

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Гребенчук Яна Сергеевна
Проблема «филологического романа» в английской
литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон»
П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт)

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература стран германской и романской языковых семей)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор С. Н. Филюшкина

Воронеж
2008

Содержание работы

Введение	3
Глава 1 «Это искренняя книга, читатель» (роман Дж. Барнса «Попугай Флобера»)	13
Глава 2 ««Слова создают реальность» (роман П. Акройда «Чаттертон»)	40
Глава 3 «От чего перехватывает дыхание» — гимн филологии в романе А. Байетт «Одержимость»	63
Заключение	112
Библиография	116

Введение

«Филологический роман» — это определение все настойчивее привлекает наше внимание в подзаголовках к произведениям, указывающих на их жанровую принадлежность, и в суждениях о них критиков.

Немало примеров этого явления дает современная русская литература. Приведем хотя бы некоторые. Слово «филологический» встречается в подзаголовках следующих произведений: А. Генис «Довлатов и окрестности: Филологический роман» (2000), А. Яковлева «Шуба. Филологическая повесть» (2000), Ю. Щеглов «Еврейский камень, или собачья жизнь Эренбурга. Историко-филологический роман» (2004). Написанный еще в 1967 году роман А. Битова «Пушкинский дом» назван «филологическим» в последующих авторских «Комментариях» к нему, свидетельствующих о том, что писатель планировал дать такой подзаголовок своему произведению (Битов, 1990, с. 409).

Некоторые романы получили определение «филологический» благодаря критикам. Так, роман С. Гандлевского «НРЗБ» (2002) назван А. Мирошкиным «типичным филологическим романом» (Мирошкин, 2003, с. 7). Такой же эпитет применительно к «Запискам» О. Фрейденберг (1991) и «Пастернаку» Д. Быкова (2006) используют Н. Брагинская (Брагинская, 1991, с. 134) и Л. Рассадин (Рассадин, 2007, с. 17).

Нельзя не заметить, что приведенные примеры свидетельствуют о произвольности, непоследовательности употребления самого определения «филологический роман», поскольку оно применяется к разным произведениям. Не случайно для А. Разумовой «филологический роман» — это лишь «введенное в обиход» «словосочетание» (Разумова, 2004, с. 131). Кстати, А. Разумова

является автором единственной пока диссертации, посвященной «филологическому роману»¹. К. Кокшенева видит «в самом определении «филологический роман» оттенок ущербности и неполноты» (Кокшенева, 2001, с. 56). С ее точки зрения, «филологизм может быть источником силы, но и проявлением слабости». Для критика важнее всего «подлинная романная реальность», которую нельзя отменить «никакими знаковыми фигурами», «сверхтерминами», «филологической виртуозностью» (Кокшенева, 2001, с. 59).

Тем не менее, очевидно, что интерес к «филологическому роману» в современном отечественном литературоведении все же преобладает. Возникают попытки определить его корни. Так, А. Разумова усматривает их в поисках русских формалистов 1920-х годов, когда «теория стала вмешиваться в литературную практику, а филологические идеи — стремиться к немедленному воплощению в литературе» (в качестве примера исследователь рассматривает творческие поиски В. Шкловского и Б. Эйхенбаума) (Разумова, 2004, с. 145). Для А. Разумовой «филологический роман» — это примечательное явление XX века.

С ней солидарен Вл. Новиков, еще в 1999 году выступивший со статьей «Филологический роман. Старый новый жанр на исходе столетия» и реализовавший свои идеи на практике в произведении «Роман с языком» (2001). В предисловии Новиков указывает его полное название — «Роман с языком, или Сентиментальный дискурс» — и пишет: «Филология — не просто наука, она не отделена от своего предмета резкой границей, а любовь к слову может выражаться не только в его исследовании, но и в творческом владении им. Отсюда —

¹ А. Разумова. «Филологический роман» в русской литературе XX века: генезис, поэтика: дис. ...канд. фил. наук. — М., 2005. — 190 с.

такой промежуточный жанр двадцатого века, как филологический роман, лучшие образцы которого явили у нас Тынянов, Каверин и Битов, а за рубежом — англичанин Дэвид Лодж ... Вдохновившись этой традицией, я в 1997 году принялся за вымышленное повествование «Сентиментальный дискурс»... Жанр этого сочинения я определил как «роман с языком», а героя сделал лингвистом» (Новиков, 2001, с. 8).

