

20. Ниман, Н. Школа насилия / Н. Ниман; пер. с нем. Э. Венгеровой. – СПб.: Азбука, 2004. – 288 с.
21. Норберт Ниман: Невозможность общения порождает насилие / Н. Ниман // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7733](http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7733). – Дата доступа: 16.06.09.
22. Елинек, Э. Пианистка / Э. Елинек; пер. с нем. А. Белобратова. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 448 с.
23. A Clockwork Orange (Themes) // Notes on Novels [Electronic resource]. – Mode of access: [www.answers.com/topic/a-clockwork-orange-novel-3](http://www.answers.com/topic/a-clockwork-orange-novel-3). – Date of access: 12.02.09.
24. Никулин, С. Непослушное дитя цивилизации / С. Никулин // Рецензия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.interkino.ru/reviews/clockworkorange>. – Дата доступа: 23.06.09.

*Ю.В. Пономаренко (Москва, МГГУ им. М.А. Шолохова)*

**ПРИЕМ «ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ИГРЫ»  
В БРИТАНСКОМ РОМАНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА  
(на примере произведений У. Голдинга, А. Мердок, Дж. Фаулза, П. Акройда)**

Очередной виток разочарования в устоявшихся ценностях показал, что к началу XX столетия традиционный поиск «золотого века» в глубине истории исчерпал себя, и одной из основных проблем культурного человека этого времени становится необходимость определиться в своем отношении к прошлому. Островной характер культуры заставляет британских авторов снова и снова возвращаться к собственным корням в поисках первопричин современных проблем. Интерес писателей к Средневековью, периоду зарождения «нации» в современном понимании, стал частью исследования проблемы национального характера, занимающей существенное место в творчестве британских писателей как начала XX века, так и последних лет столетия.

Страсть к разбирательствам в «собственном доме» породила своего рода психоанализ нации с последовательным исследованием ее грез и сновидений, запечатленных в фольклоре и литературе. Надо понимать, что когда речь идет о Средневековье в британской литературе XX века, то в виду имеется не отражение исторических реалий ради исследования прошлого. Интерес писателей сосредоточен на диалоге с «поэтическим» Средневековьем, средневековой культурной и литературной традицией ради исследования настоящего: «подобно навигатору, прокладывающему курс с помощью неподвижных звезд, изучившие прошлое обретают власть над настоящим» [1, с. 101].

Формальным признаком присутствия средневековой традиции является обнаружение в тексте типовых элементов, «форм, стремящихся к максимально высокой концентрации смысла» [2, с. 94], так называемых типов, благодаря которым «традиция виртуально присутствует в тексте целиком» [2, с. 94]. То есть речь идет об использовании устойчивых элементов либо собственно средневековых сюжетов, либо более позднего происхождения, но генетически относящихся к Средневековью: «То, что было признаком поэтики особого этапа, становится знаком этого этапа.» [3, с. 438]. Это хорошо видно на примере использования так называемых «архитектурных» типов: собора, замка, старого особняка, которые традиционно присутствовали в образной системе рыцарского романа, получили новую жизнь в английском готическом романе рубежа XVIII–XIX веков, но имеют общие корни в образах дома и храма, заключающих в себе определяющее эпоху Средневековья «видение универсума и соотношения микрокосма и макрокосма» [4, с. 147]. Каждый из перечисленных «архитектурных» типов вносит свой дополнительный к основному оттенок, сохраняя, тем не менее, родовое значение, в чистом виде содержащееся в типе дома, то есть «обнесенного оградой жилища», которое «образно представляет населенную и возделанную часть мироздания» [4, с. 147], и храма (собора, часовни), который есть «подражание вселенной», по учению Иоанна Геометра (X век)

В британском романе второй половины XX века этот способ организации пространства в тексте напрямую связан с жанром философского романа-притчи, который сохранил свою актуальность на протяжении всего столетия и представлен произведениями таких авторов, как Уильям Голдинг, Айрис Мердок, Джон Фаулз и Питер Акройд. Подобную средневековую притчу, построенную вокруг архитектурного центра, мы видим в «Шпиле» Голдинга (1964), «Единороге» Мердок (1963), «Коллекционере» (1963) и «Башне из черного дерева» (1974) Фаулза, «Доме доктора Ди» (1993) Акройда. Именно об этих романах мы будем говорить в дальнейшем. Наша задача показать, что перед нами не случайное сходство, но симптом более глубокого единства в принципах организации художественной реальности.

