), 20.05.1904, Лондон – 30.06.1966, Колчестер, Эссекс], автор детективов*. Родилась в семье писателя Х.Дж. Эллингема. Училась в женской школе в Кембридже.

Первый роман Э. "Блэккерчиф Дик: рассказ об острове Мерси" ("Blackkerchief Dick: a Tale of Mersea Island", 1923) носит историко-авантюрный характер. Близки к авантюрному повествованию и ранние детективы Э., первым из которых была "Тайна белого коттеджа" ("The White Cottage Mystery", 1928). Её главный расследователь Алберт Кемпион (герой ок. 20 романов) впервые появляется в "Преступлении в Блэк Дадли" ("Crime at Black Dudley", 1929; в рус. пер. "Чёрный Дадли", 1998), где он представлен любителем приключений, рыцарем, готовым вступить в прямое столкновение с противником ради спасения своих подопечных. Действие романов большей частью происходит на востоке Англии, в безлюдных районах Суффолка, в окружённой топкими болотами деревне ("Мистерия майл" – "Mystery Mile", 1930; телесериал Би-би-си, 1989), на старинной мельнице с прилегающим к ней домом ("Сладостная опасность" – "Sweet Danger", 1934; телесериал Би-би-си, 1989). Оба романа снабжены картами местности и полуразрушенных владений древних аристократических родов. Стремительное развитие действия с сопутствующей ему романтической линией, неотвратимая гибель таинственного злодея (в одном случае его затягивает трясина, в другом – мельничное колесо), чудесное спасение Кемпиона – эти и другие элементы приключенческого романа отодвигают на задний план намеченную в них детективную интригу.

С сер. 30-х гг. произведения Э. приобретают форму типичного “романа-загадки” с театрально обставленными убийствами, ложными следами и самым неожиданным преступником. Её сыщик своим аристократическим происхождением, кембриджским образованием, связями с высшими чинами из Скотленд-Ярда напоминает сквозных персонажей Д. Сейерс* и Н. Марш*. “Хорошо воспитанный и немного рассеянный”, “всеобщий дядюшка, всегда готовый прийти на помощь”, он противостоит суперменам и эксцентрикам. Хотя он и “мистер”, аристократизмом от него веет не меньше, чем от лорда Питера Уимзи. Его отношения со слугой, отнюдь не потомственным дворецким, но бывшим вором-взломщиком, строятся по типу подобных пар у Сейерс или П.Г. Вудхауса*. В отличие от многих “безвозрастных” сыщиков Кемпион, родившийся в 1900, стареет от романа к роману и постепенно теряет вкус к опасным приключениям. Как и герой Сейерс, он окружён родственниками и друзьями, которые время от времени попадают в неприятные истории; как и герой Марш, он обзаводится семьей, и даже его маленький сын оказывается вовлечённым в расследование (“Зовущая леди” – “The Beckoning Lady”, 1953).

Действие романов Э. сер. 30-х гг. перемещается в центральные районы Лондона, в дома художников (“Смерть призрака” – “Death of a Ghost”, 1934), издателей (“Цветы для судьи” – “Flowers for the Judge”, 1936), актёров и модельеров (“Мода на саваны” – “The Fashion in Shrouds”, 1938). Их населяют экспансивные люди, многих из которых легко заподозрить в убийстве. Но убийцами в романах Э. оказываются не артисты, а их “хозяева, занимающие положение Просперо по отношению к своим Ариэлям”, – менеджеры, искусные организаторы всевозможных презентаций. Таланты – это источник их обогащения, и они оберегают его от посягательств со стороны.

После 2-й мир. войны в творчестве Э. произошли более глубокие изменения, нежели у других авторов, начинавших вместе с ней. Её серийный персонаж Кемпион прошёл войну и вернулся другим человеком – размышляющим и сомневающимся. Меняется его место в романе. Как знамение времени рядом с ним, порой отодвигая его на второй план, начинает действовать другой исследователь – Чарли Люк, полицейский

из Скотленд-Ярда, персонаж романа “Срочно нужен гробовщик” (“More Work for the Undertaker”, 1949; рус. пер. 1993). Свирипым видом он напоминает гангстера. Рядом с “хорошо воспитанным”, сдержанным Кемпионом особенно заметны его простецкие манеры (звонит монетами в кармане), режет слух его страстная, спонтанная, сопровождаемая жестикულიцией (“говорит всем телом”) речь. Воспроизведённая в скором времени “сердитыми молодыми людьми”*, она передает настроение всеобщей рассерженности первых послевоенных лет.

Сохраняется место действия, но меняется его атмосфера: мрачный, затянутый смогом с “запахом” насилия, молчаливый и серьёзный Лондон послевоенного времени. Таким он предстаёт в лучшем романе Э. “Тигр во мгле” (“The Tiger in the Smoke”, 1952; экран. 1956; рус. пер. 1996). Теперь это не “маленькая Венеция”, где живут художники и располагаются издательские дома, а дымный привокальный район Паддингтона – “квадратная миля порока”. Ощущение надвигающегося зла придаёт этому роману трагическое звучание. Преступник в нём лишён сатанинской силы, он даже может вызывать симпатию, но одновременно внушает мысль о неискоренимости зла, порождённого войной. Преступление переместилось из особняков, где светловолосый и бледнолицый Кемпион был “своим”, на улицы города – здесь легко ориентируется мускулистый, смуглый Люк со смекалкой кокни. Кемпион же не подходил для новой работы: шла охота на человека-зверя, а он “не был любителем кровавого спорта”.

Моральная философия романа раскрывается в сцене встречи “Тигра” и старого священника, который узнал в нём обделённого судьбой мальчика из соседнего дома. Но это не отец Браун Г.К. Честертон*, путь истины ему неведом, а для “Тигра” в отличие от Фламбо он закрыт. Их тихий ночной разговор в тёмной церкви скорее ведет к признанию амбивалентности понятий добра и зла, вины и невиновности в духе Гр. Грина*. Сходная проблема затрагивается и в романе “Закрой мне глаза” (“Hide My Eyes”, 1958) в ходе тихой ночной беседы преступника (на этот раз он изображён весёлым и самоуверенным лугоном, на счету которого 10 убийств) и старой женщины – она всё ещё видит в нём мальчика, которого любила как сына. Она хочет вразумить его, он – от-

крыть ей глаза. Едва не плача, он пытается отравить единственного человека, который понимал его. Как и в случае с “Тигром”, это было всего лишь раз, когда нанесённый удар не оказался смертельным.

В романах Э. 20–50-х гг. обозначилось характерное для детективной прозы движение от приключенческого романа к “роману-загадке”, а затем к роману с детективной интригой, осложнённой моральной коллизией; в рассказах она часто пародировала условности жанра. Детективы Э. пережили второе рождение в 1988 и 1989, когда её 8 романов составили две телевизионные серии Би-би-си – “Кемпион”.

Соч.: The Allingham Case-Book. L., 1969; The Allingham Minibus. L., 1973; The Return of Mister Campion and Other Stories. L., 1989.

Лит.: Pike B.A. Campion's Career: A Study of the Novels of Margery Allingham. Ohio, 1987; Martin R. Ink in Her Blood: The Life and Crime Fiction of Margery Allingham. Michigan, 1988; Thorogood J. Margery Allingham: A Biography. L., 1991.

А. Саруханян

ЭМБЛЕР Эрик (AMBLER Eric, 28.06.1909, Лондон – 22.10.1998, Лондон), автор шпионских романов*. Награждён орденом Британской империи (1981). За литературные заслуги – премией “Бриллиантовый кинжал” Ассоциации писателей-криминалистов Великобритании. Родился в семье эстрадных актёров. Изучал инженерное дело в Лондонском университете, выступал на сцене мюзик-холла, работал в рекламном бизнесе. Во время 2-й мир. войны служил в артиллерийских войсках, затем в армейской кинематографии, где вместе с П. Устиновым* писал сценарии для учебных фильмов, многие из которых отвергались как антивоенные. Закончив военную службу в чине подполковника, в течение ряда лет работал в Голливуде в качестве продюсера и сценариста.

Вслед за С. Моэмом* и Гр. Грином* Э. внёс существенные изменения в жанр шпионского романа. Свои ранние произведения, начиная с “Невидимой границы” (“The Dark Frontier”, 1936), он задумывал как пародию на авантюрное повествование в духе Дж. Бакена*. Сюжет “Источника опасности” (“Background to Danger”, 1937) и “Причины тревоги” (“Cause for Alarm”, 1938) строится по схеме “погони и бегства”. Их протагонист – англичанин, не имеющий отношения к политике, – оказывается в одной из евро-

пейских стран и помимо своей воли втягивается в жестокую войну шпионов в роли то спасающейся бегством жертвы, то пленника, то преследователя. В отличие от любителей романтических приключений у него нет не только никакой страсти к ним, но и способности самостоятельно противостоять опасности. Э. сделал своим протагонистом “негероического героя”, “шпиона поневоле”, вынужденного выполнять задания агентов, но не защищённого их корпорацией. Он находится в центре общества и одновременно выброшен из него как беспаспортный бродяга.

В канун 2-й мир. войны Э. обратился к теме “перемещённого лица” – человека, не имеющего гражданства в мире, разделённом государственными границами. Наиболее полно она раскрыта в “Эпитафии шпиону” (“Epitaph for a Spy”, 1938; рус. пер. 1992), одном из лучших романов Э. Рассказ в нём ведётся от имени “преподавателя иностранных языков без гражданства”. Его жизнь проходила в бесконечной смене мест жительства, по мере того как перекраивалась карта Европы. Он родился в той части Венгрии, которая отошла к Югославии, но его югославский паспорт стал недействительным, когда югославская полиция расстреляла его отца и брата как социалистов. Он преподавал немецкий язык в Лондоне, но, как и других иностранцев, его лишили права на работу. Он нашёл пристанище в Париже, но постоянная угроза депортации делает его лёгкой добычей спецслужб.

Тема границы между государствами, между законом и беззаконием становится одной из постоянных в романах Э. Своего героя он наделяет чертами циника и обманщика; только они и помогают ему выжить в мире, который старается его вытолкнуть. Таков журналист Симпсон, центральный персонаж романов “Яркий свет дня” (“Light of Day”, 1963; рус. пер. 1991) и “Грязная история” (“Dirty Story”, 1967; рус. пер. 1990). Он родился в Каире, учился в Лондоне, но его британский паспорт, как и египетский, устарел, и теперь он вынужден браться за любую работу и не гнушаться мелким мошенничеством. В первом романе его шантажируют преступники и полиция, во втором – он оказывается между двумя лагерями, борющимися за право на добычу редкой руды в одной из стран Экваториальной Африки. Жизнь научила его быть в обоих лагерях одновременно и действовать в зависимости от

обстоятельств. Своё негодование он адресует британскому правительству: "Я отказываюсь быть никем. Вы слышите? Отказываюсь!" При бегстве из Африки он прихватил паспорта и, с удивлением обнаружив, что их выпускает множество никому не известных государств, решает сам "создать" государство и за умеренную плату помочь беспаспортным "отверженным братьям по племени".

Э. менял структуру традиционного шпионского романа. В "Маске Димитрия" ("The Mask of Dimitrios", 1939) история шантажиста, убийцы и бизнесмена, связанного с фашистами, раскрывается на двух повествовательных уровнях: во фрагментах из его интервью и писем и в расследовании романиста, собирающего о нём информацию и разгадывающего личность загадочного преступника. По той же схеме строится "Суд над Делчевым" ("Judgment on Delchev", 1951) – роман, написанный Э. после долгого перерыва, первый после 2-й мир. войны. Его действие происходит в неназванной балканской стране, где участника антифашистского сопротивления, главу временного правительства, обвиняют в связях с террористами. Герой романа, английский журналист, ведёт собственное расследование, в результате которого обнаруживает сложные политические интриги, стоящие за делом Делчева. По словам писателя, он основывался на рассказах знакомой, пережившей застенки гестапо и сталинские показательные судилища в Восточной Европе. Однако Э. больше удавалось изображение шпионской игры как параноидальной фантазии («Заговор "Интерком"» – "The Intercom Affair", 1969). Большинство же романов Э. 60–70-х гг. ("Схватка" – "Passage of Arms", 1959; "Доктор Фриго" – "Doctor Frigo", 1974; "Тревожное время" – "The Care of Time", 1981, и др.), действие которых переносится из Европы в горячие точки Юго-Восточной Азии, Африки и Латинской Америки, приближается к авантюристскому типу шпионского романа.

Почти все романы Э. экранизированы; к некоторым из них он сам писал сценарии, хотя считал, что для творчества это губительно.

Соч.: Here Lies Eric Ambler: An Autobiography. L., 1985; Waiting for Orders: (Short Stories). N.Y., 1990.

Лит.: Cawelti J.G., Rosenberg B.A. At a Crossroads: Eric Ambler and Graham Greene // Cawelti J.G., Rosenberg B.A. The Spy Story. Chicago; London, 1987.

А. Саруханян

ЭМИС Кингсли (AMIS Kingsley, 16.04.1922, Лондон – 22.10.1995), романист, поэт. Награждён орденом Британской империи (1981). В годы 2-й мир. войны был в армии (1942–1945). После окончания Оксфордского университета преподавал английскую литературу в университете Суонси (1948–1961), затем в Кембриджском (1961–1963) и Принстонском университетах. Отец М. Эмиса*.

Творческий путь Э. начинал как поэт. За первым сборником "Солнечный ноябрь" ("Bright November", 1947) последовали "Склад ума" ("A Frame of Mind", 1953) и "Пробы" ("A Case of Samples", 1956). Стихотворения, вошедшие в эти сборники, написаны в "непоэтическом" стиле, характерном для поэтов "Движения"*; Э. участвовал в их антологии "Новые строки" ("New Lines", 1956). В более позднем сборнике "Оглянись вокруг" ("Look Around Estate", 1967) литературные принципы "Движения" служат для выражения ностальгических настроений писателя. Э. составил "Оксфордскую антологию лёгкой поэзии" ("The Oxford Book of Light Verse", 1978), а также несколько антологий современных поэтов.

Известность Э., однако, связана прежде всего с его романами, особенно с первым из них – "Счастливчик Джим" ("Lucky Jim", 1954; премия Сомерсета Моэма; экр. 1957; рус. пер. 1958), книгой, воспринятой в контексте движения "сердитых молодых людей"* (Дж. Уэйн*, Дж. Брэйи*, Дж. Осборн*, А. Силлитой* в ранний период их творчества). Герой книги Джим Диксон, ассистент кафедры истории провинциального университета, стал во многом репрезентативной фигурой для своего времени. Несмелый радикал, который втайне лелеет мечту о том, чтобы его подхватила "великая очистительная волна гнева и презрения", Диксон в повседневном обиходе остаётся конформистом, пленником тривиальных понятий о жизненном успехе и престиже. Вместе с тем он тяготеет своей рабской зависимостью от повсеместно торжествующих мещанских норм, испытывает неудовлетворённость принятой в обществе системой ценностей, хотел бы избавиться от её гнета, но не находит в себе решимости для этого. Приспособленчество и протест на протяжении всего романа попеременно становятся доминантами его поведения; эта раздвоенность и делает героя Э. олицетворением социальной пси-

хологии своей эпохи. Бунтарство не идёт у него дальше жестов поверхностного протеста; в комических, почти клоунских формах он издевается над окружающим тупоумием, однако трусливо скрывает свои насмешки от чужих глаз. Бунт против педанта, от которого зависит вся университетская карьера героя, выражается лишь в гримасах и нелепых поступках. Из-за раздвоенности побуждений, вечной неуверенности в себе он попадает в тупиковые ситуации, а благополучный финал воспринимается как трагическое обыгрывание банальной беллетристики, требующей успокоительных развлек. Вместе с тем несомненна и симпатия Э. к своему персонажу: вопреки его духовной робости на грани инфантилизма Диксон сохраняет черты живой, незаурядной личности, томящейся от окружающей его пошлости и самодовольства. Историю своего типичного героя Э. продолжил в романе “Это неопределённое чувство” (“That Uncertain Feeling”, 1955; экран. “Only Two Can Play”, 1961), действие которого происходит в провинциальной публичной библиотеке, и завершил в романе “Пунктик Джейка” (“Jake’s Thing”, 1978). Здесь главным героем становится профессор Оксфордского университета, постаревший, страдающий от одиночества человек, попадающий в руки врачей-шарлатанов.