В 2000 году со статьей «Фотография души. В окрестностях филологического романа» выступает А. Генис, отстаивающий значение данной жанровой разновидности как феномена, порожденного «кризисом литературы вымысла» (Генис, 2000, с. 54), ей он противопоставляет «небеллетристическую словесность: эссе, дневники, письма», в которых отразилась личность писателя. Более того, ссылаясь на восточную, конкретно китайскую традицию, Генис призывает рассматривать поэзию (и шире — творения поэта, писателя) как «внешнее выражение внутреннего мира поэта» (Генис, 2000, с. 59). «Сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, ... исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор. Найти его — специфическая задача филологического романа» (Генис, 2000, с. 57). С точки зрения Гениса, «филологический роман видит в книге не образы, созданные писателем, а след, оставленный им», след души автора. В этот своеобразный гимн «филологическому роману» А. Генис вводит и конкретные замечания, касающиеся жанровых примет рассматриваемого феномена. Находя в нем черты документальности,

критик считает его «разновидностью документального жанра: фотографией души» (Генис, 2000, с. 60).

Вл. Новиков, как мы видели выше, ставит вопрос и шире, и конкретнее, определяя жанровые черты «филологического романа» на примере своего собственного произведения. В «Романе с языком» «фабула ... переплетена с филологической рефлексией», что делает это произведение, подчеркивает автор, неотделимым от его «ранее написанных литературоведческих книг» (Новиков, 2001, с. 8). Еще категоричнее Вл. Новиков высказался в своей статье 1999 года: «Филологическим... можно считать роман, где филолог становится героем, а его профессия — основой сюжета» (Новиков, 1999, с. 195).

При всей краткости, даже беглости подобных определений, при очевидном расхождении мнений исследователей, для которых феномен «филологического романа» как жанровой разновидности еще не обрел четкости и терминологической определенности, для нас принципиально важным является следующий вывод: проблема «филологического романа», как говорится, «витает в воздухе», притом не только в нашей, отечественной литературе и критике.

Не случайно Вл. Новиков ссылается на имя Дэвида Лоджа, подчеркивая, что он — «писатель, в прошлом профессор и теоретик литературы» (Новиков, 2001, с. 8). От себя же напомним, что Лодж является автором трилогии «Академический обмен» (1975), «Мир тесен» (1984) и «Милое дело» (1988). В ней он пишет о работе преподавателей гуманитарных дисциплин, рассуждает о различных методах изучения текста. В романах Лоджа выражена его позиция относительно идей формальной школы, «новой критики», структурализма, постструктурализма, деконструктивизма, присутствует авторская саморефлексия на собственные теоретические

работы (в частности, «Язык художественной прозы» (1966), «Приемы современного письма» (1977))².

Американский писатель Джон Барт в романе «LETTERS» (1979) предлагает свою «лекционную модель» (Воронцова, 2007, с. 8) критических знаний об американской литературе двадцатого века. Перемежая сюжетный план текста лирическими, научными текстами, а также юридическими документами, автор переосмысливает шесть своих предшествующих художественных книг на фоне всемирной литературы.

При отсутствии слова «philological» в подзаголовках произведений и критике в англоязычной литературе, тем не менее, «филологическая» рефлексия налицо. Шведский ученый Бо Лунден, говоря о ряде современных английских романов, указывает на одну из их отличительных тенденций — это «беллетризация современной литературной теории» (Lunden, 1991, p. 91).

Более того, нельзя не отметить и обращение «филологического романа» к философско-эстетическим проблемам, как то — проблема реальности и вымысла, правды жизни и правды художественной, коммуникации, общения между людьми, причем не только в словесном выражении. Об этом речь идет, например, в произведении «Мистер Фо» (1986) южноафриканского писателя Дж. Кутзее, подчинившего своим особым творческим целям историю Робинзона и Пятницы, правда, в рамках существенно измененной фабулы и системы персонажей.

Подобным образом в своем романе «Пятница, или Тихоокеанский лимб» (1967) французский автор М. Турнье, используя, опять-таки во многом измененный роман Д. Дефо, для

² Об этом подробнее см.: Ченцова Н.Н. Романы Д. Лоджа 1990-х годов: эстетическая теория писателя и художественная практика: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2004. – 183 с.

постановки сложных философских и морально-эстетических проблем, связывает их с идеей архетипического письма Деррида. На острове, который Турнье называет Сперанца, Робинзон в одной из своих ипостасей предстает как «писец», превращающий остров — этот «чистый лист» — в свой собственный текст.