О причинах выбора жанра притчи Фаулзом и другими британскими романистами XX века пишет Н.А. Смирнова, которая считает обращение к притче следствием дидактизма ряда авторов в рамках «традиции "проповедничества" в современном литературном дискурсе» [5, с. 73], поскольку именно этот жанр, по ее мнению, дает «возможности иносказания: рассказа об ином» [5, с. 75]. Проповедничество в иносказательной форме само по себе имеет древние корни и нашло отражение в том числе и в средневе-

ковой культуре: «По единому убеждению отцов церкви, знание, особенно высшее, открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах» [6, с. 163].

Помещением событий романа в средневековое архитектурное пространство авторы сразу же достигают следующих результатов: в первую очередь, становится возможным моментально заявить о максимальной степени обобщенности описываемых событий, вывести их за пределы социально-бытового и психологического планов на план космический, обозначить «рассказ об ином», но также и создать прочную ассоциативную связь со средневековым культурным и литературным кодом, и как следствие, получить эффект диалога традиций, что позволяет использовать широкий спектр мотивов, приемов и выразительных средств, в том числе, заимствованных из рыцарского и готического романов. В рассматриваемых нами текстах оба эти результата достигаются с помощью приема «литургической «игры»: «Различные средневековые поэтические коды ... включают приемы, позволяющие создавать эквивалент пространственных ощущений. Иногда эти приемы связаны с материальным оформлением произведения. Наиболее чистый случай – литургическая "игра", вписывающаяся в пространство архитектурного сооружения...» [2, с. 36].

Что подразумевается под термином «литургическая игра»? Исторически он связан с жанром средневековой драматургии – литургической драмой (лат. *ordo*, «служба» или *ludus*, «игра»). Инсценировка ветхозаветной, евангельской или житийной истории или эпизода, исполнявшаяся в ходе католического богослужения его непосредственными участниками» [4, с. 157], она приближает и опрощает священную историю, «не посягая на ее сакральность» [4, с. 158], и является развитием храмовой службы в театральном ключе: «В XII веке два теолога ...заявили о сходстве литургии с театром в положительном (или нейтральном) и отрицательном плане. Для Гонория Августодунского храм является театром, поскольку священнослужитель в нем есть не кто иной, как трагический актер, представляющий "своими телодвижениями перед паствой борение Христа"» [4, с. 159].

Но применительно к роману XX века мы можем говорить лишь о приеме «литургической игры»: содержательно речь идет об использовании узнаваемой сюжетной формулы, степень обобщенности которой соответствует отражению неких вечных процессов, лежащих в основе мироздания, то есть основанное на этой формуле действие становится авторской интерпретацией фундаментальных законов круговорота бытия и превращается в действие, каждая деталь которого имеет сакральный смысл. Роль такой узнаваемой формулы-основы могут играть устойчивые мифологические и литературные сюжеты, в том числе реализованные в образной системе Средневековья. «Игра» в данном случае подразумевает поэтический, «сочиненный» или «постановочный» характер, черты театрального представления, перенесенные в прозу, наличие некоей отстраненной точки зрения на происходящее, автора ли, режиссера ли, актера или зрителя. Таким образом, по условию предполагается наличие сценической площадки, которой становится архитектурное пространство в романе.

Использование приема «литургической «игры» приводит к появлению разновидности притчи, сохраняющей иносказательность, поучительность, сюжетную завершенность, а также использование аллегории или эмблемы. Но притча, оформленная в виде «литургической игры» приобретает следующие особенности: 1) архитектурно организованное пространство; 2) цикличность событий; 3) аллегорически оформленное изображение некоего универсального действия; и как следствие всего этого – драматургичность, основанная на единстве места, времени, действия, средневековый «магический театр»: ««Магический театр», вводимый тем или иным писателем в свое произведение, подразумевает наличие некоего экзистенциально-художественного центра, где происходит встреча Пространства Мира и Пространства Культуры» [5, с. 59]. Такого рода форма притчи призвана вызывать у читателя романа ассоциацию с мистерией как жанром средневекового театра и наилучшим образом соответствует названным выше задачам, стоящим перед автором.

Примером романа-мистерии, на наш взгляд, являются «Шпиль» Голдинга, «Единорог» Мердок, «Дом доктора Ди» Акройда, «Коллекционер» и «Башня из черного дерева» Фаулза. Последнее произведение в отечественном литературоведении традиционно считается заглавной новеллой из сборника, либо повестью, включенной в сборник новелл, мы же будем считать его романом в средневековом смысле слова: «Люди Средневековья никогда не делали четких различий между романом, повестью и историей» [2, с. 183]. Так же считает Н.А. Смирнова, которая пишет о «Башне из черного дерева»: «ее можно назвать романом» [5, с. 193].