Радикализм самого Э. оказался ещё более поверхностным, чем бунтарские помыслы его героя. Уже к кон. 50-х гг., когда “сердитые молодые люди” начали высказываться об окружающем мире всё более резко, он заявил о своем неприятии “левых” идей, а в годы молодёжного движения занял по отношению к нему непримиримо враждебную позицию. Сатирические выпады Э. в романах “Мне нравится здесь” (“I Like It Here”, 1958), действие которого происходит в Португалии, “Выбирай девочку себе по вкусу” (“Take a Girl Like You”, 1960; экран. 1971), “Толстый англичанин” (“One Fat Englishman”, 1963), “Я хочу сейчас” (“I Want it Now”, 1968) – их действие переносятся в США – всё чаще направлены против тех, для кого аффектированное отвращение к будничности и страсть к эпатажу становились суррогатом жизненной позиции. Налёт “левизны” стал не только модным знаком приобщённости к современным настроениям и взглядам, но и способом осуществления своекорыстных интересов. Э. разрабатывает эту тему и в ро-

мане “Девушка в 20 лет” (“Girl, 20”, 1971), где с нескрываемой язвительностью описана “молодёжная революция” 60-х гг., особенно попытки вчерашних интеллектуалов угнаться за временем, повторяя клишированные лозунги протеста, выродившегося в шутство. Они оказываются лёгкой добычей тех, кто использует эти лозунги для осуществления собственных карьерных амбиций.

Спустя 20 лет Э. с не меньшим скепсисом описал ажиотаж вокруг коллапса советской системы (“Эта русская” – “The Russian Girl”, 1992; рус. пер. 1999). Устами одного из персонажей романа, профессора-слависта, ставшего жертвой мнимой поэтессы-диссидентки из Москвы, выражены эстетические принципы Э., которых он придерживался в своём творчестве. Они последовательно враждебны “модернизму, сделавшему бессмысленными представления, основанные на художественном достоинстве книги”. Критерий соизмерения произведения реальной жизни, по-новому увиденной и запечатлённой художником, модернисты*, как считает Э., подменяют требованиями формальной изощрённости, становящейся самоценной. Такая позиция неприемлема для Э., декларативно объявляющего себя убеждённым консерваторм в литературе. Писатель, на его взгляд, несёт ответственность прежде всего перед своей аудиторией, а не перед языком, как полагает большинство современников. Эти взгляды должны были вызвать – и вызвали – резкую критику: стремление Э. к отражению реальной жизни, установка на читательское узнавание часто служат поводом для обвинения его в творческом архаизме. Не встречала понимания и стойкая приверженность писателя к “роману нравов”, описывающему определённую социальную среду традиционными средствами, в духе викторианской прозы.

Романы Э. с каждым годом всё увереннее отождествляли с массовой и коммерческой литературой – часто слишком прямолинейно и бездоказательно. Он дал повод для таких оценок главным образом тем, что после смерти И. Флеминга* продолжил сериал о Джеймсе Бонде (“Полковник Солнце” – “Colonel Sun”, 1968, изд. под псевдонимом Р. Маркем – R. Markham), а также опубликовал несколько легко и изящно написанных комических романов, лишённых скольконибудь значительного содержания (наибольшей популярностью среди них пользова-

лись: “Старые шуты” (“The Old Devils”, 1986; Букеровская премия), “Нельзя быть тем и другим одновременно” (“You Can’t Do Both”, 1994), “Усатый биограф” (“The Biographer’s Moustache”, 1995). Вместе с тем достоинства прозы Э. – присущее ей многообразие ярко очерченных характеров, наблюдательность, выразительность картин будничной жизни – сохранялись в ней с начала карьеры писателя и до самого конца. Э. занимает прочное место и в истории английской комической прозы 20 в. – от Дж.К. Джерома* до И. Во*.

Э. писал в разных жанрах, в том числе в жанре шпионского романа* (“Лига против смерти” – “The Anti-Death League”, 1966), “готической прозы”* (“Зелёный человек” – “The Green Man”, 1969), исторической антиутопии* (“Изменение” – “The Alteration”, 1976). Кроме художественных произведений он писал филологические исследования: о Киплинге* (“Rudyard Kipling and His World”, 1975), о научной фантастике* (“Новые карты ада” – “New Maps of Hell”, 1960; “Золотой век научной фантастики” – “The Golden Age Of Science Fiction”, 1981).

Соч.: Collected Short Stories. L., 1980; Collected Poems. 1944–1979. L., 1980; Memoirs. L., 1990; The Letters of Kingsley Amis / Ed. Z. Leader. L., 2002.

Лит.: McDermot J. Kingsley Amis: An English Moralist. N.Y., 1989; Laskowski W. Kingsley Amis. N.Y., 1998.

А. Зверев

ЭМИС Мартин Луи (AMIS Martin Louis, р. 25.08.1949, Оксфорд), прозаик, журналист, киносценарист; сын К. Эмиса*. После окончания Эксетер-колледжа Оксфордского университета, где изучал английский язык и литературу (1968–1970), Э. работал в разных периодических изданиях (книжный обозреватель и автор специальной колонки в “Лондон обсервер”, редактор в “Таймс литерари сапплемент”*, “Нью стейтсмен”).

Ранние романы Э. посвящены проблеме становления молодого человека. Избранная писателем повествовательная форма – дневники, записки, воспоминания персонажей – позволяет обнажить их внутренний мир. В первом романе “Записки о Рэйчел” (“The Rachel Papers”, 1973; премия Сомерсета Моэма; экран. 1974), написанном как пародия на “роман воспитания” (с отсылками к Флоберу), даны два временных пласта: настоящее (приближение 20-летия героя) и про-

шлое (дневники). Центральные темы юношеских записок – секс и любовь – вплетаются в описание истории знакомства с Рэйчел. Пародия обретает черты “чёрной комедии” в романе “Мёртвые малютки” (“Dead Babies”, 1975). Развлечения группы молодых англичан и американцев во время уикенда – шокирующие выходки и злые розыгрыши, наркотики и алкоголь – завершаются серией убийств и самоубийств. Накал юношеской жестокости, “чёрный юмор” и гротеск сближают это произведение с “Заводным апельсином” Э. Берджесса*. Э. продолжает работать над портретом молодого поколения 70-х гг. и в “Успехе” (“Success”, 1978; рус. пер. 2004), где основу сюжета составляют запутанные и напряжённые отношения между молочными братьями.

В склонности Э. к социальной тематике и комединому жанру видно влияние Эмиса-старшего. Вместе с тем с самого начала его романы отличает сложная нарративная техника, отражающая восприятие времени в человеческом сознании. Напр., время в романе “Другие: история одной тайны” (“Other People: A Mystery Story”, 1981) движется и вперед, и назад, что связано с двойственным мировосприятием главного женского персонажа. Героиня после травмы находится в состоянии амнезии, и её сознание представляет собой “tabula rasa”. В процессе общения с другими людьми и приобретения нового жизненного опыта она невольно возвращается в своё страшное прошлое. Возвращение памяти здесь может быть понято и как смерть – переход в потусторонний мир, и как начало новой жизни.

Принцип полярных двойников становится излюбленным приёмом в романах Э. 80–90-х гг. Контраст при этом определяется не столько наличием/отсутствием положительных или отрицательных качеств, сколько социальным положением, а также активностью или пассивностью действующих лиц. Неизменный персонаж произведений этого периода – мошенник, выходец из социальных низов, поступки которого создают эффект мрачного комизма. Антигерой Э. связан с темой Лондона как местом тайн, загадок, джунглей цивилизации, что напоминает атмосферу произведений П. Акройда* и У. Бойда*. Жестокость понимается Э. как одно из проявлений более общей проблемы – стремления современной цивилизации к саморазрушению. Ключевые ценности и

инструменты постиндустриального капиталистического общества – успех, деньги, информация – становятся в романах Э. воплощением деструктивных сил, а погоня за ними – основным мотивом поступков героев.

В романе “Деньги: записка самоубийцы” (“Money: A Suicide Note”, 1984; рус. пер. 2002) жажда денег и успеха движет главным персонажем, Джоном Селфом, английским режиссёром рекламных роликов, приглашённым в Голливуд снимать свой первый фильм. Бездарность и распушенность героя, а также жульничество американского продюсера и интриги любовницы приводят к тому, что он опускается до состояния бомжа, пройдя при этом через неудавшуюся попытку самоубийства. У Селфа (англ. self – “я”) есть двойник по имени Мартин Эмис, английский сценарист, инициировавший приглашение режиссёра в США и его дальнейший провал. Деградация героя происходит на фоне рейгановской Америки и тэтчеровской Англии; роман наполнен аллюзиями на “Скотный двор” и “1984” Дж. Оруэлла*.

Антиутопические мотивы сменяются эсхатологическими в романе “Лондон Филдз” (“London Fields”, 1989), действие которого происходит в Лондоне накануне 2-го тысячелетия. Героиня, предвидя свой скорый конец, желает сознательно спланировать собственную смерть и “готовит” себе убийцу. В орбиту её замысла вовлечены мужские персонажи: пара противоположных по социальному положению и темпераменту героев и американский писатель, приглашённый будущей жертвой написать роман о её смерти. Манеру письма Э. в этот период характеризует тип повествования “текст в тексте”, циклический сюжет, осложняющийся многочисленными отступлениями, язык, насыщенный метафорами и неологизмами, многообразие речевых стилей.

В романе “Информация” (“The Information”, 1995) тема разрушения и смерти напрямую связана с темой литературного творчества. Главные персонажи книги – “высоколобый” писатель (автопародия Э.) и его коллега, пишущий “политкорректные” романы-бестселлеры. Ироническое описание их соперничества указывает на упадок современной литературы, разрушение творчества. Литература становится коммерческим предприятием, где в первую очередь важно владеть информацией, т.е. знать книжный рынок, конъюнктуру, иметь хоро-

шего агента и связи с солидными издательствами.

Тревожные предчувствия приближающегося миллениума, пронизывающие произведения Э. 80–90-х гг., получили наиболее полное выражение в сборнике рассказов “Монстры Эйнштейна” (“Einstein’s Monsters”, 1987), написанном в атмосфере угрозы ядерной войны. Апокалиптические настроения переплелись с темой современной американской культуры. Америка предстаёт в книгах Э. источником хаоса. При этом сборник его публицистики “Безумная геенна и другие поездки в Америку” (“The Moronic Inferno and Other Visits to America”, 1986) свидетельствует о творческом диалоге и личных контактах Э. с С. Беллоу, К. Воннегутом и другими писателями США. Один из эпизодов “Бойни номер пять” К. Воннегута подсказал Э. идею романа “Стрела времени” (“Time’s Arrow”, 1991), в котором проявилось его увлечение новейшими физическими теориями. В романе на основе исторического материала моделируется мир, где “стрела времени” движется в обратном направлении. Сюжетом произведения становятся воспоминания души умирающего человека. Погружение в прошлое позволяет реконструировать того, кому принадлежит душа, – нацистского врача, работавшего в Освенциме и укрывшегося в конце войны в Соединённых Штатах. Э. использует приём “обратного кадра”: время и история в романе “поворачиваются вспять”. Вместе с ними изменяются порядок событий и оценка их душой: от старости к младенчеству, от пепла и праха к живым телам, от разрушения к созиданию.

Стремительно несущийся ночной поезд становится метафорой необратимости смерти и времени в небольшом романе “Ночной поезд” (“Night Train”, 1997; рус. пер. 1999). Жанровое смещение (открытый финал детективного сюжета) знаменует безуспешность человеческих усилий в поисках истины, а возможно, и её полное отсутствие. Загадочная смерть (самоубийство женщины-астрофизика) не имеет разгадки, усилия женщины-детектива безрезультатны. Так детектив по ходу повествования перерастает в психологический роман.

В одном из ранних интервью Э. утверждал, что “единственная вещь, которой можно верить, это то, через что ты прошёл сам”. Обобщением жизненного и художественного опыта писателя стала автобиография

“Опыт” (“Experience”, 2000). Ведущие сюжетные линии книги – характеристика отца, трагическая история исчезновения двоюродной сестры, серьезные проблемы Э. со здоровьем – являющиеся вариациями на тему хрупкости и конечности человеческой жизни. Повествование сконструировано из трёх жанровых блоков, относящихся к разным периодам жизни Э. Взгляд из прошлого дан в письмах к родителям, принадлежащих юному, ещё неопытному человеку; взгляд из настоящего – в главах автобиографии; подстрочный комментарий поясняет, дополняет и связывает прошлое и настоящее. На рубеже тысячелетий автобиография представляет (авто)портрет человека и писателя, жизнь которого совпала с периодом постмодерна, а его творческий опыт стал частью литературы постмодернизма*.

Соч.: *Visiting Mrs Nabokov and Other Excursions*. L., 1993. *Heavy Water and Other Stories*. L., 1998; *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*. L., 2002.

Лит.: Рейнголд Н. Мартин Эмис: Реальность последовательно следовала за мной // *Вопр. лит.* 2001. № 5; *Diedrick J. Understanding Martin Amis*. Carolina (USA), 1995.

Я. Муратова

ЭМПСОН Уильям (EMPSON William, 27.09.1906, Йоклифт, Ист-Йоркшир – 15.04.1984, Лондон), поэт, критик. Родился в землевладельческой семье. Получил образование в Кембриджском университете, где сначала изучал математику, а затем английскую литературу под руковод. А. Ричардса*. После окончания университета (1929) был профессором Токийского (1931–1934), Пекинского (1937–1939, 1947–1952) университетов. Во время 2-й мир. войны работал на Би-би-си. Профессор Шеффилдского университета (1953–1971), доктор литературы (1968).

Одно из основных качеств Э. как поэта (его первые публикации в периодике появились в 1929) и критика – тяга к сочетанию противоположностей, ощущение парадоксальности жизни и мышления человека.

Широкую известность Э. принесло его первое критическое исследование, написанное на основе работы для выпускного экзамена в Кембриджском университете “Семь типов многозначности” (“Seven Types of Ambiguity”, 1930; испр. изд., 1947). Э. развил в нём метод словесного анализа, применён-

ный Р. Грейвзом* и Л. Райдинг к 129-му сонету Шекспира “Издержки духа и стыда растрата”, дополнив его теорией поэзии А. Ричардса, допускающей различные толкования стихов, ибо язык поэзии изменчив и многозначен. Э. интерпретировал стихотворения и фрагменты произведений 39 поэтов, 5 драматургов и 5 прозаиков методом “свободных ассоциаций”, источниками которых зачастую оказывались “Оксфордский словарь английского языка” и комментарии к шекспировскому тексту. Представление Э. о многозначности подразумевало восприятие слова, образов как части целого; лексическое исследование каламбуров, двойных смыслов способствует проникновению в сферу художественного сознания автора.

В кн. “Несколько версий пасторали” (“Some Versions of Pastoral”, 1935) Э. расценивает пастораль как форму критики современной цивилизации, распространяет понятие пасторали как простоты, невинности на любую попытку выразить в литературе сложное просто, рассматривает её и как форму неприятия “застывших” общепринятых представлений. Напр., Фальстаф, по Э., пасторальная фигура, вызывающая сомнение в героической природе событий; “Опера нищих” Дж. Гея – комическая пастораль, представляющая жулика и мошенника маленьким героем; “Алиса в Стране чудес” Л. Кэрролла – невротическая форма пасторали, сочетающая типично викторианский скрытый интерес к сексуальной жизни человека с культом невинности. Современное пролетарское искусство для Э. также содержит элементы пасторали. Несмотря на элементы “вульгарной социологии”, Э. приходит к выводу: политика и экономика не определяют эстетической природы литературы. Подвергнув критике ричардсовскую теорию эмотивного языка поэзии, сводящую литературную критику к словесному анализу, Э. усвоил “утилитарный” взгляд на язык, позволяющий исследовать драму, эпос, роман в понятиях сюжетов и идей.