Постмодернизм с его интересом к проблеме текста, интертекстуальных связей, разрушения границ между реальностью и вымыслом, «изгнания автора», несомненно, способствовал возникновению и развитию «филологического романа», вариант которого можно усмотреть и в знаменитом произведении У. Эко «Имя Розы» (1980).

В английской литературе черты рассматриваемого феномена налицо в творчестве таких известных постмодернистов, как Д. Фаулз, П. Акройд и Дж. Барнс. Естественно, что выделение этих черт и в конечном итоге определение «филологического романа» как жанровой разновидности может произойти только на основе тщательного анализа художественного текста, притом не в произвольно взятых произведениях, а в тех, которые имеют сходные типологические особенности. И такие романы можно выделить. Это «Попугай Флобера» Дж. Барнса (1984), «Чаттертон» П. Акройда (1987), добавим к ним и «Одержимость» А. Байетт (1990) — книгу в меньшей мере постмодернистскую, чем поставленные с нею рядом, но своим сходством с ними и отличием способную подтвердить выдвигаемую нами гипотезу о ведущих признаках «филологического романа». Применительно к русскому варианту этого жанра они высказаны бегло и нуждаются в уточнениях и аргументации.

И Барнс, и Акройд, и Байетт — яркие творческие личности большого диапазона. Как будет показано ниже, они являются авторами не только художественных произведений, в широком

смысле — fiction, но и литературоведческих исследований, публицистических очерков и эссе; они имели отношение к преподавательской деятельности, прикасались к филологии на академическом уровне.

Героями каждого из трех избранных нами произведений названных авторов являются творческие личности — писатели, поэты, художники (как вымышленные, так и реально существовавшие). Не только центральные герои, но и персонажи второго плана предстают перед нами в процессе творчества, а само их творчество является объектом осмысления литературоведами и критиками, а в конечном итоге авторами произведений — Барнсом, Акройдом, Байетт. Отличительным пафосом исследуемых романов является пафос познания тайного «я», сущности героя-творца, говоря словами Гениса, «следа его души». Однако вопрос о возможности такого познания решается в русле постмодернистского мироотношения — прежде всего Барнсом и Акройдом, несколько в ином ключе — у Байетт.

Во всех трех романах получили отражение современные литературоведческие теории, их представители — в основном вымышленные, но отчасти и реальные. Читатель втягивается в научные дискуссии, в споры, в обсуждение философско-эстетических проблем.

Все эти произведения имеют сложную композицию, связанную с переплетением различных хронологических планов. При этом движущим началом является тайна, связанная с какими-то обстоятельствами в жизни творческой личности, а в конечном итоге — с тайной ее индивидуального «я».

Целью настоящей работы является разработка понятия «филологический роман» на примере произведений Дж. Барнса

«Попугай Флобера», П. Акройда «Чаттертон» и А. Байетт «Одержимость».

Данная цель обусловила решение следующих **задач**:

I. Анализ вышеуказанных романов на предмет проявления в них так называемых «филологических» признаков, к которым мы относим:

- выбор особого героя — творческой личности: познание ее скрытой сущности, тайны души определяет пафос повествования.
- наличие системы разнообразных текстов в ткани романа с их особыми художественными функциями.
- осмысление литературоведческих проблем, в том числе и современной науки о литературе.
- пафос расследования, связанный с загадками литературоведческого характера.

II. Сопоставительный анализ романов, позволяющий выявить их общие черты и различия:

- в использовании разных хронологических планов как ведущего принципа сюжетно-композиционной организации текста.
- в особенностях постановки проблемы истины, самой возможности ее постижения.
- в использовании «чужих» текстов в романе.

Научную новизну диссертации составляет предпринятое впервые исследование типологического сходства произведений Дж. Барнса «Попугай Флобера», П. Акройда «Чаттертон», А. Байетт «Одержимость», нацеленное на выявление их общих отличительных черт, определяющих феномен «филологического романа» как жанровой разновидности.

Из этого вытекает **актуальность** данного исследования: в его центре находится творчество наших современников — выдающихся английских писателей конца XX-начала XXI веков. Это позволяет расширить и обогатить представление о современном литературном процессе в целом, о жанровых поисках писателей-романистов, о своеобразном влиянии на них постмодернистской эстетики.