Объединение этих романов в одном исследовании возможно на основании общего принципа построения художественного пространства, с целью создания в тексте «чуждого» мира, в пределах которого действуют законы «иноного». Во всех пяти романах мы видим замкнутую территорию с архитектурным центром (собором, замком, старым домом), которому сопутствует определенный набор «пространственных» типов: близлежащих заколдованных рощ, погостов, вересковых пустошей, гибельных болот, пустырей и так далее. Это соотносится с картиной мироздания рыцарских романов о короле Артуре: «фешенебельный космос куртуазных ценностей исчерпывается в них рыцарскими замками,

непосредственно за стенами которых торжествует хаос дикой и заведомо враждебной рыцарю стихии, способной порождать лишь драконов, великанов, карликов и прочую нечисть» [4, с. 147], и подобная картина мироздания передана «по наследству» роману готическому. В каждом из рассматриваемых романов XX века противопоставление мира дома (замка, собора) окружающей его реальности – неременный атрибут организации пространства. Это противопоставление усилено особым вниманием к внутреннему пространству здания, символический ряд интерьеров которого формирует представление об «ином» мире. Общий подход к изображению пространства подтверждает, что за основу художественной реальности британскими авторами был принят «чудесный мир» рыцарского романа [7, с. 82], со «всей привлекательностью чудесного и таинственного...», образами добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, ...зачарованными рощами и замками, и "чудесными приключениями"» [7, с. 81], помещенный в архитектурные рамки.

Выбранный автором «архитектурный» тип становится центральной метафорой текста, объектом и субъектом действия одновременно: романисты предоставляют «буквально...редкую возможность войти в метафору» [5, с. 50]. Будучи местом действия, здание в то же время вторгается в судьбу своих обитателей. Созданное как отражение их сознания, со всеми его тайнами и закоулками, оно одновременно является моделью мироздания. В «Шпиле» Уильяма Голдинга таким объектом и субъектом действия становится средневековый собор в Солсбери, не имеющий фундамента. Настоятель Джослине намерен дополнить собор шпилем, символизирующим высоту его духовных притязаний. Трагические события, сопровождающие воплощение этого замысла, «Джослинова безумства», становятся отражением постепенной деформации сознания главного героя, нераздельно связанного с собором: «За все мои годы, пока я шел своим путем, собор стал моей плотью» [8, с. 6]. Также, Голдинг пишет, что собор «был подобен человеку, лежащему на спине. Неф – его сомкнутые ноги, трансепты по обе стороны – раскинутые руки, хор – туловище, а капелла Пресвятой Девы, где отныне будут совершаться богослужения, – голова. И вот теперь вознесся, устремился, воздвигся, извергся из самого сердца храма его венец и величие – новый шпиль» [8, с. 8]. Представление о соборе как о человеческом теле традиционно для средневекового мировидения и несет в себе идею подобия макрокосма и микрокосма.

В «Единороге» Айрис Мердок перед нами обширные болотистые пустоши, черный утес, изменчивое море и госпожа этих мест, не выходящая за пределы своего замка («Все господские резиденции здесь по традиции называются замками») [9, с. 6] – пленница, ее стражи-пажи и далекий таинственный супруг-властелин. Здесь есть второй замок, в котором обитает «странный затворник» Макс Леджур и его домопадцы, чья жизнь прочно связана с событиями в замке госпожи Крен-Смит. Героиня романа Мэриан видит «большой серый непривлекательный дом с зубчатым фасадом и высокими узкими окнами, которые блестели сейчас, отражая свет от моря. Построенный из местного известняка дом вырос из ландшафта, ... принадлежа и в то же время не принадлежа окружающему миру» [9, с. 8]. Первое же описание дома содержит отсылку к Средневековью в использовании слова «замок» и архитектурных особенностях самого здания, и соответственно, отчетливую связь с жанром готического романа, для которого подобный архитектурный фон является характерным, как и намек на присутствие «иног» бытия. «Сонная тишина», обветшалость обстановки, игра света и тени – это давно «уснувший» Мир, в котором заточена, но царит Спящая Красавица, Прекрасная Дама, Единорог. Героиня Мэриан становится ее спутницей, и в итоге, открывает госпоже Крен-Смит путь к смерти-освобождению, становясь причастной ее тайне. Замок в «Единороге» Мердок так же, как и собор в «Шпиле» Голдинга, воплощает в себе Универсум, и в то же время вмещает тайну присутствия Божественного в мире человеческого духа.