Научное образование, возможно, общий скептический климат Кембриджа, увлечение Востоком, буддизмом стимулировали сомнение Э. в традиционной христианской вере. В кн. “Бог Милтона” (“Milton’s God”, 1961, перераб. 1965) Э. отзывался об “аде, проклятии” как о жестоких ортодоксального христианства, привлекающего людей мифом о вечной жизни, но пугающего воз-

можностью вечной боли. Тем не менее он убеждён в глубинных связях человеческих ценностей с религией. В Донне, “христианском поэте”, ему импонировала “тайная широта взглядов”. В критической книге “Структура сложных слов” (“The Structure of Complex Words”, 1951) Э. возвратился к словесному анализу, даже более строгому и подробному, чем прежде.

Статьи Э. о Шекспире, Донне, Мильтоне, Филдинге, Т.С. Элиоте, Дж. Джойсе* вошли в посмертно изданный сборник эссе “Используя биографию” (“Using Biography”, 1984), в котором он судил “новых критиков” за пренебрежение традиционными биографическим и психологическим методами литературного анализа.

Э. поддержал те перемены в поэтических вкусах и методах, начало которым положили Т.С. Элиот*, Э. Паунд, А. Ричардс. Его первая книга сыграла важную роль в англо-американской “новой критике”. Хотя Э. и не был создателем словесного анализа, он систематизировал его терминологию, ввёл, разработал и сделал широко известным понятие “многозначности”; установил новые критерии для “пристального прочтения” поэзии, хотя и сочетал его с изучением “конечной оценки” литературного произведения.

В двух поэтических сборниках “Стихотворения” (“Poems”, 1935) и “Надвигающаяся гроза” (“The Gathering Storm”, 1940) выразилось его ощущение нестабильности современной цивилизации: землетрясение – постоянный мотив его стихотворений. В истории английской литературы за Э. закрепилась репутация своенравного, заблудшего гения, склонного шокировать читателя и критиков, загадочного поэта, более трудного, чем Т.С. Элиот. Стихи, в которых он часто ссылался на научные теории, эксперименты, математические идеи, похожи на шарады, загадки, кроссворды. Самая большая поэма “Бахус” (“Bachus”) – история мифа о Бахусе, меланхолическое и пессимистическое толкование истории человечества как этапов пьянства – построена на серии каламбуров, на обыгрывании ключевых слов. Опубликованные Э. книги стихотворений оказали значительное влияние на поэтов группы “Движение”*.

Соч.: Collected Poems. L., 1955; Royal Beasts. L., 1986; Argufying. L., 1978.

Лит.: Красавченко Т.Н. Эмпсон // Красавченко Т.Н. Английская литературная критика. М.,

1994; William Empson: the Man and His Work / Ed. R. Gill. Boston, 1974; Norris Ch. William Empson and the Philosophy of Literary Criticism. L., 1978.

Т. Красавченко

ЭНРАЙТ Д(еннис) Дж(озеф) [ENRIGHT D(ennis) J(oseph), 11.03.1920, Лемингтон, Уорикшир – 31.12.2002, Лондон), поэт, прозаик, литературовед. Награждён орденом Британской империи (1991), Золотой Королевской медалью за заслуги перед поэзией (1981). Окончил Кембриджский университет (1944), доктор филологии с 1949; преподавал в университетах Египта, Японии, Германии, Таиланда, Сингапура, Великобритании. С 1971 работал в изд-ве “Чатто энд Уиндус”, директором которого стал в 1974. Опыт “бродячего профессора” лежит в основе его поэзии, романов (“Академический год” – “Academic Year”, 1955; “Риторические фигуры” – “Figures of Speech”, 1965, и др.), автобиографической прозы (“Мемуары бродячего профессора” – “Memoirs of a Mendicant Professor”, 1969; “Текущие записи: жизнь” – “Instant Chronicles: A Life”, 1985). Автор эссе и книг для детей.

Для поэзии Э. (был составителем первой антологии поэтов “Движения”*) характерно противопоставление искусства (и прекрасного философствования) и жизни с её уродствами и жестокостью. За первым поэтическим сборником “Смеющаяся гиена” (“The Laughing Hyena”, 1953) последовали другие, в том числе: “Лучше хлеб, чем цветы” (“Bread Rather Than Blossoms”, 1956), “Некоторые люди – братья” (“Some Men Are Brothers”, 1960), “Противозаконное собрание” (“Unlawful Assembly”, 1968), “Дочери земли” (“Daughters of Earth”, 1972), “Рай в картинках” (“Paradise Illustrated”, 1978), “Книга Фауста” (“A Faust Book”, 1979), “Старики и кометы” (“Old Men and Comets”, 1994).

Э.-поэт отталкивается от “теории” и умствований, пишет с установкой на личный опыт и иронически-объективный тон. Отбор образов и тщательно рассчитанная “фонограмма” стиха (в первую очередь аллитерирование) вызывают у читателя чувственные ассоциации – зрительные, осязательные, слуховые, вкусовые: “Речное русло сухо. Плоть суха / Давно подохшего кота... / ...сей воздух сух и глух... / В бумажном черепе падает свеча” (“Минута счастья”). Сочетание ярких описаний, экзотических образов, отсылок и реминисценций из области истории, литературы, искусства, с одной стороны, и едкой, ирониче-

ской, часто издевательской интонации – с другой, нередко сообщает его стихам видимость беспристрастного, а то и безразличного комментария к изображённому: “Новейшее, белейшее, огромное здание / Дает приют наукам и искусствам. Знание – свет. / А на газоне крысам брошены на пропитание / Котят, сдохшие от голода. Суeta суeta” (“Территория университета”). Э. бросает вызов разного рода иллюзиям, мнимостям, требованиям “хорошего вкуса”. Он настаивает на прямом участии художника в жизни и истории: “Когда всё сказано, и сказано давно, / Пора решиться / Признать, что прятаться от времени грешно, – / И в том укрыться” (“Перед фактом”).

Особого мастерства Э. добивается в жанре поэтической сатиры; здесь он нередко пародирует казённый стиль ведомственного отчета и полицейского протокола или стиль газетной хроники. Взгляд поэта на политическую жизнь отмечен тотальной иронией (“Правительство”, “Противозаконное сборище”, “Шаги”, “Трибунал котов”, “После волнений” и др.). Горчайший скепсис и стоицизм – неизменная позиция его лирического героя: “Ты не поймёшь, что жизнь прекрасна, / Коль не страдаешь ежечасно. / Твой хлеб – других людей несчастья: / Ведь только в песнях люди – братья” (“Свобода совести”).

Соч.: *The Alluring Problem: An Essay on Irony*. L., 1986; *Fields of Vision: Essays on Literature, Language and Television*. L., 1987; *Interplay: A Kind of Commonplace Book*. Oxford, 1995; *Collected Poems*. 1948–1998. Oxford, 1998; *Injury Time*. Oxford, 2003; в рус. пер.: [Стихотворения] // *Английская поэзия в русских переводах. XX век*. М., 1984; *Стихи* // *Иностр. лит.* 1992. № 7; 1994. № 3.

Лит.: *Скороденко В.А.* Английская поэзия (1945–1970). М., 1971; *Walsh W. D.J.* Enright: Poet of Humanism. L., 1974; *Life by Other Means: Essays on D.J. Enright* / Ed. J. Simms. Oxford, 1990.

В. Скороденко

“ЭССЕЙЗ ИН КРИТИСИЗМ” (“ESSAYS IN CRITICISM” – “Критические эссе”) – ежеквартальный литературоведческий журнал, изд. в Оксфорде с 1951, основан критиком Ф.У. Бейтсоном (Bateson F(rederick) Noel) W(ilse), 1901–1978). После закрытия журн. “Скрутини”* (1953) становится наиболее авторитетным из научных изданий, посвящённых исследованиям в области теории литературы. В статье “Функция критики” (1953) Бейтсон высказался в пользу критического подхода, который совмещал бы точность интерпретаций “новой критики” и внимание к социокультурному контексту. В целом журнал придерживался этой программы, и в его первых номерах появлялись работы авторов, принадлежавших к самым разным направлениям: У.Х. Одена*, Т.С. Элиота*, К. Эмиса*, Дж.М. Марри*, Ф. Кермоуда* и др. Это, однако, привело к выступлению оппонентов, утверждавших, что из-за отсутствия единой тактики, характерной для “Скрутини”*, “Э. к.” проигрывает на фоне своего предшественника. В первом из “комментариев редактора”, печатавшихся в 1953–1956, Бейтсон ответил на эти обвинения, и впоследствии на страницах “Э. к.” была развёрнута дискуссия о критических методах главного редактора “Скрутини” Ф.Р. Ливиса*, итог которой последний подвёл в статье “Состояние критики”.

В 50–60-е гг. редакция привлекает в “Э. к.” молодых авторов, чьи статьи отныне соседствуют с работами маститых критиков. В журнале публикуются Р. Грейвз*, У. Эмпсон*, К.С. Льюис*, представители группы “Движение”*. С 1974, после ухода Бейтсона на пенсию, журнал возглавляли Стивен Уолл и Кристофер Рикс.

К. Бузылева

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август, император 121, 337
Августин Блаженный 13, 14, 16, 52–54, 76, 162, 248, 249, 422, 441
Аверинцев С.С. 248, 250, 498
Адамс Г. 416
Адамс Д. 299
Адамс Р. 152
Адкок Дж. 138
Айвори Дж. 180
Айдол Б. 223
Айлз Ф. 144
Акройд П. 9, 18, 20, 32, 59, 118, 147, 163, 288, 335, 336, 339, 340, 426, 517
Александр Македонский 367
Алексеев М.П. 3
Ален-Фурнье А. 415
Али Т. 75, 332
Аллен У. 224
Алфред, король 462
Альтюссер Ж. 217, 218
Ананд М.Р. 240
Анастасьев Н.А. 209
Андерсен Г.Х. 43, 148, 426
Андерсон Ш. 200
Анджапаридзе Г.А. 85, 93, 112, 196, 391, 398, 419, 484
Андреев Л. 416
Аникин Г.В. 133, 203, 326, 389, 400
Аникст А.А. 276, 503
Ансворт Б. 9, 20–22, 339
Ануй Ж. 69, 461
Апворд А. 97
Апворд Э.Ф. 301
Апдайк Дж. 119, 125
Аппельфельд А. 440
Апулей 121
Арагон Л. 240
Арден Дж. 12, 26–28, 37, 327, 330, 374
Аристотель 249
Армитэдж С. 28–29
Арнолд М. 57, 216, 219, 238, 239, 265, 355, 510
Арнолд Т. 399
Арто А. 70
Астор Н.У. 502
Астуриас М.А. 308
Ахматова А. 227
Ачебе Ч. 308
Бабель И. 492
Бабенко В.Г. 41, 306
Бавин С. 148
Байетт А.С. 30–32, 59, 169, 276, 301, 336, 339
Байрон Дж. Г. 57, 130, 269, 314, 380, 403
Бакен Дж. 32, 33, 229, 504, 505, 514
Бакст Р. 384
Бакунин М.А. 397
Балабух А. 203
Балашов П.С. 93, 161, 221, 316, 503
Балистер У. 197
Баллантайн Р.М. 43, 111, 149
Баллард Дж. Г. 24, 33–35, 117, 286, 295, 297, 302, 313, 340
Бальзак О. 79, 81, 114, 197, 217, 222, 232, 325, 344
Барбюс А. 416
Баркер А.Л. 340
Баркер Дж. 35–37, 299
Баркер П. 340
Баркер Х. 8, 24, 37, 38, 332, 494
Барнакль Н. 157
Барнс Дж. П. 9, 22, 32, 38–40, 59, 119, 324, 335, 336, 339, 340, 404, 414
Барнс П. 37, 40, 41
Баррет-Браунинг Э. 103
Барри Дж. М. 41–44, 149, 150, 174
Барри К. 340
Барстоу С. 44, 345, 346, 428, 493
Барт Р. 84, 186, 192, 218, 444
Бартон М. 144
Бартон Р. 127
Барфилд О. 323
Батлер К. 335
Батлер С. 4, 6, 284
Бафорд Б. 119
Бах И.С. 163, 233
Бахтин М.М. 26, 84, 186, 218, 243, 244
Беда 462
Бейли Г.К. 143
Бейли Дж. 219, 270
Бейнбридж Б. 44–46, 339, 340, 480
Бейтс Г.Э. 46, 47, 210, 343
Бейтсон Ф.У. 216
Бекешти Ф. 25
Беккет С. 12, 13, 81, 162, 191, 243, 379, 395, 416
Белинский В.Г. 397
Белл А. 299

- Белл В. 63, 64
Белл Дж. 25, 65
Белл К. 63–65, 285
Беллами Э. 419
Белли Дж. 53
Беллок Х. 496
Беллоу С. 87, 119, 162, 518
Белси К. 218
Бенд Ж. 251
Беннетт А. 8, 47–49, 65, 102, 170, 178, 211, 302, 357, 379, 383, 413, 441, 469, 483
Бенсон Э. Ф. 117, 371
Бентам И. 239
Бентли Ф. 59
Бентли Э. К. 144, 496
Бенуа А. Н. 430
Беньямин В. 50, 51, 162, 217
Беньян Дж. 13, 14, 32, 148, 170, 240, 296, 464
Бергонци Б. 220, 236, 326
Бергсон А. 176, 251, 353, 487, 511
Берджер Дж. 49–52, 339
Берджесс Г. 505
Берджесс Э. 23, 52–54, 298, 517
Бердсли О. 182, 384, 447, 448
Беркли М. 263
Беркли Э. 144, 145, 365
Берков Ст. 332
Бернс К. 426
Бернс Р. 211, 254, 256
Берроуз Э. Р. 286
Берч К. 339
Беспалова Л. 284
Бестер А. 302
Бетаки В. 197
Бетджемен Дж. 54–56, 337
Бетховен Л. 54, 311, 431, 469, 511
Бёме Я. 182, 416
Бёрк Э. 219
Бикат Т. 75, 488
Бинхам Д. 250
Бирбом М. 42, 47
Блаватская Е. П. 182
Бланден Э. Ч. 17, 61, 62, 95, 108, 109, 421
Блант Э. 26
Блейк Дж. 505
Блейк Н. 145, 173
Блейк У. 43, 59, 97, 135, 136, 165, 182, 184, 213, 225, 236, 238, 240, 280, 300, 301, 352, 364–366, 409, 416, 421, 498
Блиш Дж. 314
Блумфилд А. 471
Блэк Дж. 339
Блэк Дж. Т. 35, 48, 51, 58, 67, 73, 82, 105, 170, 204, 272, 281, 298, 312, 339, 388, 414, 418, 433
Блэквуд О. 116
Блэр Э. 317
Бовуар С. де 169
Бодкин М. 216
Бодлер Ш. 446, 510
Бодли Т. 13
Бойд У. 66–68, 119, 339, 340, 517
Боккаччо Дж. 3
Болдуин Дж. 224
Болт Р. 68–70
Бонд Э. 12, 37, 70–72, 329, 332, 494
Боннар П. 163
Боннер М. 228
Борисенко А. 264
Борхес Х. Л. 3, 81, 147, 199, 200, 293, 302, 344, 363, 438
Бостон Л. М. 151
Босуэлл Дж. 56, 57, 312
Босх И. 307
Боттичелли С. 193
Боттомли Г. 107, 108
Боуден Н. 152
Боуи Д. 223
Боуэн Т. Р. 214
Боуэн Э. 32, 58, 72, 73, 117, 233, 339, 343, 478
Боччини У. 97
Брамех Э. 142
Брандис Е. 152
Браннер Дж. 297, 302
Браун Дж. Д. 119
Браун Дж. М. 73, 74
Браун Ф. М. 454
Браунджон А. 128
Браунинг Д. 174
Браунинг Р. 29, 31, 57, 103, 125, 130, 135, 164, 210, 367, 498
Брентон Х. 74–76, 331–333, 488–490
Брект Б. 12, 69, 70, 75, 200, 217, 241, 242, 301, 304, 321, 330, 331, 420, 422, 499
Бриджес Г. 26
Бриджес Р. 61, 76, 77, 210, 337
Бриттен Б. 305
Бродский И. 119, 404
Бронте, сёстры 30, 45, 48, 58, 59, 81, 103, 294, 322, 378
Бронте Ш. 175, 357, 470
Бронте Э. 58, 173, 323, 389, 402
Брофи Б. 82
Брох Г. 163, 289
Брук П. 280
Брук Р. Ч. 25, 77, 78, 93, 94, 106–108, 272, 292, 391
Брукнер А. 78–81, 119, 234, 339, 426, 450
Брук-Роуз К. 81–84, 219, 299, 335, 336, 339
Брукс К. 355
Брукс Р. 208
Брэгг М. 84, 85, 229
Брэдбери М. 7, 63, 64, 68, 79, 85–87, 118, 124, 160, 179, 187, 205, 220, 239, 262, 271, 335, 374, 386, 415, 427, 452
Брэдбери Э. П. 286
Брэдли Г. 76
Брэдли Ф. Г. 281, 347, 509
Брэдли Э. С. 214, 215
Брэйн Дж. 49, 87, 88, 222, 374, 375, 515
Брэм Дж. 209
Будур Н. 118
Бузылева К. И. 2, 18, 29, 63, 66, 68, 81, 84, 119, 125, 175, 179, 205, 211, 220, 236, 241, 244, 264, 301,