Объектом исследования являются романы «Попугай Флобера» (1984) Дж. Барнса, «Чаттертон» (1987) П. Акройда и «Одержимость» (1990) А. Байетт.

Предмет исследования — типологическое сходство названных романов, проявляющееся в системе образов, сюжетно-композиционной организации повествования, присутствии в тексте других разнообразных текстов, а также в постановке проблем гуманитарного, литературоведческого и шире — филологического характера.

Теоретическую базу работы составляют труды отечественных исследователей постмодернизма (Д.В. Затонского, А.М. Зверева, И.П. Ильина, Н.Б. Маньковской); зарубежных ученых (Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Р. Барта); теоретиков и историков литературы (Л.Г. Андреева, М.М. Бахтина, Б.О. Кормана, В.А. Пестерева, Б.П. Проскурнина, Н.А. Соловьевой), а также исследования по проблеме жанра (Н.С. Лейтес, Н.Д. Тамарченко, О.М. Фрейденберг, В.Е. Хализева, И.О. Шайтанова) и др.

Мы опирались на принципы культурно-исторического и сравнительно-сопоставительного анализа текста, а также использовали приемы герменевтического и деконструктивистского изучения литературного произведения, теорию интертекста.

Научно-практическая значимость работы заключается в осмыслении и разработке понятия «филологичность» романа, а также

в том, что впервые проводится сопоставительная характеристика указанных романов Акройда, Барнса и Байетт. Материалы исследования могут найти применение в вузовских курсах по истории зарубежных литератур, в спецкурсах по постмодернизму. Работа содержит потенциальную основу для новых изысканий по проблемам теории современного английского романа.

Апробация работы. Основные результаты диссертации отражены в семи публикациях автора, докладывались на следующих научных конференциях:

- «Культура общения и ее формирование» (Воронеж, апрель 2005).
- Международная научная конференция и XV съезд англистов «Английская литература в контексте мирового литературного процесса» (Рязань, сентябрь 2005).
- Международная научная конференция «Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах» (Волгоград, апрель 2006).
- Международная научная конференция и XVI съезд англистов «Литература Великобритании и романский мир» (Великий Новгород, сентябрь 2006).
- Ежегодная научная сессия ВГУ (Воронеж, апрель 2007).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и Библиографии, включающей 284 наименований, в том числе 127 – на английском языке. Общий объем исследования — 141 страница.

Глава 1

«Это искренняя книга, читатель» — роман Дж. Барнса «Попугай Флобера»

Джулиан Барнс (родился 19 января 1946 года) — один из крупнейших английских писателей, уже давно привлёкший внимание критиков. В статье, размещенной на сайте Британского совета, К. Сандру и С. Мэттьюс дают ему такую характеристику: «...a brilliant essayist with an engaging ironic touch, the architect of a renaissance in the 'novel of ideas', a conspicuous francophile, and (in the person of his alter-ego, pulp-fiction writer Dan Kavanagh) the master of suspense, Julian Barnes cuts a distinctive figure even within that striking group of gifted British male writers that includes Martin Amis, Ian McEwan, Graham Swift and Peter Ackroyd» (Sandru, Matthews, 2007). Писатель является обладателем многих престижных наград: в 1995 году он стал Кавалером ордена искусств и литературы (Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Франция), в 1986 году Американская академия изящных наук наградила его премией Э.М. Форстера, в 1993-м он получил Шекспировскую премию фонда А. Тёпфера (Гамбург) и Австрийскую государственную премию за вклад в развитие европейской литературы в 2004-м году.

Барнса называют «хамелеоном британской литературы», подразумевая, что его перу принадлежат самые разные произведения. Это одиннадцать романов, четыре из которых — детективы, написанные в 1980-1987 годах под псевдонимом Дэн Кавана, сборники рассказов, сборник эссе, статей и рецензий. Справедливо замечание друга писателя американского прозаика Джея Макинерни о том, что «Джулиан никогда не использует снова тот же узнаваемый голос» (цит. по: Тарасова, 2002, с. 265). Сам писатель объясняет разнообразие жанров и затрагиваемых им проблем так: «Я считаю, что моя творческая задача — отражать

окружающий мир во всей его полноте и противоречивости» (там же). Действительно, талант Барнса имеет несколько граней. Так, большую часть своей жизни он посвятил журналистике: был обозревателем «Литературного приложения к «Таймс»» (Times Literary Supplement), редактором «Нью Ревью» (New Review), заместителем литературного редактора в «Санди Таймс» (Sunday Times), «Нью Стэйтсмен Мэгэзин» (New Statesman Magazine) и «Обсервер» (The Observer). В 1990-1995 годах будущий писатель числился лондонским корреспондентом «Нью Йоркер Мэгэзин» (New Yorker magazine) (собрание этих статей было опубликовано как «Письма из Лондона 1990-1995 гг.»).