В «Коллекционере» Дж. Фаулза действие происходит в старом особняке, удаленном от других домов и окруженном забором, его подвал оказывается старинной часовней, являющейся историческим памятником, именно в ней будет заточена своим похитителем Миранда, героиня романа Фаулза, здесь она и пройдет свой трудный путь познания и смерти. Описание внутреннего пространства дома в этом романе содержит ассоциативный ряд, который позволяет вычлнить главные оппозиции художественного мира романа: естественное – искусственное, свет – тьма, верх – низ, принятие – отдача, жизнь – смерть. Дом становится отражением человеческого сознания, где потребительский разум Фердинанда Клегга воплотился в «современной» безвкусной отделке особняка, а в тайной молельне, наглухо запертом вместилище души, заключено и страдает светлое, возвышенное существо, Миранда. Этот же дом расширяется до космического масштаба, когда выявляется скрытая в тексте метафора смерти-возрождения.

В «Башне из черного дерева» Фаулз сразу же вводит читателя в мир рыцарских романов о короле Артуре: герой приезжает в поместье известного художника Генри Бресли, которое находится среди Пэмпонского леса, места действия средневековых романов бретонского цикла. Архитектурным центром здесь является «manor house» – «замок» [10, с. 10], в действительности оказавшийся небольшим старым домом, который «обладал каким-то особым очарованием ... имел свое лицо, свой собственный характер, создавал ощущение доброй надежности...» [10, с. 10]. Внутреннее пространство дома раскрывает смысл моделируемого автором Универсума. Дом хранит коллекцию художественных полотен, а также наполнен

«живыми картинами», сценами, повторяющимися знаменитые живописные полотна – их разыгрывают две девушки, гости художника. Перед нами вселенская Галерея и Мастерская, хранилище образов – и поскольку Фаулза, в первую очередь, интересуют проблемы творческого сознания, то именно его внутренние коллизии находят свое отражение в замкнутом пространстве усадьбы.

«Дом доктора Ди» Питера Акройда, последнее по времени написания произведение, рассказывает о загадке средневекового дома в современном Лондоне (принадлежавшего английскому ученому и алхимику XIV века доктору Ди), оставленного в наследство герою романа, которому приходится, разгадывая тайны отцовского дара, погрузиться в хитросплетения своей собственной судьбы и узнать секрет своего происхождения. Пространство дома принципиально противопоставлено, окружающему его городу: «Весь этот дом и я внутри него абсолютно ничем не связаны с миром, который нас окружает» [1, с. 10]. Интересно, что дом доктора Ди представляет из себя, в большей степени, чем строения из остальных романов, смесь примет разных эпох, что превращает его в Хранилище Времени, и также, как собор в Солсбери Голдинга, уподобляется человеческому телу: «...я заметил, как необычен этот дом. <...> Я понял, что его нельзя отнести к какому-нибудь определенному периоду. Дверь и веерообразное окно над ней наводили на мысль о середине восемнадцатого столетия, но желтый кирпич и грубоватые лепные украшения третьего этажа явно были викторианскими; чем выше дом становился, тем моложе выглядел ... Но больше всего заинтересовал меня первый этаж: он был шире остальных, за исключением цокольного... Эта часть дома не имела кирпичной облицовки; ее стены, сложенные из огромных камней, были, по-видимому, еще старше, чем дверь восемнадцатого века. ... Центральная часть дома выросла из древнего зародыша подобно широкой башне. Нет. Она напоминала торс человека, который приподнялся, опираясь на руки. Когда я шагнул на ступеньки, у меня возникло ощущение, будто я собираюсь войти в человеческое тело» [1, с. 7].

Таким образом, в результате краткого обзора, мы приходим к следующему выводу: во всех пяти текстах перед нами один и тот же прием изображения пространства, заключающийся в помещении действия романа внутрь старого дома или храма, которые, по замыслу автора, являются воплощением мироздания и человеческого сознания одновременно.