- 302, 304, 308, 338, 341, 350, 386, 402, 404, 415,
426, 427, 435, 448, 451, 452, 483, 508, 521
- Буль Дж. 500
Бэббит И. 509
Бэйнс П. 467
Бэйтсон Ф.У. 521
Бэкон Р. 324
Бэкон Ф. 22, 423
Белза С.И. 127, 389
Бэнкс И.М. 88–90, 298
Бэрон Д. 327
Бюхнер Г. 75
- Вайда А. 237
Вайн Б. 351
Вайсман Н.И. 221
Валери П. 173, 272
Ван Гог В. 63, 416
Ван Друтен Дж. 181
Ван Фехтен К. 447
Варбург А. 197
Варгас Льюса М. 119, 404
Васильева И.В. 85, 118, 161, 196, 225, 226, 235, 276,
291, 326, 327, 344, 354, 377, 379, 386, 389, 398,
443, 484, 493
Васильева Л.Н. 316
Ватто А. 78
Вахрушев В.С. 256
Вашенко А.В. 374
Вега Л. де 279
Ведекинд Ф. 41, 484
Веденяпин Д. 473
Вейль К. 331
Вейсс П. 279
Веласкес Д. 163
Веллингтон А.У. 337, 474
Вергилий 101, 163, 379
Верлен П. 491
Верн Ж. 43, 202, 295, 436
Виан Б. 302
Вивер Х.Ш. 507
Видал Г. 175, 403, 404
Вийон Ф. 177
Вико Дж. 159, 416
Виламовитц-Меллендорф У. фон 477
Винер Дж. 61
Витгенштейн Л. 25, 271, 348, 380, 449
Влодавская И.А. 260
Во А. 107
Во А.Р. 90
Во И. 8, 32, 45, 66, 90–93, 101, 125, 126, 242, 252,
489, 324–326, 339, 416, 418, 428, 447, 448, 455,
479, 483, 517
Вольф К. 119
Воннегут К. 518
Вордсворт У. 25, 56, 108, 135, 136, 139, 162, 169,
170, 196, 214, 219, 261, 337, 350, 352
Воробьева Т. 61
Воропанова М.И. 115
Воррингер В. 251
Ворсобин В. 343
- Воэн Г. 61, 155, 290
Вуд Дж. 354
Вудкок Дж. 299, 300
Вудхауз П.Г. 99–101, 143, 145, 180, 188, 230, 372,
403, 422, 466, 513
Вудис В. 148
Вулф В. 6, 10, 25, 29, 49, 56, 57, 63–66, 72, 101–104,
114, 117, 181, 184, 209, 211, 219, 226, 232, 233,
244, 283, 285, 289, 292, 301, 308, 322, 357, 399,
401, 404, 437, 459, 460, 472, 478, 482
Вулф Л. 25, 29, 63–65, 101, 103, 232, 285, 398, 401
Вулф Т. 119
- Габорио Э. 167
Гавел В. 395
Гальфрид Монмутский 380
Гамильтон Э. 22, 367, 368
Ганич В.В. 286
Ганн Н. 104, 105
Ганн Т. 105, 106, 133, 134, 340, 484
Ганн Э. 106
Ганнибал 22, 240
Гарланд А. 340
Гарнер А. 151, 467
Гарнетт Дж. 63, 64, 302
Гаррет Дж. 301
Гарсия Лорка Ф. 301, 393
Гарсия Маркес Г. 119, 308, 344
Гартман Э. 471
Гарфилд Л. 152
Гаскелл Э. 58
Гаскойн Д. 366
Гаспаров М.Л. 200, 476, 478
Гаттеридж Л. 299
Гауптман Г. 289
Гашек Я. 141
Гей Дж. 519
Гейне Г. 430
Гексли Т.Г. 436, 468, 471
Гендель Г.Ф. 425
Гениева Е. 103, 160, 223
Генри А. 236, 237
Генрих V 293
Генрих VII 423
Генрих VIII 69, 454
Георг III 474
Георг V 106
Георг VI 414
Гераклит 444
Герберт Дж. 155
Гернсбэк Х. 296
Герцен А. 23, 397
Герцль Т. 400
Гесиод 402
Гессе Г. 178, 302, 416
Гёльдерлин Ф. 163, 430
Гёте И.В. 45, 262, 405, 450
Гиббон Л.Г. 10, 109, 110, 255, 346
Гиббон Э. 4, 13, 57, 91
Гибсон У.У. 107, 421
Гилгуд Дж. 190, 367, 461, 498

- Гинзберг А. 236
 Гиннесс А. 48, 230
 Гитлер А. 45, 75, 140, 193, 253, 332, 490, 492, 495
 Гиттингс Р. 58
 Гленденнинг В. 58, 218, 339, 441
 Говард Р. 287
 Гогарти О. 302
 Гоген П. 284
 Годье-Бржезка А. 63, 97, 99
 Гозенпуд А. 190, 285, 343, 368
 Голдинг У. 8, 9, 10, 110–113, 162, 283, 298, 322, 339, 380, 405, 479, 483
 Голланц В. 318
 Голль Ш. де 456
 Голсуорси Дж. 6, 65, 102, 113–115, 178, 209, 220, 292, 337, 357, 379, 400, 419, 441
 Гольдони К. 279
 Гомбрович В. 81
 Гомер 38, 121, 135, 159, 162, 170, 171, 241, 242, 324, 379, 430, 484
 Гонн М. 183
 Гончаренко Э.П. 160
 Гораций 260, 261, 476
 Гордон Ч. Дж. 57
 Гордон Э.В. 406
 Горький М. 29, 440
 Госс Ф.Г. 57
 Госс Э. 13, 14, 16, 56, 61, 107, 135, 196, 383, 474
 Готорн Н. 30, 162, 293, 464
 Готье Т. 446
 Грант Д. 63, 64, 66
 Грасс Г. 119
 Грегори Э. 293
 Грей А. 10, 119, 120, 190, 257, 336, 339, 340
 Грей Т. 337, 403
 Грейвз А.П. 121
 Грейвз Р. 14, 17, 29, 47, 65, 94–96, 108, 109, 120–123, 216, 219, 236, 244, 339, 368, 410, 484, 487, 519, 521
 Грелла Г. 454
 Гренвилл-Баркер Х. 501
 Гренфелл Дж. 93
 Грѐз Ж.Б. 78
 Грив К.М. – см. Макдиармид Х.
 Григорянц Т.П. 225
 Григсон Дж. 37, 308, 471
 Гримм, братья 148, 424
 Грин Г. 90, 123–125, 180, 205, 209, 324, 448
 Грин Гр. 10, 32, 67, 119, 125–127, 141, 143, 147, 153, 221, 229–231, 242, 244, 277, 289, 339, 354, 390, 416, 478, 483, 505, 513, 514
 Грин Дж. 28
 Грин Ж. 353
 Гринберг М. 190, 368
 Гринвуд У. 345
 Грингольц И. 5
 Гринлэнд К. 298
 Гриффитс Т. 75, 331
 Гросс Дж. 404
 Грушко П. 96
 Грэм К. 43, 150, 278
 Гудлэнд Дж. 299
 Гумилев Н. 200
 Гурджиев Г.И. 417
 Гурмон Р. де 176
 Гурни А. 62, 93
 Гуссерль Э. 416
 Гуттенберг И. 83
 Давид Ж.Л. 78
 Дайсон Э. 219
 Дал Р. 151
 Данбар У. 254, 256
 Данилевский Н. 416
 Дани Д. 129, 130, 244, 339
 Дани Дж.У. 287, 342
 Д'Аннунцио Г. 383
 Дансени Э. 464, 465
 Данте 53, 162, 183, 239, 373, 421, 430, 510, 511
 Дарвин Ч. 199, 355, 357, 370, 394, 436, 445, 471, 472
 Дарли Дж. 61
 Даррелл Дж. 130
 Даррел Л. 7, 130–133, 298, 339
 Д'Арси М. 26, 27, 330
 Дауден Э. 182
 Даусен Э. 287
 Дворко Ю.В. 19
 Де Бернье Л. 340
 Де Бовуар С. 169
 Девлин Э. 232
 Де Гурмон Р. 176
 Дейви Д.А. 18, 133, 134, 137, 138, 239, 402
 Дейвис У.Г. 107, 138–140
 Дейтон Л. 140–142, 453, 456, 505
 Де Камп Л.С. 466
 Декстер Дж. 499
 Де ла Мар У. 107, 108, 116, 134–137, 139, 150, 238
 Деррида Ж. 84, 162, 218, 219
 Дефо Д. 144, 148, 187, 405, 444
 Джаррелл Р. 135
 Джейкобс Дж. 149
 Джейкс Б. 152
 Джеми К. 339
 Джеймс Г. 42, 65, 67, 72, 77, 79, 115, 116, 127, 178, 197, 209, 211, 222, 233, 238, 244, 258, 262, 357, 379, 392, 416, 437, 438, 441, 454, 475, 476, 482
 Джеймс К. 335
 Джеймс М.Р. 116
 Джеймс У. 102, 356, 378
 Джеймс Ф.Д. 147, 152–155, 166, 351, 372, 462
 Джексон А. 477
 Джексон М.Дж. 476, 477
 Джексон Т.А. 235
 Дженевей Дж. 148
 Дженнингс Э. 133, 134, 155, 156, 366
 Джером Дж.К. 156, 157, 504, 517
 Джозеф С. 508
 Джойс Дж. 4, 6, 10, 47, 52–54, 58, 63, 65, 96, 104, 108, 131, 157–160, 176, 178, 184, 185, 197, 209, 210, 216, 234, 237, 242–245, 251, 252, 255, 281, 282, 289, 293, 307, 309, 335, 357, 362, 370, 380, 396, 410, 438, 447, 455, 482, 507, 511, 520

- Джонс Б. 129, 277
 Джонс Д. 95, 96
 Джонс Л. 345
 Джонсон Б. 41, 46, 101, 312
 Джонсон Л. 182
 Джонсон П.Х. 7, 160, 161, 387
 Джонсон С. 56, 57, 101, 433
 Джонстон Ч. 403
 Джосиповичи Г. 82, 161–164
 Джотто ди Бондоне 52
 Джуран Н. 437
 Джэкобс У.У. 117
 Джэксон Х. 302
 Дзефирелли Ф. 54
 Дибдин М. 147, 164–166
 Дизраэли Б. 57
 Дикинсон Г.Л. 25, 457, 460
 Дикинсон П. 147, 152
 Дикинсон Э. 28, 484
 Диккенс Ч. 18, 19, 45, 56–58, 91, 142, 152, 156, 197, 217, 219, 220, 225, 233, 236, 238, 240, 259, 262, 273, 362, 382, 389, 405, 416, 418–421, 466, 498
 Дилан Б. 236
 Дилени Ш. 166, 200, 374
 Дисней У. 43, 355, 426
 Добсон Ф. 383
 Доде А. 209
 Дойл А.К. 57, 101, 116, 142–144, 148, 149, 164, 166–169, 212, 213, 230, 266, 296, 350, 453, 497, 504
 Долинин А. 200
 Донн Дж. 108, 132, 160, 193, 322, 520
 Доре Г. 97, 99
 Дорошевич А. 13
 Дос Пассос Дж. 416
 Достоевский Ф.М. 45, 209, 210, 244, 254, 265, 271, 273, 389, 415, 416, 439, 460
 Доти М. 340
 Доусон Э. 56
 Дочерти Б. 28
 Дозрты Л. 345
 Драйден Дж. 56, 336, 337
 Дрэббл М. 3, 4, 30, 49, 169–171, 234, 324, 339
 Дуглас А. 269, 491
 Дуглас К. 62, 96, 97
 Дуглас Н. 178
 Дулиттл Х. 176, 177, 310, 507
 Дымшиц В. 200
 Дьяконова Н. 115
 Дэвис Дж. 43
 Дэвис М. 43
 Дэвис Х. 61
 Дэй Г. 28
 Дэйви Д. 220
 Дэйвис Л.П. 299
 Дэй Льюис С. 18, 65, 96, 135, 145, 171–174, 216, 233, 236, 260, 304, 308–310, 337, 338, 463, 478
 Дэниэл С. 169
 Дю Гар Марген Р. 114
 Дюма-сын 367
 Дю Морье Д. 143, 174, 175, 186, 262, 480
 Дю Морье Джеральд 174
 Дю Морье Джордж 174
 Дюпре К. 115
 Дюрер А. 153
 Дюшан М. 162, 163
 Дягилев С.П. 350
 Еврипид 28, 347, 476
 Елизавета I 9, 30, 57, 69, 70, 288, 385, 399, 400, 405
 Елизавета II 9, 30
 Емельянова Т.В. 461
 Ёлкина Л.П. 492
 Жанна д'Арк 502
 Жантиева Д.Г. 103, 160, 247, 312, 460, 470
 Жаринов Е.В. 468
 Жарри А. 187
 Жерико Т. 39
 Жироду Ж. 461
 Жлуктенко Н.Ю. 433
 Замятин Е. 23, 319, 438, 439, 470
 Зархи Н. 276
 Затонский Д.В. 336
 Заходер А. 279
 Зверев А.М. 20, 24, 40, 78, 88, 103, 112, 115, 127, 157, 182, 195, 283, 292, 295, 306, 320, 336, 344, 359, 369, 375, 400, 433, 455, 461, 470, 503, 512, 517
 Зенкович М. 94, 473
 Зинде М.М. 47, 112
 Злобина А. 397
 Зонтаг С. 119
 Зыкова Е.П. 26, 101, 169, 460
 Ибсен Г. 42, 157, 279, 321, 347, 420, 441, 492, 500
 Иванова Л.Г. 460
 Ивашева В.В. 88, 134, 161, 346, 375, 400, 493
 Иглтон Т. 217, 242
 Изер В. 205
 Ильин И. 87, 336
 Иннес М. см. Стюарт Дж.И.М.
 Ионеско Э. 377, 493
 Ионкис Г.Э. 178, 247, 385, 306, 353, 488
 Ирвинг В. 39
 Иригарай Л. 82
 Исигуро К. 5, 119, 179–181, 339, 426
 Исократ 476
 Истхоуп А. 335
 Ишервуд К. 15, 65, 124, 125, 179, 181, 182, 241, 301, 304, 305, 308–310
 Йетс У.Б. 4, 6, 14–17, 37, 58, 77, 78, 158, 160, 173, 178, 182–185, 211, 219, 227, 238, 257, 262, 268, 302, 305, 310, 356, 364, 365, 392, 429, 430, 484, 512
 Йожеф А. 430
 Йонг Ш.М. 149
 Кабанова И.В. 254
 Кавафис К. 131, 457
 Кагарлицкий Ю.И. 343, 439
 Казан Э. 330
 Казарновский А. 280
 Кайл У.Г. 338

- Калагастова Н.В. 211
Калигула 121
Калинга 202
Кальвин Ж. 13, 170, 324
Кальвино И. 65, 302, 404
Кальдерон де ла Б. 279
Камфорт А. 299, 300
Камю А. 179, 190, 379, 416, 444
Канетти Э. 322, 366
Каннингем А. 56
Кант И. 192
Караваджо Микеланджело Мерези 155, 193, 427
Караева Л. 17, 366
Карл II 40, 336, 414
Карлайл Т. 13, 29, 56, 487, 498
Карнеги Д. 225
Карпентер Х. 408
Карпентьер А. 308
Карр Дж. 168
Карсон К. 340
Картер А. 82, 118, 119, 185–188, 299, 308, 336, 339, 340, 419, 426, 467
Кассирер Э. 353
Кастро Ф. 405
Катулл Гай Валерий 177
Каурд Н. 144, 170, 188–190, 283, 366, 367, 403, 419
Каупер У. 13, 14, 57
Кафка Ф. 141, 162, 180, 190, 191, 230, 244, 289, 290, 302, 370, 428, 488
Квядлер-Куч А. 214
Кейес С. 96
Кейнс Дж.М. 25, 29, 63–65, 285
Келл Дж. см. Берджесс Э.
Келли Р. 174
Келман Дж. 10, 119, 190–192, 257
Кемпински Т. 331
Кендер Д. 181
Кеннер Х. 66
Кено Р. 81
Кер У.П. 216
Кермоуд Ф. 80, 82, 179, 192, 193, 219, 391, 449, 521
Керр Ф. 119
Кёстлер А. 179, 193–195, 301, 453, 490, 768
Киенко И.А. 391
Кинг Ф. 195–196, 340
Кингсли Ч. 148
Кинг-Смит Д. 152
Киплинг Р. 4, 5, 8, 77, 93, 116, 135, 142, 149, 167, 196–200, 207, 211, 229, 268, 270, 273, 284, 303, 380, 503, 505, 517
Кирби Дж. 467
Киркап Дж. 18, 145, 147, 154
Китинг Х.Р.Ф. 145, 147, 154
Китон Э. 436
Китс Дж. 24, 53, 58, 61, 77, 108, 170, 210, 265, 352
Китчин К. 144
Кифф Б. 200, 201
Клавдий, император 121
Кларк А.А.Г. 146
Кларк А.Ч. 201–203, 297, 302, 394
Кларк К. 253
Кларк Л. 203, 204
Клейтон Дж. 87
Клэр Дж. 71
Ковалев Ю. 49
Ковтун Е. 468
Кодуэлл К. 96, 217, 236
Кокберн Б. 467
Кокс С. 219
Кокс Э.Б. 144
Кокто Ж. 350, 367, 384
Колесников А.С. 349
Колесова И.В. 322
Коллингвуд Р.Дж. 8, 9, 22, 197
Коллинз Дж. Ч. 214
Коллинз У. 61, 142, 372, 480
Коллер Дж. 117
Колридж С.Т. 24, 56, 136, 196, 219, 352, 355, 362, 365, 484, 488
Комов Ю. 410
Комптон-Бернетт А. 171, 204–206, 339, 358, 448
Кондратьев Ю.М. 474
Конева Н. 377
Конквест Р. 133, 134, 206, 432, 464
Коннолли Дж. 27
Коннолли С. 326, 393, 478, 482, 483
Конрад Дж. 4, 5, 6, 14, 65, 67, 113, 125, 178, 206–209, 229, 238, 244, 282, 294, 295, 303, 322, 446, 454, 483, 505
Констан де Ребек Б.А. 81
Константин Великий 92
Конт О. 471
Коппард А.Э. 209–211, 343
Коппола Ф. 118, 207
Копс Б. 374
Коптелова А.В. 308
Коренева М.М. 13, 72, 247, 322, 330, 410, 440, 487
Корман Р. 314
Корнфорд Дж. 96
Корнфорд Ф. 216
Косли Ч. 18, 96
Кот Д. 331
Коулсон Л. 94
Кочеткова И. 142, 232
Кошелев С.Л. 418
Коэн Д. 234
Кравецкая М.Ю. 44
Кранмер Т. 422
Красавченко Т.Н. 46, 87, 99, 133, 188, 193, 219, 234, 239, 244, 254, 266, 353, 355, 358, 405, 418, 419, 421, 482, 488, 512, 520
Крейтон Э. 321
Крессуэлл Х. 151
Кристева Ю. 82
Кристи А. 141, 144–146, 148, 164, 168, 211–214, 221, 266, 267, 350, 372, 374, 462, 504
Кристол И. 179
Кристофер Дж. 151, 297, 302
Крокетт С.Р. 42
Кромвелл Дж. 209
Кромвель О. 32
Кроненберг Д. 34

- Кронин А.Дж. 220, 221
 Крофтс Ф.У. 144
 Кроче Б. 353
 Кружков Г.М. 185
 Круз Ф.К. 279
 Крэмплтон М. 326
 Кубрик С. 53, 203
 Кудрявицкий А. 178, 310
 Куин Э. 82
 Куиннелл П. 57
 Кук Т. 403
 Кулагина-Ярцева В.С. 279
 Кундера М. 119, 404, 452
 Куни Р. 508
 Купер Д. 130
 Купер У. 7, 84, 161, 221–223, 374, 388
 Купер Ф. 43, 503
 Курбе Г. 240
 Куриши Х. 5, 223, 224
 Кусто Ж. 453
 Кутзее Дж. 339, 340
 Кьеркегор С. 162, 163, 305, 306, 422
 Кьюб-МакДауэл М. 203
 Кэмпбелл Р. 108
 Кэмптон К. 332
 Кэндзабуро Оэ 179
 Кэри Дж. 224, 225, 325
 Кэри П. 339, 340
 Кэррингтон Д. 63
 Кэрролл Л. 141, 148, 150, 187, 230, 231, 278, 377, 383, 387, 466, 467, 492, 506, 519
 Кюневульф 406
- Лабиш Э. 508
 Лавкрафт Г.П. 417
 Лавкрафт Х.Ф. 467
 Лайвли П. 151, 225–227, 339, 426
 Лайтилл Б. 436
 Лакан Ж. 82, 218, 219
 Лакло Ш. де 492
 Ламберт Р. 241
 Ландина Л.В. 500
 Ланн Е. 209
 Ларкин Ф. 28, 29, 56, 129, 133, 134, 220, 227, 228, 322, 327, 374, 386, 410, 413, 430, 487
 Ласден Дж. 28
 Ласки М.Дж. 179
 Лаури М. 7, 228, 229
 Лебедев Е. 476
 Левидова И.М. 47, 73, 115, 273, 316, 398, 439, 503
 Леви-Стросс К. 53, 186
 Ледвидж Фр. 94
 Ле Карре Дж. 142, 229–232, 266, 339, 340, 397, 453, 503, 505
 Ле Кью У. 503
 Лем С. 394
 Леманн Дж. 244, 301, 308–310, 383
 Леманн Р. 232–234
 Ленин В.И. 70, 194, 206, 211, 217, 255, 256, 309, 316, 396
 Леннон Дж. 60, 61
- Леонард А. 279
 Леонард Т. 190
 Лернер Л. 363
 Леруа Г. 457
 Лессинг Д. 7, 15, 24, 119, 171, 234, 235, 286, 299, 324, 325, 340
 Лестерджен Д. 233
 Ле Фанью Ш. 116
 Ли В. 190, 367
 Ли Дж. 203
 Ли С. 56
 Ли Т. 466, 467
 Ливергант А. 498
 Ливис К.Д. 237, 238, 355, 386, 481
 Ливис Ф.Р. 62, 66, 78, 87, 107, 128, 137, 169, 209, 215, 216, 219, 237–239, 250, 355, 383, 386, 387, 413, 420, 481, 482, 521
 Ливли А. 119
 Лиланд Д. 34
 Лимонов Э. 119
 Линн Д. 189
 Линдсей Д. 416
 Линдсей Дж. 217, 235, 239–241, 345
 Линдсей Н. 239
 Лиотар Ж.Ф. 334
 Липпс Т. 251
 Лир Э. 137, 278, 377, 383, 387
 Литвина А. 181, 224, 281, 362, 404
 Литлвуд Дж. 331
 Ллойд Р. 429
 Ллойд-Джордж Д. 225
 Лог К. 236, 241, 242
 Лодж Д. 7, 86, 215, 242–244, 335, 339, 424, 435
 Лозовская Н.И. 273
 Локк Дж. 365
 Локкарт Дж. 56
 Лонгли М. 340
 Лондон Дж. 381
 Лопырев Н.Т. 241
 Лорд Г. 463
 Лоузи Дж. 330
 Лоуренс Аравийский 58, 69, 312, 367, 495
 Лоуренс Д.Г. 6, 10, 17, 47, 58, 65, 85, 107, 108, 110, 114, 132, 140, 176, 178, 209, 219, 238, 244–247, 252, 258, 265, 269, 282, 289, 292, 312, 323, 339, 346, 349, 357, 376, 392, 416, 420, 437, 454, 468, 469, 485
 Лоуренс Т.Э. 312, 400
 Лоуэлл Р. 179
 Лоуэлл Э. 97, 176, 178
 Лофтинг Х. 150
 Лукан Марк Анней 121, 476
 Лукас Ф.Л. 25, 476
 Луначарский А.В. 70
 Льюис А. 96, 483
 Льюис К.С. 54, 151, 216, 247–250, 296, 373, 394, 407, 464, 465, 467, 521
 Льюис Н. 340
 Льюис У. 10, 62, 63, 66, 97–99, 178, 214, 250–254, 302, 308, 383, 454, 488
 Льюис-Смит Э. 128

- Лэйнг Р.Д. 478
Лэм Ч. 61, 277
Лэмберт Д. 345
Лэнг Э. 148, 196
Люксембург А.М. 87, 244, 389
Лютер М. 321
- Мадж Ч. 308
Майерс Л.Дж. 416
Макбет Дж. 128
Макгаф Р. 236, 237
Мак-Грат Дж. 330, 331
Макграт П. 118
Макдиармид Х. 10, 104, 109, 120, 211, 254–256, 258
Макдоналд Дж. 149, 150, 248, 464
МакДональд Ф. 143
Макнавелли Дж. 284, 437
Макилванни У. 190, 256, 257
Маккарти Д. 25, 63, 241, 285
Маккартни П. 60
Маккейб К. 3, 218
Маккейг Н. 257, 258, 299, 300, 301
Маккензи К. 4, 258–260, 504
Макклур Дж. 147
Маккэй М. 203
Макларен Я. 42
Маклин А. 504
Маклин Д. 505
Мак-Лиэмор М. 189
Маклюэн М. 287
Макнил Х.С. 504
Макнис Л. 28, 96, 211, 241, 244, 260–262, 304, 308, 309, 478, 483
Маколей Т.Б. 8
Максвелл Г. 16
Макуильям К. 340
Макьюен И. 118, 119, 262, 264, 280, 330, 335, 336, 339, 340, 350, 506
Малкехи Р. 297
Малларме С. 446
Мальборо Дж. Ч. 495
Малявин В. 176, 178
Манилий М. 476
Манн Т. 114, 141, 162, 262, 502
Маннинг Г.Э. 57
Марвелл Э. 403
Маринетти Ф.Т. 97, 98
Мария Стюарт 9, 38, 69, 70, 336, 405
Марк Антоний 240
Марк Дж. 151
Маркем Р. 454, 516
Маркова О.Е. 2, 171, 288, 324, 371, 423, 468, 481
Маркс К. 217, 400
Маркулан Я. 148
Марло К. 53, 469
Марри Дж.М. 17, 29, 61, 264–266, 291, 292, 404, 521
Марриет Ф. 43, 149
Марсен Д. 507
Марстон Дж. 41
Марциал Марк Валерий 476
Марш Н. 147, 266–268, 462, 513
Марш Э. 25, 77, 78, 106, 108
Масуд Саид Росс 459
Матиас Р. 383
Матисс А. 31, 63
Машери П. 217
Медведев Р. 320
Мейсон А.Э.У. 143
Мейсфилд Дж. 93, 106, 107, 268–270, 337, 338, 389
Мейчен А. 116
Мердок А. 30, 81, 117, 270–274, 286, 322, 323, 339
Мередит Дж. 6, 19, 101, 173, 178, 240, 273, 344, 473, 477
Мерс Э. 219
Мерсер Д. 274–276, 331
Местр Ж.М. де 487
Меттерлих М. 446
Миддлтон К. 179, 339
Миддлтон С. 276
Миддлтон Т. 201, 405
Микеланджело Буонаротти 155, 427
Миллер Г. 131, 322
Миллер К. 26
Милль Дж.С. 13, 392, 471
Милн А.А. 119, 144, 150, 232, 277–279
Милош Ч. 137
Мильтон Дж. 38, 77, 97, 121, 170, 214, 238, 248, 296, 366, 473, 519, 520
Мирский Д. 392
Митринович Д. 322
Митчелл А. 128, 236, 241, 279, 280
Митчисон Н. 235
Михайлин В. 133
Михайлова Т. 279
Михальская Н.П. 49, 88, 103, 221, 235, 247, 391, 460
Мицкевич А. 137
Мо Т. 5, 280, 281, 339, 361
Можаява А.Б. 35, 52, 90, 93, 163, 203, 204, 286, 299, 302, 315, 349, 394, 496, 498
Мольер Ж.Б. 431, 491, 492
Мольнар Ф. 395
Монд А. 178
Монро М. 367
Монро Х.Э. 106, 107, 338
Монтеверди Дж. 193
Монтень М. 369, 408, 452
Мопассан Г. 46, 209
Мор Г. 184
Мор Ж. 50
Мор Т. 22, 59, 69, 350
Моравиа А. 404
Моррас Ш. 251
Моррел О. 63
Моррис У. 97, 217, 248, 419, 464
Моррисон Б. 363
Моррисон Т. 224, 308
Мортимер Дж. 16, 17
Моруа А. 259
Москвица-Тарханова И.А. 279
Моулсворт М.Л.С. 149
Моушен Э. 337, 338, 363
Мощарт В.А. 164, 499