Следующая принципиальная особенность приема «литургической игры» – это цикличность событий, что имеет непосредственное отношение к времени в романе. При всех существенных особенностях отображения времени в каждом из рассматриваемых текстов, в целом оно также соответствует авантурному времени рыцарского романа, возникающему «в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов, там где эта закономерность... вдруг нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот... Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным)» [7, с. 81], с учетом трансформации чудесного в ужасное и зловещее в готическом романе. Так, идея украсить собор шпилем открывает особое время «иррациональной причинности» в жизни отца Джослина – нормальный ход событий нарушается, поскольку каждую физическую причину остановить строительство Джослин заменяет духовной причиной строительство продолжать. В «уснувшем» мире «Единорога» время остановлено семь лет назад, после трагических событий, в результате которых Анна Крен-Смит стала пленницей, и замок с его обитателями все еще существует в том времени: «Его тишина была скорее бесцельной, чем спокойной, его сонно тянущаяся рутина поражала скорее какой-то пустотой, чем феодальной безмятежностью... Дни тянулись бесконечно, и их однообразие уже казалось ей абсурдным, как будто оно было врожденным, а не благоприобретенным свойством. Это была какая-то тягучая, едва слышная музыка» [9, с. 20].

Миранда в «Коллекционере» изъята из собственной жизни и помещена в искусственный мир, где время течет по своим законам уже потому, что там никогда не восходит солнце. Дэвид в «Башне из черного дерева» проводит в Котминэ три дня, которые возвращают героя в такие глубины его души, где существуют чувства, «древние как дронт». Мэтью из «Дома доктора Ди» оказывается в точке соединения временных эпох, выстраивая мост между Средневековьем и современностью.

Присутствие архитектурного пространственного ограничения накладывает дополнительный отпечаток на отображение времени в романах – складывается специфический хронотоп романа-мистерии. Характеристики времени, загнанного в стены мироздания («На уровне эзотерическом они всегда существовали нераздельно мир-(и)-здание, в котором дом человеческий был его аналогом...» [5, с. 86]), меняются, оно становится плотным сгустком культурной и человеческой памяти, носителем общечеловеческого опыта, то есть становится вечностью, которая традиционно изображается с помощью циклического действия, выражая в бесконечных повторениях, возвращениях и встречах с прошлым неизменность законов бытия. Повторение и возвращение прошлого также соотносится со средневековой традицией, которой свойственно «удачно воспользоваться чем-то бесспорным, уже достигнутым, вновь и вновь повторяя один неподвижный фрагмент временной протяженности» [2, с. 108], а осмысление настоящего является повторением былого: «приоритет отдается возвращающемуся прошлому» [2, с. 126].

Как это проявляется в тексте? Мы видим повторения действия или определенного его отрезка. В «Шпиле» замысел отца Джослина не первое дерзновение в истории собора, первым было строительство этого грандиозного здания на зыбкой почве без фундамента. Отчасти и в этом отец Джослин находит поддержку своему плану, собор мог существовать без фундамента, выдержит и шпиль из его видения. В «Единороге» Мэриан присутствует при окончании семилетнего цикла заточения госпожи Крен-Смит, повторении событий, предшествующих ее заточению, и общем ожидании возвращения мужа пленницы и нового, еще более безнадежного этапа пленения хозяйки замка. В финале «Коллекционера» мы читаем о намерении Клегга повторить свой эксперимент с похищением девушки, и даже видим описание его новой жертвы. В «Башне из черного дерева» испытание, которому подвергся Дэвид Уильямс в Котминэ, чудесным образом восходит к подвигу Святого Георгия, освободившего Принцессу от дракона. «Дом доктора Ди» Акройда оказывается историей гомункулуса, начинающего себя осознавать и становящегося человеком: «...главное его достоинство состоит в том, что при надлежащем уходе и внимании он сможет постоянно возрождаться и сим способом обретет жизнь вечную» [1, с. 180]. Такое повторение события на новом этапе, цикличность действия использовались для передачи Вечности, как в рыцарском, так и в готическом романах, что в последнем реализуется в фиксированном явлении – чудовищном или трагическом событии, которое должно повторяться из века в век, обычно в одном и том же месте, не находя себе разрешения.