- Мозм С. 10, 19, 38, 66, 105, 146, 162, 175, 186, 196, 220, 221, 229, 262, 283–285, 303, 340, 343, 397, 479, 484, 504, 514, 515, 517
- Муди А.Д. 363
- Мунк Э. 237
- Мунье Э. 301
- Мур А. 288, 302
- Мур Д.Дж. 229
- Мур Дж.Э. 25, 64, 65, 107, 271, 281, 285, 286, 299, 300, 347
- Мур Н. 299, 300
- Мур Т.С. 56, 285
- Муравьев В.С. 54, 294
- Муратова Я. 32, 54, 442, 519
- Муркок М. 9, 286–288, 297, 302, 340, 466, 467
- Мьюир Э. 15, 17, 73, 155, 241, 244, 288–291, 302, 364–366
- Мэллетрет С. 480
- Мэлори Т. 96, 248
- Мэннинг О. 291, 325, 443
- Мэнсфилд К. 17, 29, 58, 65, 178, 196, 232, 264, 265, 291–293, 302
- Мэровиц Ч. 332
- Мэрриотт О. 170
- Мюррей Г. 216
- Мюссе А. де 332
- Набоков В. 78, 81, 162, 272
- Най Р. 9, 82, 293, 294, 322
- Найпол В.С. 5, 6, 294, 295, 339, 340, 361
- Найпол Ш. 119, 294
- Найт Дж.У. 215
- Найт Ш. 388
- Найтингейл Ф. 57, 154, 381, 399
- Найтс Л.Ч. 215, 386
- Наполеон 54, 168, 319, 424, 474, 497
- Нарайян Р.К. 403
- Нарский И.С. 349
- Невинсон Ч. 97
- Невисон К. 63
- Недошивин В. 320
- Неизвестный Э. 50
- Нельсон Г. 22, 367
- Нерон 77, 132, 324
- Несбит Э. 149, 467
- Нестерой И. 395
- Нижинский В. 416
- Никифорова Н.Н. 493
- Николаевская А. 24
- Николас К. 413
- Николлс Ст. 466
- Николс Р. 33, 108
- Николсон Х. 400
- Нил Н. 299
- Ницше Ф. 205, 251, 290, 304, 322, 353, 416, 487
- Ноблок Э. 341
- Новалис 450, 451
- Нокс Д. 448
- Нокс Дж. 289
- Нокс Р. 143, 145, 448
- Нокс У. 448
- Норден Ч. 130
- Норрис К. 335
- Нортон М. 151
- Ноутон Б. 345
- Ньюби П.Г. 5, 9, 302–304, 339, 340
- Ньюболт Г.Дж. 93
- Ньюмен Дж.Х. 13
- Ньютон И. 365
- Образцова А.Г. 503
- О'Брайен К. 175, 339
- О'Брайен П. 340
- Овидий Назон Публий 132, 476, 484
- Огден Ч.К. 354
- Оден У.Х. 6, 7, 17, 28, 96, 125, 133, 135, 137, 144, 171–173, 179, 181, 211, 216, 219, 227, 236, 241, 260, 261, 299, 301, 304–306, 308–310, 391, 392, 407, 413, 448, 463, 474, 476, 478, 481, 483, 521
- Одл А. 357
- Окара Г. 308
- Окри Б. 5, 119, 306–308, 339, 361
- Олдингтон Р. 58, 94, 108, 132, 176–178, 189, 310–312, 379, 404, 455, 507, 509
- Олдисс Б.У. 24, 286, 297, 298, 302, 312–315, 466
- Олдридж Дж. 315, 316
- Оливье Л. 41, 320, 367, 397, 460, 490, 508
- Оллсон К. 374
- Оппенхайм Е.Ф. 503
- Орадж А.Р. 302
- О'Рейли К. 28
- Орки Э. 142
- Ортон Дж. 316, 317
- Оруэлл Дж. 5, 23, 100, 125, 142, 193, 209, 298, 301, 317–320, 324, 326, 418, 419, 438, 470, 475, 478, 518
- Осборн Дж. 5, 70, 75, 189, 200, 276, 320–322, 374, 375, 416, 515
- Осборн Ч. 383
- Остен Дж. 58, 70, 81, 103, 179, 186, 209, 222, 226, 233, 238, 273, 327, 330, 389, 403, 405, 433, 444, 446, 470, 475
- Остин А. 337
- Оутс Дж.К. 119, 235, 244, 414
- Оуэн У. 62, 94–96, 121, 368, 380, 383, 393, 479
- О'Фаолин Ш. 304
- Очаковская М. 28
- Пай Г.Дж. 337
- Палиевский П.В. 127
- Пальцев Н.М. 247, 280, 446
- Памук О. 404
- Паркинс Т. 340
- Паркинсон Дж. 141
- Парриндер П. 219
- Парчевская Б.М. 439, 474
- Паскаль Б. 416, 444
- Паскаль Р. 16
- Пастернак Б. 137, 301, 363
- Патмор К. 421
- Пауис Г. 322

- Паунс Дж.К. 10, 15, 287, 322–324, 358, 416
Паунс К.Э.Ф. 322
Паунс Л. 322
Паунс Т.Ф. 322
Паунд Э. 59, 63, 84, 97–99, 137, 139, 158, 176–179, 183, 184, 211, 227, 238, 241, 252, 302, 310, 338, 379, 455, 478, 487, 488, 507, 510, 511, 520
Пауэлл Э. 32, 90, 259, 324–326, 339, 448
Пейдл Р. 28
Пейнтер Дж. 58
Пейтер У. 29, 64, 193, 412
Пейтон К.М. 152
Пелагий 52–54
Пеллисьер Э. 437
Пенроуз Р. 315
Перек Ж. 162
Перкинс Э. 339
Перро Ш. 148, 150, 426
Перс С.-Ж. 137
Песоа Ф. 162
Петренко О. 59
Петровский И.М. 498
Петровский Гай 132, 460
Пик М. 117, 297, 302
Пикассо П. 50, 63, 162, 384, 425
Пикетт Л. 219
Пикок Т.Л. 205, 444, 468
Пим Б. 79, 326, 327
Пинтер Х. 12, 70, 157, 317, 327–330, 332, 444, 445, 475
Пираделло Л. 396
Пирс М. 186
Пирс Э.Ф. 151
Пирсон Х. 57, 503
Пирузян А.А. 171, 274
Питерс Э. 147
Питт У. 474
Питток М. 398
Планкетт Х. 55
Платон 9, 249, 271, 285, 365, 400, 466
Плат С. 119, 220
Платт Ч. 302
Плауман М. 17
Плотин 16, 97, 365, 366
Плутарх 56
По Э.А. 142, 148, 153, 168, 373, 381, 456, 462, 467
Полл Дж. 436
Поллок И. 314
Поло М. 363
Полонская Е. 5
Поляков С. 333, 334
Попова Н. 431
Портер П. 128, 363
Потапова В. 199
Поттер Б. 150
Поуп А. 384, 385
Пратчетт Т. 302, 466, 467
Принс Ф.Т. 96, 223
Прист К. 298
Пристли Дж.Б. 15, 47, 135, 220, 272, 283, 322, 326, 341–343, 374, 394
Притчетт В.С. 16, 175, 244, 301, 343, 344
Приходько И.С. 306
Прокофьев С. 431
Проперций Секст 476
Пропп В. 186
Проскурин Б.М. 85
Пруст М. 31, 58, 162, 231, 237, 245, 252, 259, 262, 289, 325, 329, 357, 370, 383, 388, 476, 482
Пуллман Ф. 152
Пуссен Н. 325
Пушкин А.С. 219
Пэттен Б. 236, 237
Пэтчен К. 299, 300
Рабинович В.С. 470
Рабинович Р. 7
Рабле Ф. 162, 293
Равель М. 47
Радкин Д. 346, 347
Райдинг Л. 121, 519
Райз Д.Л. 397, 424
Райнов Б. 506
Райт Р. 224
Ранке Л. фон 121
Расин Ж. 130, 363
Рассел Б. 10, 25, 29, 63, 85, 107, 178, 285, 286, 347–349, 368, 380, 394, 469, 496
Рассел Дж. 347
Рассел К. 241, 246
Редина О.Н. 470
Рейнголд Н. 519
Ремарк Э.М. 311
Рэмбо А. 155, 416, 491
Ремнант Э. 178
Ренделл Р. 147, 349–351
Рескин Дж. 13, 101, 193, 356, 419
Ретке Т. 18
Ржанская Л.П. 54, 171
Рид Г.Э. 17, 36, 95, 96, 98, 178, 211, 282, 299, 302, 351–353, 364, 391
Рид К. 127, 207
Рид П.П. 339, 340, 353, 354, 506
Рид Ф. 15
Рикарду Ж. 162
Рикс Б. 508
Рикс К. 521
Рикуорд Э. 236, 286, 404
Рильке Р.М. 65, 393, 416
Рис Дж.Л. 67, 480
Рис Р. 17
Ричардс А.А. 78, 211, 215, 238, 309, 354, 355, 386, 477, 519, 520
Ричардсон Д. 17, 355–358, 378
Ричардсон Дж. 339
Ричардсон Р. 69
Ричардсон Т. 462
Ричмонд Б. 404
Роб-Грийе А. 82, 163, 335, 444
Робертс Майкл 18, 309
Робертс Мишель 426
Робертс У. 63, 99

- Розенберг И. 78, 95, 96, 108, 358, 359
 Рой А. 339
 Рокаш О.Н. 369
 Ролф Ф. 57
 Романович И. 177
 Романович Н. 172
 Ромер С. см. Сарсфилд А.Х.
 Ромм А.С. 503
 Росс А. 96, 244
 Россетти К. 31, 43, 322
 Россетти У. 90, 294, 322, 454
 Ростан Э. 461
 Роу Н. 337
 Роуд Дж. 144
 Роулинг Дж.К. 152, 467
 Роуорт Т. 220
 Рубенс Б. 339, 359, 360
 Руднев В. 279
 Рузвельт Т. 495, 496
 Рузвельт Ф.Д. 495
 Руссель Р. 81
 Руссо Ж.Ж. 54, 67, 148, 162, 485
 Рушди С. 5, 6, 9, 32, 75, 119, 188, 223, 308, 336, 338, 339, 360–362, 403, 414, 451
 Рэдгроув П. 128, 244, 410
 Рэйн К. 15, 16, 97, 238, 364–366
 Рэйн Кр. 362–364
 Рэли У. 30, 32, 76, 214, 294
 Рэмэл У. 135
 Рэнсом Дж.К. 355, 386
 Рэттиген Т. 69, 190, 366–368
 Ряполова В.А. 28, 38, 41, 70, 76, 166, 185, 190, 201, 276, 294, 317, 333, 334, 343, 347, 368, 378, 397, 431, 440, 491, 492, 495, 500, 509

 Сабо И. 321
 Савинков Б.В. 495
 Савченко А.Л. 110
 Саган Ф. 478
 Сад Д.А.Ф., маркиз де 31, 132, 186, 187, 324
 Сазерленд Дж. 3
 Сайм С.Х. 465
 Саймонс А. 57, 76, 138, 182
 Саймонс Дж. 146
 Салтыков-Щедрин М.Е. 39
 Сальери А. 499
 Сантаяна Дж. 353, 509
 Сарман Ж. 430
 Саррот Н. 82
 Сарсфилд А.Х. 504
 Сартр Ж.П. 69, 190, 209, 271, 301, 348, 416, 444
 Саруханян А.П. 2, 11, 22, 33, 49, 142, 148, 155, 160, 166, 185, 192, 214, 221, 223, 232, 235, 241, 257, 260, 268, 273, 274, 312, 316, 351, 374, 381, 409, 446, 454, 457, 463, 506, 507, 514, 515
 Сассун З. 14, 47, 61, 78, 94–96, 108, 109, 121, 339, 358, 362, 368, 369
 Сатклифф Р. 151, 152
 Саути Р. 13, 337
 Сафо 177
 Сведенборг Э. 31, 182, 184, 365, 416

 Свердлов М.И. 2, 37, 44, 56, 62, 77, 97, 109, 137, 140, 174, 178, 200, 250, 262, 270, 279, 291, 301, 310, 338, 364, 383, 385, 393, 408, 413, 464, 474, 478
 Светоний 121
 Св. Павел 135, 162
 Свифт Г. 8, 9, 22, 119, 336, 339, 340, 369–371, 426
 Свифт Дж. 22, 23, 56, 86, 120, 148, 187, 236, 319, 379, 470, 487
 Сезанн П. 63, 240, 241
 Сейерс Д. 142, 145–147, 211, 213, 221, 266, 371–374, 512, 513
 Сейнтсбери Дж. 17, 214
 Секели С. 297
 Селин Л.Ф. 209
 Селлингс А. 302
 Селф У. 119
 Сен-Дени М. 430
 Сенека 25, 484
 Сент-Бёв Ш. 214
 Сент Клер М.А. 378
 Сент Обен де Терэн Л. 119, 340
 Сергеев А. 310, 473
 Сергент Г. 134
 Селял Д. 57, 135
 Сесил Дж.Ч. см. Роуд Дж.
 Сиббер К. 337
 Силкин Дж. 134
 Силлитой А. 345, 346, 374–377, 428, 493, 515
 Сименон Ж. 148, 164, 168
 Симонс Дж. 145, 506
 Симпсон Н.Ф. 13, 377, 378, 397
 Синг Дж.М. 183, 268
 Синджон Дж. 113
 Синклер И. 288
 Синклер М. 356, 378, 379
 Синклер Э. 7, 9, 340, 379–381
 Синфилд А. 3
 Синьор О. 340
 Синьоре С. 87
 Синявский А. 119
 Ситуэлл Дж.Р. 381, 383
 Ситуэлл О. 16, 47, 95, 108, 252, 322, 381–384, 448
 Ситуэлл С. 47, 108, 252, 322, 381–383
 Ситуэлл Э.Л. 29, 47, 108, 179, 240, 252, 322, 326, 338, 381, 383–385, 409, 478
 Сквайр Дж.К. 61, 108
 Скороденко В.А. 47, 61, 74, 105, 106, 110, 112, 120, 123, 128, 130, 134, 138, 156, 206, 211, 228, 229, 237, 242, 256, 258, 273, 280, 284, 285, 346, 387, 391, 400, 410, 411, 429, 430, 476, 482, 493, 521
 Скотт В. 8, 32, 33, 58, 137, 148, 219, 290, 337
 Скотт Дж.Д. 133
 Скотт П. 5, 82, 385, 386, 443
 Скэннелл В. 18
 Слепакова Н. 279
 Слейтэр М. 235
 Смарт К. 61
 Смит Г. 345
 Смит З. 339, 340
 Смит Л.П. 76

- Смит Р. 331
Смит Ст. 386, 387
Смит Э. 251
Смит Э.Б. 142
Смоллетт Т.Дж. 405
Сноу Ч.П. 7, 84, 146, 161, 179, 222, 238, 325, 339, 355, 387–389
Сократ 271
Солженицын А.И. 206
Соловьев В.С. 254
Соловьева Е. 73, 209, 439
Соловьева Н.А. 276, 333, 492
Сологуб Ф. 310
Сорель Ж. 416, 487
Сорли Ч.Х. 94
Соссюр Ф. 84, 218
Софокл 185, 476
Спарк М. 7, 58, 81, 118, 242, 269, 338, 339, 389–391
Спарлинг Х. 58
Спендер Ст. 8, 15, 37, 133, 135, 178, 179, 181, 211, 236, 241, 300, 301, 304, 308–310, 391–393, 463, 482
Спенсер Г. 471
Спенсер Э. 236, 238, 248, 288, 464
Сперлинг Дж. 331
Спилберг С. 35
Сприг К.Дж. 217
Стайн Г. 65, 455
Стайнер Дж. 492
Сталин И.В. 38, 300, 318, 413, 496, 515
Стам И. 284
Старр Р. 60
Старридж Ч. 91, 92
Статтен В. 297
Стейблфорд Б.М. 298
Стейнер Дж. 119
Стейплдон О. 202, 296, 393, 394
Стендаль Л. 259
Стерн Л. 57, 162, 362, 448
Стивен А. 63, 64
Стивен В. 63
Стивен Л. 56, 63, 101, 214
Стивен Т. 63, 64
Стивенс Дж. 108
Стивенс У. 362
Стивенсон Р.Л. 33, 42, 43, 74, 101, 115, 149, 167, 197, 214, 269, 312, 402, 410, 498
Стил Т. 402
Стокер Б. 115, 186, 187
Стокер Х. 185
Стоппард Т. 12, 35, 286, 378, 394–397, 508
Стори Д. 7, 339, 345, 397, 398
Стравинский И. 384
Страусслер Э. 394
Стрингер Дж. 3
Стриндберг А. 417
Струков В.В. 20
Стрэчи Л. 14, 25, 57, 58, 63–66, 252, 285, 312, 380, 398–400, 423
Стэнфилд Дж. 56
Стюарт Д. 400
Стюарт Дж.И.М. 145, 504
Стюарт М. 465
Стюарт Чарлз, принц 462
Суинберн А.Ч. 193, 412, 473
Суинглер Р. 236
Суонн Д. 467
Суше Д. 214
Сьюелл А. 149
Сэведж Д.С. 300
Сэйдж Л. 339
Сэквилл Т. 400
Сэквилл-Уэст В. 58, 103, 108, 241, 400–402
Сэлинджер Дж.Д. 59, 379
Сэппер см. Макнил Х.С.
Сэт В. 402–404
Табб Э.Ч. 297
Тайнен К. 217, 368
Таккер Дж. 326
Талиесин 324, 422
Таннер А. 50
Тарбер Дж. 18
Таунсенд Д.Р. 152
Тей Дж. 146
Тейлор Д. 436
Тейлор Дж. 61
Тейлор С.П. 332
Тейлор Т. 365
Тейлор Э. 127
Тейт Н. 337
Теккерей У. 59, 64, 225, 233, 252, 421, 444
Теннант Э. 8, 119, 147, 188, 336, 404, 405, 419
Теннисон А. 31, 56, 337, 470, 498
Тернан Н. 58
Тернер С.С. 63, 285
Тернер У.Дж. 108
Терри Э. 366
Тессимонд А.С.Дж. 17
Тиберий Клавдий Нерон, император 121
Тиллотсон К. 218
Тито И.Б. 90
Тишунина Н.В. 185
Ткачев М. 431
Тодоров Ц. 468
Тойнби А. 287
Тойнби Ф. 301
Токарева В. 119
Толкачев С.П. 274
Толкин Дж.Р.П. 31, 151, 289, 373, 405–408, 464, 465, 467
Толстой Л.Н. 113, 114, 210, 225, 273, 389, 402, 403, 416, 460, 473, 498, 501
Томалин К. 58
Томас Г. 10, 408, 409, 507
Томас Д. 84, 173, 219, 227, 236, 240, 241, 299, 300, 381, 409–411, 429, 432, 483, 485, 487, 506
Томас Р.С. 10, 410, 411
Томас Э. 78, 93, 107, 109, 138, 411–413
Томлисон Дж. 24
Томпсон Д. 238, 386, 481
Томпсон Ф. 421

- Томсон П. 332
 Топоров В.Н. 306
 Торквемада 324
 Торнтон М. 460
 Тоффлер Э. 287
 Трауберг Н.Л. 498
 Тревельян Дж.М. 8
 Тревор У. 214, 339
 Тремейн Р. 119, 336, 339, 413–415
 Тресселл Р. 344
 Триллинг Л. 318
 Трис Г. 299, 300
 Троллоп Э. 13, 233, 276, 350, 388, 389, 403
 Троцкий Л.Д. 495
 Трухановский В.Т. 496
 Трэверс Б. 508
 Трэверс П.Л. 150
 Трэйерн Т. 155, 290
 Трэск Б. 340
 Тугушева М.П. 115, 148, 168, 439
 Тукузина Л.А. 455
 Туллок Дж. 340
 Тургенев И.С. 113, 209, 210, 344, 397, 479
 Тутанхамон 449
 Тцара Т. 240
 Тьеполо Дж. 314
 Тэтчер М. 75, 171

 Уайльд О. 19, 55, 58, 59, 115, 149, 182, 189, 197, 252, 283, 321, 396, 397, 447, 448, 477, 490
 Уайт К. 403
 Уайт Т.Х. 151, 465
 Уайтнинг Дж. 40, 75, 347, 395
 Уайтхед А.Н. 25, 348, 353, 416
 Уайтхед У. 337
 Убайдуллаева Д.Х. 70
 Уивилл Д. 128
 Уиллард Б. 152
 Уилсон К. 374, 415–418
 Уилсон Э. 7, 72, 170, 199, 206, 218, 264, 322, 339, 413, 418, 419
 Уилсон Эд. 18
 Уильямс У.К. 176, 178
 Уильямс Р. 216, 217, 219, 220, 301, 327, 345, 346, 419–421, 482
 Уильямс Х. 244, 340
 Уильямс Ч. 216, 288, 324, 373, 421–423, 465, 467
 Уильямсон Г. 416
 Уингроув Д. 298, 314
 Уиндэм Дж. 297, 302
 Уинтерс А. 106
 Уинтерсон Дж. 32, 79, 119, 339, 423–426
 Уистлер Дж. 449
 Уитмен У. 210, 255, 409, 459
 Улановская М. 195
 Уодсворт Э. 63, 97, 99
 Уолл С. 521
 Уоллес Э. 143, 296
 Уоллис Г. 19
 Уолпол Х. 117, 339
 Уолтон У. 383

 Уолш Дж. 152, 345
 Уорнер М. 426
 Уорнер Р. 236, 301, 308
 Уоррен Р.П. 355, 472, 473
 Уортон Дж. 61
 Уортон Т. 61, 337
 Уортон Э. 222
 Уотерс С. 340
 Уотерхаус К. 47, 49, 345, 374, 427–429, 493
 Уоткинс В. 299, 364, 429, 430, 506
 Уотсон А. 25
 Уотсон И. 298, 302
 Урицкая Э. 211
 Урнов Д.М. 29, 279, 431
 Урнов М.В. 168, 312, 474
 Успенский П.Д. 418
 Устинов П. 16, 214, 430, 431, 514
 Уэбб Б. 285, 349
 Уэбб С. 349
 Уэббер А.Л. 457
 Уэбстер Дж. 77, 153, 169
 Уэйд М. 467
 Уэйл Дж. 436
 Уэйн Дж. 49, 133, 134, 220, 271, 339, 374, 432, 433, 515
 Уэлдон Ф. 79, 426, 433–435
 Уэллс Г.Д. 15, 23, 65, 102, 103, 115, 178, 202, 286, 296, 297, 302, 313, 314, 318, 356, 379, 394, 416, 419, 435–439, 441, 442, 465, 469, 470
 Уэллс Дж. 438
 Уэллс О. 127
 Уэллс С. 480
 Уэлч Д. 18
 Уэскер А. 12, 200, 327, 374, 439, 440
 Уэст А. 217, 235
 Уэст А.Гр. 94
 Уэст Р. 58, 63, 65, 99, 440–442
 Уэст Э. 441
 Уэстон Дж. 216, 511

 Фабий 500
 Фабр Ж.А. 460
 Фаолейн О. 304
 Фарджон Э. 150
 Фаррар Э. 484
 Фаррелл Дж.Г. 5, 339, 442, 443
 Фаулз Дж. 8–10, 32, 130, 147, 186, 204, 301, 330, 335, 443–446, 480
 Фейдо Ж. 41, 508
 Фейхтвангер Л. 289
 Фенелоза Э. 177
 Фентон Дж. 220, 363
 Фентон Э. 363
 Фербэнк Р. 4, 90, 91, 205, 383, 446–448
 Ферлингетти Л. 236
 Феррар Н. 416
 Фехтен К. ван 447
 Фид Г. 487
 Филби К. 505
 Филдинг Г. 376, 520
 Филиппо Э. де 377

- Филлипс С. 338
Фирн Дж.Р. 297
Фихте Ф. 450
Фицджералд П. 339, 340, 448–451
Фицджералд Ф.С. 222, 316, 330, 379
Фишер Т. 119, 340, 451, 452
Флаэрти Р. 166
Флекер Дж.Э. 56, 108
Флеминг И. 32, 140, 141, 229, 230, 452–454, 504, 505, 516
Флетчер Дж.Г. 176, 178
Флетчер Ч. 199
Флинт Ф.С. 176, 178, 338, 404, 487
Флобер Г. 38, 59, 158, 446, 482, 517
Фоккема Д. 335
Фокс Р. 96, 217
Фолкнер У. 48, 209, 371, 416
Фома Аквинский 248
Форд Ф.М. 10, 63, 93, 99, 127, 176, 178, 208, 211, 259, 283, 251, 291, 454, 455
Форман М. 499
Форсайт Ф. 453, 455–457, 506
Форстер Дж. 56
Форстер М. 59
Форстер Э.М. 5, 25, 47, 63, 65, 66, 119, 154, 160, 170, 178, 181, 196, 209, 211, 233, 241, 301, 303, 339, 380, 386, 392, 398, 425, 438, 443, 447, 457–460
Фосс Р. 181
Фрай К. 132, 373, 374, 460, 461
Фрай Р. 25, 29, 63–65, 97, 103, 251–253, 354
Франс А. 209
Фрейд З. 13, 15, 25, 57, 65, 132, 142, 153, 187, 252, 279, 290, 352, 378
Фрейм Р. 340
Фрейн М. 24
Френч А. – см. Куриши Х.
Фридштейн Ю.Г. 72, 127, 317, 397, 398
Фримен Дж. 108
Фримен Р.О. 142
Фроман Ч. 43
Фрост Р. 173, 412, 413
Фрэнгер Г.С. 299, 300
Фрэнгер Дж. 122, 215, 404, 511
Фрэнсис Д. 461–463
Фуко М. 186, 218
Фуллер Дж. 339
Фуллер Р. 96, 463, 464
Фэйбер Дж. 339
Фэйрбэрнс Э. 298
Фэнторп У.Э. 220
- Хаггард Г.Р. 149, 296
Хадсон В.Г. 15
Хайем Д. 30
Хайнс Б. 345
Хайэмс П. 203
Хайям О. 121
Хаксли Дж. 241, 438, 468
Хаксли О. 23, 24, 29, 47, 125, 178, 252, 298, 319, 324, 339, 438, 468–470, 475, 483, 502
Хаксли Т.Г. 468
- Хаксли Э. 468
Халс М. 28
Хамилтон Я. 59
Хамфри Э. 506
Ханнам К. 297
Хант Л. 61
Харви П. 3
Харди Т. 4, 6, 7, 48, 56, 61, 62, 72, 85, 93, 94, 101, 134, 135, 173, 178, 210, 225, 227, 233, 238, 247, 284, 313, 350, 372, 405, 420, 443, 471–474, 478
Хардинг Д.У. 386
Харднер Х.Л. 216
Харрис Дж.Ч. 278
Харрисон Дж. 60, 216
Харрисон О. 178
Харрисон Т. 220
Хартли Л.П. 117, 262, 330, 339, 474–476
Хасан И. 81
Хауард Т. 75
Хаукер Р.С. 56
Хаусмен А.Э. 62, 94, 134, 135, 154, 310, 338, 396, 476–478
Хаусхолд Дж. 504
Хезлоп Х. 345
Хейер Дж. 144
Хейкрафт Х. 144
Хейли А. 49, 456
Хемингуэй Э. 52, 189, 209, 222, 244, 311, 315, 316, 379, 416, 455, 462
Хендерсон Ф. 308
Хендри Дж.Ф. 299, 300
Хенли Э. 317
Хенсфорд-Джонсон П. 7
Хиксон Дж. 214
Хилл Дж. 339
Хилл С. 339, 340, 478–481
Хини Ш. 220, 363, 404
Хичкок А. 33, 49, 117, 143, 175, 208
Хабсбаум Ф. 128
Хобсбом Э. 26
Ховард Б. 383
Хоггарт Р. 215, 481, 482
Хоггарт У. 240
Ходжсон Р. 107, 108
Ходжсон У. 94, 116
Холл А. 505
Холл У. 429
Холлингхерст А. 403
Холлоуэй Дж. 133, 134, 482
Холмс Р. 59
Холройд М. 58
Холтби У. 370
Хомский Н. 84
Хопкинс Дж.М. 36, 76, 155, 156, 238, 352
Хорват Э. фон 492
Хорн Г. 193
Хорнунг Э.У. 142
Хоружий С.С. 160
Хоуард К. 454
Хоуп Э. 79
Хукер М. 408

- Хьюитт К. 371
 Хьюз Р. 483, 484
 Хьюз Т. 28, 97, 119, 128, 133, 134, 179, 220, 227, 337–340, 410, 484–487
 Хьюм Д. 13
 Хьюм Т.Э. 97, 98, 176–178, 214, 251, 302, 310, 357, 416, 487, 488
 Хэар Д. 75, 332, 333, 488–491, 494
 Хэар С. 146
 Хэмберджер М. 134
 Хэмилтон И. 335
 Хэмилтон К. 97
 Хэмилтон К. 331, 491–493
 Хэнли Дж. 301
 Хэрд Г.Ф. 299
 Хэрд Дж. 394
 Хэррис Ф. 57
 Хэскин Б. 436
- Цветкова М. 29
 Цезарь Гай Юлий 240, 501
 Цы Си 426
- Чадхури А. 308, 340
 Чаликова В. 320
 Чаплин С. 301, 345, 346, 428, 493
 Чаплин Ч. 13
 Чаттертон Т. 19, 59, 61, 294
 Челищев П. 383
 Чемберлен Дж. 495
 Черч Р. 61
 Черчилль К. 493–495
 Черчилль У. 10, 38, 75, 78, 106, 241, 332, 341, 368, 382, 443, 495, 496
 Честертон Г.К. 5, 8, 43, 45, 57, 143, 145, 154, 199, 232, 248, 337, 371, 437, 438, 465, 472, 488, 496–498, 501, 513
 Чехов А.П. 46, 65, 210, 292, 342, 344, 395, 419, 431, 492, 502
 Чилдерс Э. 503
 Чилтон Ч. 299
 Чосер Дж. 84, 162, 204, 268, 269, 371, 498
 Чуковский К. 207
 Чуковский Н. 270
- Шаброль К. 350
 Шадуэлл Т. 337
 Шапиро Дж. 332
 Шахназарова О. 72
 Швыдкой М. 330, 368
 Шекспир Н. 119, 340
 Шекспир У. 9, 21, 42, 52–54, 71, 78, 83, 97, 101, 102, 131, 132, 153, 160, 162, 170, 186, 187, 214, 215, 217, 219, 236, 239, 251, 252, 256, 264, 265, 274, 293, 294, 321, 332, 348, 350, 371, 382, 385, 395, 397, 431, 440, 470, 480, 484, 501, 502, 512, 519, 520
 Шеллерап Х. 436
 Шелли М. 58, 120, 296, 314, 389,
 Шелли П.Б. 24, 59, 61, 214, 219, 238, 300, 301, 314, 316, 352, 391, 412
- Шерешевская М.А. 292
 Шестаков Д.П. 27, 44, 346, 421, 503
 Шестов Л. 254
 Шеффер П. 498–500
 Шеффер Э. 498
 Шил М.Ф. 142
 Шимански Ст. 301
 Шиппи Т. 408
 Шкловский В. 44, 148
 Шлегель Ф. 450
 Шляхтер Н.А. 28
 Шницлер А. 395
 Шовкопляс Г.Э. 41
 Шопен Ф. 234
 Шопенгауэр А. 471
 Шостакович Дм.Дм. 347
 Шоу Боб 302
 Шоу Дж.Б. 4, 5, 42, 57, 69, 138, 139, 217, 274, 275, 283, 285, 291, 302, 330, 416, 419, 437, 441, 483, 495, 496
 Шпенглер О. 132, 287, 416
 Штирнер М. 322
 Штраус О. 501
 Штраус Р. 448
 Шуберт Ф. 403
 Шумейкер У. 13
 Шьют Н. 297
- Эберкромби Л. 107, 108, 135
 Эбс Д. 134
 Эванс К. 10, 506, 507
 Эверли Дж. 152
 Эдгар Д. 332
 Эддингтон А.С. 98
 Эддисон Э.Р. 465
 Эдель Л. 58
 Эзоп 79, 152, 496
 Эйди К. см. Теннант Э.
 Эйзенштейн С. 159
 Эйкборн А. 378, 397, 480, 508, 509
 Эйкен Дж. 151
 Эйнштейн А. 131
 Экерли Дж.Р. 16, 241
 Эко У. 147
 Элиот В. 211
 Элиот Дж. 31, 209, 222, 233, 238, 289, 403, 418, 419
 Элиот Т.С. 6, 19, 29, 35, 47, 49, 59, 63, 65, 66, 90, 91, 96, 98, 99, 101, 107, 108, 131–134, 136, 142, 155, 159, 162, 172, 176, 178, 185, 199, 200, 209, 211, 214–216, 219, 236, 238, 239, 341, 250, 252–254, 265, 281, 282, 290, 304, 308, 309, 311, 325, 336, 340, 349, 352, 355, 356, 362, 369, 370, 373, 374, 379, 384, 392, 403, 404, 416, 420, 421–423, 425, 429, 437, 460, 468, 474, 476, 481, 487, 488, 507, 509–512, 520, 521
 Эллингем М. 146, 512–514
 Эллингем Х.Дж. 512
 Эллис Э. 182
 Эллисон Р. 224
 Эллисон Х. 286
 Эллманн Р. 58