Присутствие вечности в рассматриваемых романах передается и более сложными конструкциями, распознаваемыми в тексте, то есть узнаваемой сюжетной формулой: универсальным действием, содержащим в себе ключ к идее романа. Так, все многосложное действие «Шпиля» Голдинга организовано вокруг цикла церковной службы: начало действия романа «Шпиль» совпадает с утреней, а смерть Джослина происходит в момент принятия Святых Даров, кульминации христианского богослужения. Параллельно службе «малого храма» – церкви перед читателем проносятся, сменяя друг друга, все времена года и природные явления, разворачивая службу «большого храма» – природы. Джослин объясняет Роджеру Каменщику смысл жизни, говоря о неведении и благословенной дерзновенности временного, не знающего о вечном, но, тем не менее, являющегося его частью: «Подумай о мотыльке, который живет один только день. А вот тот ворон кое-что знает о вчерашнем и позавчерашнем дне. Ворон знает, что такое восход солнца. Быть может, он знает, что завтра солнце взойдет снова. А мотылек не знает. Ни один мотылек не знает, что такое восход! Вот так и мы с тобой! ...Но в нашей жизни есть смысл, потому что мы оба – избранники. Мы как мотыльки. Мы не знаем, что нас ждет, когда поднимаемся вверх, фут за футом. Но мы должны прожить свой день с утра до вечера, прожить каждую его минуту, открывая что-то новое» [8, с. 137]. Сам Голдинг называл главной проблемой своего романа «проблему творческого порыва и его воплощения. История шпиля, понятая таким образом, означает в обобщающем плане романа-«притчи» трагедию субъективного вдохновения творца, которое находит для себя адекватное воплощение лишь ценой величайших жертв и мук» [11, с. 340].

В «Единороге» Мердок, «Коллекционере» и «Башне из черного дерева» Фаулза в основе повествования лежит средневековый тип невинной женщины, плененной чудовищем и освобождаемой героем. Как известно, образ Прекрасной Дамы имел помимо куртуазного подтекста духовное наполнение, олицетворяя собой идеальный (божественный) объект вечных исканий и устремлений человеческой души, скрытый в хаосе непознанного, и перед нами три вариации на данную тему. Авторская позиция скрыта в расхождении с традиционным сюжетом: так, в ходе повествования в «Единороге» не раз ставится под вопрос необходимость освобождения госпожи Крен-Смит, которому препятствуют не только ее стражи и грозный муж-властелин, но и она сама. Периодические попытки «героев» вывезти ее из замка заканчиваются неудачно, а последняя попытка закончилась ее смертью. Можно предположить, что речь идет о сокрытости божественного начала за завесой тайны, которую в поисках истины тщится приподнять человеческий разум. Мердок художественными средствами исследует вопрос о познаваемости Истины, и о том, существует ли она объективно, или каждый раз является порождением обращающегося к ней сознания того или иного человека. Из развития событий следует, что Божественное может существовать только будучи сокрытым, и подобно Христу, распятому в материальном мире, Дама-Единорог в плену среди людей, чьи жизни она питает. Сутью вечно длящегося действия, мистерии в романе, таким образом, становится вечная история попыток познания Божественного начала, пребывающего в мире и человеке.

«Коллекционер» Фаулза представляет собой уникальное решение того же вопроса о возможности существования Идеала/Истины в мире и его познания. Как и у Мердок, «у Фаулза женщина – не только помощь и вехи в процессии индивидуации, но – ...она и есть Путь и Цель, слитые неразсторжимо. Она "занимается демистификацией наизнанку": помогает "прозревать священное в обыденном" [5, с. 86]. Миранда представляет собой, в данном случае, «Путь и Цель». Казалось бы, традиционный сюжет вывернут Фаулзом наизнанку: Клегг-чудовище, похищающее Миранду, совпадает с Клеггом-рыцарем, спасающим ее от заурядной судьбы, ожидающей в этом мире. Отгадка этой головоломки заключается в присутствии различных временных слоев в одной схеме: сюжет средневековый накладывается у Фаулза на

последовательность древнего мистического действия Сатурналий (празднования нового года), отображающего цикл Смерти и Возрождения, где «герой умерщвляется, проходит фазу смерти, преодолевает ее и выходит в жизнь победителем» [3, с. 82]; «что этот обряд отличает в ряду прочих, это наличие раба-узника, которому передаются прерогативы царя, и переход царя на роль раба» [3, с. 83]. Здесь солнечное божество в фазе заката превращается в раба в оковах, но восход неизбежен. Это также символическое изображение периода ученичества, оканчивающегося инициацией, что характерно для творчества Фаулза: «Осмелимся утверждать, что все без исключения романы Фаулза это романы-мистерии, романы-ритуалы, преследующие цель приобщения профанов к сакральному, работающие на посвящение-инициацию. Более того, перед нами всякий раз некий "профанный текст", то есть лишенный или почти лишенный соответствующего эксплицитно выраженного плана выражения, но при этом стремящийся "перерасти" себя и стать ритуально-сакральным» [5, с. 121]. Инициацией Миранды стала ее смерть. Древний хаос, поглощающий солнце, всегда возвращает его, это залог равновесия мироздания, в случае «Коллекционера» возвращение невозможно, так как с точки зрения изображения макрокосма в романе, естественный ход вещей нарушен и для человечества наступила эпоха смерти идеала, а с точки зрения изображения микрокосма, здесь представлен особый тип сознания, Коллекционер, который может разглядеть Идеал/Истину в гуще толпы и даже получить ее, но дать ей новую жизнь и вернуть в мир посредством творчества не способен.

Но только с помощью сопоставления с «Башней из черного дерева» становится возможным объяснить совпадение рыцаря и чудовища в одном персонаже. Этот роман основан на том же средневековом типе, который присутствует в тексте в виде старинной фрески Пизанелло, изображающей избавление Принцессы Трапезундской от дракона Святым Георгием. Здесь мистерия Сатурналий совершается в правильном порядке: Диана является ученицей старого художника Генри Бресли и сама осознает свое пребывание в его доме как обучение: дракон Бресли украл, а рыцарь Бресли освободил когда-то ее из мира обыденности и тем изменил ее судьбу. В отличие от Дэвида, старый художник понимает, что рыцарь и дракон – одно целое, воплощенное в типе сознания, противопоставленном Фаулзом Коллекционеру, в сознании Художника, который должен найти и постичь Идеал, подобно благородному рыцарю, а затем удержать его ради трансформации и нового появления на свет, подобно древнему чудовищу. Диана-Муза-Истина, стремящаяся к новому циклу развития, ждет нового рыцаря, которым призван был стать молодой художник Дэвид, но он осознает внутренний смысл происходящего, лишь когда ошибка совершена и Диана исчезла. Таким образом, мистериальное наполнение двух романов Фаулза связано с исследованием автором тайн двух типов творческого сознания, Коллекционера и Художника.

«Дом доктора Ди» Акройда в большей степени, чем другие романы, посвящен исследованию отношений человека и прошлого. В итоге книга оказывается историей гомункулуса, живущего в отрыве от прошлого, настоящего и будущего, и только после обретения корней становящегося человеком: «он ничего не помнит ни о своем прошлом, ни о будущем, пока не вернется домой на тридцатом году, но возвращается он всегда» [1, с. 182]. Осознание своих истоков, «возвращение домой» становится, таким образом, необходимым условием становления человека и появления у него будущего. Тайный процесс зарождения гомункулуса в стеклянной реторте, его развитие, получение самостоятельности и осознание себя на очередном витке возрождения пунктиром проходит сквозь события, происходящие с Мэтью, главным героем, и является мистериальной основой романа Питера Акройда.

В тексте каждого романа, таким образом, вычленяется определенная узнаваемая конструкция, смысл которой становится ключом к замыслу автора, и содержательной стороной «литургической» игры». Как уже говорилось выше, особенности данного приема приводят к театрализации действия, носящего мистериальный характер. Перед нами «магический театр», предполагающий такую степень условности, которая необходима авторам для рассказа «об ином», и которая позволяет рассматривать все перипетии героев повествования символически. Пьеса круговорота Бытия, смерти и возрождения ставится на подмостках мироздания и человеческого сознания.

Итак, мы рассмотрели пять романов британских авторов второй половины 20 века. И можем утверждать, что они объединены следующей авторской задачей: указать на универсальное во временном с помощью категорий средневекового мировосприятия. Для решения поставленной задачи каждый из авторов обращается к жанру философского романа-притчи, в основу которого кладет узнаваемую сюжетную формулу, принадлежащую средневековой культуре: цикл церковного богослужения («Шпиль» Голдинга), пленение невинной женщины чудовищем и освобождение ее рыцарем («Единорог» Мердок, «Коллекционер» и «Башня из черного дерева» Фаулза), цикл рождения, развития и смерти гомункулуса («Дом доктора Ди» Акройда). Присутствие традиционных сюжетов наряду с их авторской интерпретацией позволяет осуществиться диалогу традиций современной и средневековой культуры и литературы. Вариация на тему узнаваемого сюжета помещается каждым автором в архитектурно организованное пространство, используется так называемые «архитектурный» и «пространственный» средневековые типы, отображающие отношения познанной и непознанной Вселенной, а также Макрокосм и Микрокосм. Для