- Элюар П. 240
 Эмблер Э. 506, 514, 515
 Эмис К. 24, 49, 66, 86, 88, 118, 133, 196, 271, 296, 339, 340, 374, 375, 452, 454, 515–517, 519, 521
 Эмис М. 17, 32, 59, 118, 119, 147, 262, 324, 335, 336, 340, 363, 414, 515, 517–519
 Эмишет Б. 308
 Эмпсон У. 134, 215, 238, 355, 364, 386, 519–521
 Энгельс Ф. 217
 Энрайт Д.Дж. 133, 134, 179, 386, 520, 521
 Энскомб Э. 250
 Эпстайн Дж. 63
 Эпштейн Я. 487
 Эссли М. 12
 Эсхил 426, 476
 Этвуд М. 339
 Этчеллс Ф. 97
- Юинг Дж.Г.** 149
 Юлий Цезарь *см.* Цезарь Гай Юлий
 Юм Д. 348
 Юнг К.Г. 13, 15, 174, 215, 216, 282, 290, 323, 352, 364, 378, 426
 Юнг Э. 61
 Юсден Л. 337
- Якобсон Р.** 84
- Abel E. 103
 Ackerman J. 410
 Ackroyd P. 512
 Aggeler G. 54
 Allsop K. 375
 Allum P. 239
 Alpers A. 292
 Alter R. 193
 Ambler E. 506
 Amis K. 454
 Amory M. 92
 Anderson M. 322
 Annan N. 200
 Anstey S. 411
 Arbor A. 17
 Aston E. 495
 Atherton At.S. 377
 Atkins J. 506
 Attebery B. 468
 Auden W.H. 56
 Austin A.E. 464
- Baker W. 239
 Baldanza F. 274
 Baldwin D. 47, 344
 Banerjee A. 97
 Barbera J. 387
 Barecca R. 435
 Baxter G.M. 81
 Bayley J. 274
 Bell Q. 103
 Benetock B. 160
- Bergonzi B. 97, 244, 283, 381, 512
 Berry W. 366
 Bigsby C.W.E. 317
 Billington M. 330, 397, 509
 Bines J.I. 112
 Binyon T.J. 148
 Birch S. 84
 Black S. 492
 Blake C.R. 358
 Blake G. 44
 Blodgett H. 73
 Bloom C. 506
 Bloom H. 73, 185
 Bloomfield P. 476
 Bold A.L. 74, 232, 256, 391
 Boll T. 379
 Booker M.K. 362
 Boon R. 76
 Bowra C.M. 474
 Boyd S.I. 112
 Brabazon J. 374
 Bradbury M. 93, 460
 Brander L. 470
 Braybrooke P. 503
 Brebner J.A. 324
 Brennan N. 326
 Brennan T. 362
 Broadus E.K. 338
 Brockway J. 481
 Brome V. 343
 Broomfield O. 49
 Brophy B. 448
 Brower B. 355
 Budge D.M. 110
 Bufkin E.C. 304
 Bull G. 333
 Burkhart C. 206
 Burnett A. 478
 Burns C.L. 426
 Butter P.H. 291
 Byatt A.S. 274
- Calder R.L. 285
 Campion S.R. 418
 Carpenter H. 306
 Carpenter J. 44
 Carrigan F. 369
 Carrington C. 200
 Cassavant Sh.G. 265
 Cavaliero G. 324, 423
 Cawelty J.G. 506, 515
 Charmley J. 59
 Charney M. 317
 Christian E.E. 225
 Christie J.D. 324
 Churchill R.S. 496
 Cockshut A.O.J. 17
 Coffman S.K. 178
 Conradi P.J. 274
 Cooke W. 413
 Cooper W. 389

- Coren M.G. 498
 Cork R. 99
 Cousin G. 495
 Coveney M. 334
 Cox Ch.B. 209
 Coyene K.K. 32
 Crabbe K.W. 408
 Craig P. 73
 Crawford R. 120, 130
 Creighton J.U. 171
 Crick D. 320
 Crudy C. 362
 Cunningham V. 310
 Curtis A. 285

 Daniel D. 33
 Darlington W.A. 44
 Darlow M. 368
 Darton F.J.H. 152
 Davey J. 288
 Davidson M. 359
 Davie D. 474
 Davie M. 92
 Davis A.C. 256
 Davis J.M. 463
 Davis R.G. 281
 Day D. 229
 Day G. 29
 Day-Lewis S. 174
 Deacon R. 26
 Dean J.F. 491
 Dekker G. 138
 D'Elia G. 491
 Delrez M. 264
 Delville M. 35
 DeSalvo L. 402
 Dhawan R.K. 362
 Dick K. 387
 Dickson L. 439
 Diedrick J. 519
 Donaldson F. 101
 Donesky F. 491
 Donoghue D. 185
 Dooley D.J. 260
 Dorcherty B. 29
 Dorosz V. 234
 Dorper R.P. 247
 Doyle Ch. 312
 Drabble M. 419
 Draper M. 439
 Drew F. 270
 Dukore B.F. 41, 330, 509
 Dunbar J. 44
 Dunning S. 423
 Durkin M.B. 374
 Dyer G. 52
 Dyson A.E. 106

 Eads P. 47
 Easthope A. 336

 Eco U. 454
 Edel L. 59
 Edwards O.D. 101
 Eliot T.S. 200, 291
 Ellen P. 446
 Ellman R. 59, 160, 185, 283
 Esslin M. 13, 330
 Evans C. 299
 Evans J.L. 343
 Evans R.O. 112

 Faulks L. 435
 Faurot R.M. 157
 Fenton J. 364
 Ferns Ch. 470
 Ferns J. 239
 Ferrar H. 322
 Ferris P. 410
 Fiedelson C. 283
 Finch M. 498
 Finney B. 17, 182
 Firchow P.E. 306
 Fitzgibbon C. 410
 Fitzsimmons L. 495
 Fletcher I. 128
 Fletcher M.D. 362
 Fludernik M. 163
 Foduski M. 37
 Frazer M.M. 148
 Frechet A. 115
 Freshwater M.E. 250
 Fressler S. 28
 Friedman E. 84
 Fryer J. 182
 Frykman E. 258
 Fuller J. 306

 Gale I. 93
 Gale S.H. 330
 Gallagher D. 92
 Gardner A. 419
 Gardner Ph. 460
 Garfitt R. 128
 Gerard D.E. 433
 Gianakaris C.J. 500
 Gidez R. 155
 Gifford D. 105
 Gifford T. 487
 Gilbert M. 496
 Gill R. 520
 Gindin J. 115
 Gittings R. 59
 Glendinning V. 73, 385, 442
 Grabbe K. 93
 Gray N. 346
 Greacen L. 443
 Green L.R. 350
 Green R.L. 168
 Greenland C. 288, 289
 Grene N. 503
 Grice H. 426

- Griffin B. 315
Grikti J. 118
Gurr A. 292
- Hadfield M.A.** 423
Hankin C.A. 292
Hanson C. 292
Hardie A.M. 62
Hardy F.E. 474
Harrison J. 60
Hart E.R. 105
Harvey D. 336
Hassan C. 78
Hawthorn J. 346, 493
Hay M. 201
Haycraft H. 148
Hayman R. 70, 322, 397
Hazzard Sh. 127
Heilbrun C.G. 182
Heninghan T. 315
Hennard M. 362
Henri A. 237
Herburn S. 49
Hiller B. 56
Hirschberg S. 487
Hodmen C. 491
Hodson G. 368
Holroyd M. 400, 503
Homburger E.L. 59
Hone J. 185
Hooper W. 250
Hopkins K. 137, 338
Horace G. 358
Hough G.G. 247
Hughes D. 343
Hughes G. 178
Hulse M. 29
Humfrey B. 324
Hunt A. 28
Huxley G. 470
Hyde G.M. 247
Hymes J. 391
Hynes S. 310, 488
- Ingelbeien R. 371
Iwin W.R. 468
Itzin C. 333
- Jackson R. 468
Jaffe J.A. 169
Jameson F. 336
Jann R. 169
Jarman F. 276
Jarniewicz J. 364
Jeffares A.N. 185
Jones A.R. 488
Jones D. 457
Jones G. 409, 507
Johnston J.H. 97
- Kalson A.E.** 509
- Kelly R. 175, 397
Kemp P. 439
Kenner H. 254
Kermode F. 247
Kernovsky F.L. 133
Keynes G. 78
King J. 235
Kinloch D. 130
Kirkham M. 123
Klein D.A. 500
Knight G.W. 324, 423
Kocher P. 408
Kritzer A.H. 495
Kulkarni H.B. 393
Kumar K. 24, 433
- Lafourcade B. 254
Lahr J. 190, 317
Lappin L. 72
Laskowski W. 517
Lassner Ph. 73
Lea F.A. 18, 265
Leader Z. 517
Leaska M. 402
Leavis F.R. 247
Lee H. 103, 451
Lee J.W. 88
Leeming G. 440, 461
Leggett B.J. 478
Lehmann J. 78, 383, 413
Lennon J. 60
Lesley C. 190
LeStourgeon D.E. 234
Levenson M. 283
Lewis M. 268
Lindblad I. 161
Lindop G. 128, 237
Lindsay J. 385
Lockhead M. 152
Lodge D. 87, 219
Longley E. 262
Loveday S. 446
Luckhurst R. 35
- MacGibbon J. 387
MacNiven I.S. 133, 312
Madden P. 276
Malcolm W.K. 110
Manlove C.N. 468
Marchand L.A. 29
Martin B.K. 244
Martin R. 514
Materer T. 63, 99, 254
Mathias R. 430
May D. 404
McAleer N. 203
McBrien W. 387
McCarey P. 256
McCarthy P.A. 394
McCleery A. 105
McCrosson D.R. 137

- McCulloch M. 105
 McDermot J. 517
 McGlinn M. 192
 McGough R. 237
 McGuinness R. 338
 McKeen W. 61
 McKenzie M. 239
 McKinnon T.W. 262
 McNeill M. 258
 McSweeney K. 419
 Megros R.L. 383
 Mellors J. 196
 Mellown E.W. 291
 Mendelson E. 306
 Merritt J.D. 448
 Meyer J.L. 59
 Mills R.J. 366
 Milne C. 279
 Mitchell T. 76
 Monaghan D. 232
 Moore D.B. 262
 Moore H.T. 133, 312
 Moorhead C. 349
 Moorman Ch. 423
 Morace R.A. 87, 244
 Moran M.H. 171
 Morgan J. 214
 Morgan P. 484
 Morris R.K. 54
 Morrison B. 134
 Morrow B. 254
 Moss A. 157
 Motion A. 228, 413
 Munro I.S. 110
 Murry K.M. 266
 Myer V.G. 171

 Naim T. 120
 Needham I. 355
 Noble R.W. 225
 Norris Ch. 520
 Noyce G. 276

 O'Connor A. 421
 Odom K. 125
 Oliva J.J. 491
 Olney J. 17
 O'Reily C. 29
 Osborn J. 364
 Oxenhorn H. 256

 Page M. 28, 276, 491
 Page N. 391, 478
 Parrinder P. 219
 Patten B. 237
 Peacock D.K. 334
 Pearson J. 195, 454
 Penner A.R. 377
 Peterson R. 160
 Phillips D.Z. 411
 Pick J.B. 105

 Pike B.A. 514
 Pinkney T. 247, 421
 Polk D. 430
 Poole B. 484
 Powell A. 448
 Press J. 134
 Pressler C. 426
 Price A. 38
 Profumo D. 371
 Puck J.B. 105
 Punter D. 118
 Pyrhonen H. 148

 Rabbilard S. 495
 Rabey D.I. 38
 Raby P. 330
 Rainer E. 306
 Raitt S. 379
 Ramanathan S. 389
 Randall P.R. 495
 Rankin A.C. 387
 Raphael F.W. 285
 Ray N.G. 442
 Reid Ch. 242
 Reid R.A. 203
 Richard A. 397
 Richards D. 431
 Richards G. 478
 Riddel N.J. 174
 Roberts M. 488
 Roberts N. 487
 Robertson L. 260
 Rogers T. 109
 Rose E.C. 171
 Rosenbaum S.P. 66
 Rosenberg B.A. 506, 515
 Rosenberg J. 358
 Ross R.H. 109
 Rossem J. 327
 Rowland S. 351
 Rowlands J. 409, 507
 Roy E. 461
 Rusinro S. 368

 Salmon A.E. 301
 Salvak D. 221
 Saunders M. 455
 Savorberg L.O. 142
 Scannell V. 97, 413
 Schenkel E. 324
 Schmidt M. 128, 237
 Schultheiss T. 61
 Schwartz J. 211
 Scott A. 105
 Scott P.H. 256
 Seymour-Smith M. 123, 474
 Shasterman D. 389
 Sheldon M. 127, 320
 Shumaker W. 17
 Sidney A. 195
 Siebenheller N. 155

- Simms J. 521
Simon M. 109
Sitwell O. 140
Skinner J. 81
Smith A. 229
Smith G. 127
Smith J.A. 33
Smith N.C. 77
Smith R.E. 312
Snow Ch. 161, 223, 312
Snow P. 389
Sodré I. 32
Spark M. 270
Sparling H. 386
Sparrow J.H.A. 77
Spencer J.S. 72
Spengemann W.C. 17
Spittles B.J. 209
Sprague C. 235
Spurling H. 206
Stableford B.M. 299
Staley T.F. 358
Stallworthy J. 262
Stanford D. 56
Steiner G. 242
Stevens M. 402
Stokes E. 125
Stokoe C.J.L. 105
Stone W. 460
Stonesifer R. 140
Swann T.B. 279
Swinden P. 386
Symons J. 148
- Tarbox K. 446
Taylor D. 276
Taylor G.R. 276, 378, 500
Taylor J.R. 166, 347, 375, 398
Terry C.D. 61
Thistlewood D. 353
Thomas T. 431
Thompson D. 239
Thompson E. 77, 219
Thorogood J. 514
Thorpe M. 369
Thwaite A. 128, 279
Tiessen P. 229
Till A. 442
Tindall G. 234
Todd R. 32
Tomalin C. 292
Tompkins J.M.S. 200
- Treece H. 353
Trussler S. 322, 509
Tucker G. 326
- Ure P. 185
Usborn R. 101
- Varma D.P. 118
- Wagner G. 254
Wagoner M.S. 214
Wain P. 181
Walker R. 148
Wallace M. 302
Walsh W. 239, 521
Ward J.R. 411
Watson G. 219
Watts C. 209
Waugh P. 336
Wees C.W. 99
Weigel J.A. 133, 418
Weiss T. 295
Wenno E. 46
West A. 241
West Th. 487
West W.J. 127
Whalen T. 228
White A.P. 286
White L. 295
White S.N. 509
Whitehead J. 285
Whittaker R. 391
Willans G. 431
Willett J. 237
Williams A. 118
Williams C. 491
Williams R. 320
Wingrove D. 315
Winks R.W. 148
Woods G. 106
Woods T. 426
Woolf L. 103
Wright A. 476
Wright D. 308
Wyatt-Brown A.M. 327
- Yoshioka F. 181
Young B.A. 492
Young D.F. 110
- Zegger H.D. 379

Научное издание

**Энциклопедический словарь
английской литературы
XX века**

*Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы
им. А.М. Горького*

Заведующая редакцией *Е.Ю. Жолудь*
Редактор издательства *В.С. Матюхина*
Художник *В.Ю. Яковлев*
Художественный редактор *Т.В. Болотина*
Технический редактор *В.В. Лебедева*
Корректоры
Н.П. Барабаш, Р.В. Молоканова

Подписано к печати 22.09.2005
Формат 70 × 100¹/₁₆. Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Усл.печ.л. 44,2. Усл.кр.-отт. 44,2. Уч.-изд.л. 58,8
Тираж 800 экз. (РГНФ — 300 экз.) Тип. зак. 1601

Издательство “Наука”
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90
E-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru

ППП “Типография “Наука”
121099, Москва, Шубинский пер., 6