передачи универсальности действия используется циклическое отображение времени. Эти три компонента объединяются в едином приеме «литургической игры», результатом применения которого каждым из названных авторов стало появление особой разновидности философского романа-притчи – изложенной в прозе средневековой мистерии о круговороте Бытия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акройд, П. Дом доктора Ди / П. Акройд; пер. с англ. – М.: Иностранка, 2000.
2. Зюмтор, П. Опыт построения средневековой поэтики / П. Зюмтор; пер. с франц. – СПб.: Алетея, 2003.
3. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997.
4. Словарь средневековой культуры / под общ. ред. А.Я. Гуревича. – М.: РОССПЭН, 2007.
5. Смирнова, Н.А. Тезаурус Джона Фаулза / Н.А. Смирнова. – Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2000.
6. Бычков, В.В. Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков. – Киев: Путь к истине, 1991.
7. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000.
8. Голдинг, У. Шпиль / У. Голдинг; пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2006.
9. Мердок, А. Время ангелов. Единорог / А. Мердок; пер. с англ. – СПб.: Библиополис, 1995.
10. Фаулз, Дж. Пять повестей. Башня из черного дерева. Элиджок. Бедный Коко. Энигма. Туча / Дж. Фаулз; пер. с англ. – М.: АСТ, 2006.
11. Елистратова, А.А. Зарубежные литературы и современность. Вып.1. – М.: Худож. лит., 1970.

*А.А. Марданов (Полоцк, ПГУ)*

#### МОТИВ КАТАСТРОФЫ КАК ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАРТИНА ЭМИСА

Данная статья написана в рамках исследования присутствия авторской индивидуальности в произведениях постмодернистов (с целью проверки истинности презумпции «смерти» автора) и затрагивает лишь некоторые тематические художественные детали, присущие творчеству английского постмодерниста М. Эмиса, чьи произведения пронизаны историческим пессимизмом, всепоглощающим страхом гибели человечества и планеты, ожиданием конца цивилизации. Среди вариантов изображённых автором катастроф выделяются следующие.

Космическая катастрофа: уничтожение кометой, астероидом, изменениями взаиморасположения Земли, Луны и Солнца, которое приведёт к всемирному потопу, «Всемирное Вымирание», тепловая смерть, «солнцетрясение», смерть солнца через пятьдесят лет. Эмис говорит о программе вселенной периодически выходить из строя, чередовании Большого Взрыва и Большого Сжатия, что он сравнивает с сердцебиением, в котором промежутки между ударами составляют восемьдесят миллиардов лет. Постмодернизм, по его мнению, – конечная стадия цикла пульсации, когда всё движется в обратную сторону, деградирует. С этим связан мотив обратного движения времени, присутствующий в каждом произведении, особенно – в романе «Стрела времени» (*Time's Arrow: or the Nature of the Offence, 1991*).

Неоднократно в качестве символов катастрофы у Эмиса выступают солнечное затмение и чёрная дыра, символизирующая безнадежный тупик, кризис отношений. Однако самым частым символом уничтожения человечества является низкое солнце, перед которым он испытывает страх, и которое напоминает ему ядерный взрыв. Его лучи он сравнивает со струящимися яркими потоками крови. В одном только романе «Лондонские поля» (*London Fields, 1989*) низкое солнце упоминалось более десяти раз: «снаружи – ад, мучение, убийственное низкое солнце...» [1, с. 679]. Утверждение автора, что оно ещё никогда не было так низко, характеризует эпоху постмодернизма: человечество ещё никогда не было так близко к своей гибели. Эмис сравнивает солнце с реактором [2], а вечернее небо, освещённое низким солнцем, он называет адом, в котором таятся привидения. О небе Эмис размышляет во многих романах, называя его «умирающим», «бедным», «яростным», «разрушенным», «испытывающим боль», «раненым», «проклятым», проявляя к нему жалость, как к умирающему человеку. В рассказе «Болезнь времени» персонаж говорит, что помнит небо, когда оно было молодым, в то время как старое небо, символизирует современную цивилизацию: «небо висит надо мной искромсанной паутиной, кровавыми лохмотьями [здесь и далее, при отсылке к первоисточнику, перевод мой – А. М.]» [3].

Атомная катастрофа: детство Эмиса пришлось на время холодной войны<sup>1</sup>, угрозы со стороны

<sup>1</sup> Во вступлении к сборнику «Монстры Эйнштейна» (*Einstein's Monsters, 1987*) Эмис говорит: «я родился 25 августа: через четыре дня русские успешно испытали первую атомную бомбу и началось ядерное сдерживание» [4]. Он не хотел думать о ядерных бомбах, поскольку при мысли о них ему было плохо, но не думать о них он не мог.