Но, конечно, на литературной арене Барнс прославился прежде всего как романист постмодернистского толка, что ярко раскрылось в его романах «История мира в 10,5 главах» (1989), «Англия, Англия» (1998).

Вместе с тем нельзя не согласиться с Е. Тарасовой отмечающей, что «отношения [Барнса. — Я.Г.] с постмодернизмом» осложняются его стремлением отражать окружающий мир во всей его полноте и противоречивости». Эта позиция «делает Барнса автором, чрезвычайно привлекательным для самой широкой читательской аудитории» (Тарасова, 2002, с. 268), которую интересует, например, тема любви и ревности (романы «До того, как она меня встретила» (1982), диалогия «Как все было» (1991) и «Любовь и так далее» (2000)).

Особенно волнует писателя проблема духовных взаимосвязей, исторически давние отношения стран-соседей Англии и Франции, взаимопроникновение их культур. Этой теме посвящен первый роман писателя «Метроленд» (1980) — о приключениях двух друзей, убегающих из лондонского пригорода в Париж 1968 года. Своими размышлениями о французской культуре и быте Барнс делится в сборниках рассказов «Через Ла-Манш» (1996) и эссе «Хочу заявить» (2002). Стоит отметить также, что в 2002 году писатель впервые перевел

на английский язык и издал книгу Альфонса Доде «В земле боли». Известна и рецензия Барнса на книгу «Gustave Flaubert. Vie et travaux du R.P. Cruchard et autres inédits» (Edited by Matthieu Desportes and Yvan Leclerc. 146 pp. Universités de Rouen et du Havre) (2006) (Гюстав Флобер. Жизнь и творчество Р.П. Крушара³ и другие неизданные произведения). Она была озаглавлена «Утерянные фрагменты из жизни Флобера» («Lost Fragments from the life of Flaubert»).

Тему Франции и ее культурного наследия развивает и самый титулованный роман Барнса — «Попугай Флобера», вышедший в 1984 году. Роман появился благодаря поездке Барнса в Нормандию в 1981 году, где тот собирал материал для сборника, посвященного домам, в которых родились французские писатели.

Произведение входило в шорт-лист Букеровской премии, получило ряд престижных наград: Geoffrey Faber Memorial Prize, Prix Médicis (ею Барнс был награжден как первый нефранцузский писатель), а также Premio Grinzane Cavour (Италия). После публикации «Попугая Флобера» писатель смог оставить занятия журналистикой и полностью посвятить себя литературной деятельности⁴.

Что касается исследований творчества Дж. Барнса в зарубежной критике, очевидно, что большинство из них либо носит общий характер, представляя собой обзорные статьи (Ц. Ристанович, П. Брукс и др.), либо останавливает внимание на частностях (Дж. Мартин, Э. Кокс). Тем не менее, очевиден интерес именно к роману «Попугай Флобера». Исследователи обращаются к теме истории, прошлого в романе. Так, Дж. Мартин в диссертации «Изобретая правду: исторические теории и

³ Крушар — один из псевдонимов Флобера.

⁴ Среди последних произведений Дж. Барнса можно назвать юмористические «кулинарные» зарисовки «Педант на кухне» (2003), изначально представлявшие собой серию статей для «Гардиан» (The Guardian); сборник рассказов «Лимонный стол» (2004); роман «Артур и Джордж» (2005), основанный на реальной истории из жизни сэра Артура Конан Дойля.

романы Дж. Барнса» посвящает первую главу роману «Попугай Флобера». Автор озаглавливает ее вопросом, цитатой из произведения Барнса — «Как мы можем постичь прошлое?» — и подчеркивает, что в романе содержится много метафор истории. Собственно, вся книга писателя, по мнению Мартина, — это размышления о прошедшем времени: герой, выстраивая свой образ Гюстава Флобера, пытается осмыслить и собственную жизнь.

Критики проявляют интерес к проблеме «сложного повествователя» в романе. В названии статьи Э. Кокс «Воздерживайся и прячься» (Сох, 2004) используется высказывание Эпиктета. В статье идет речь о том, как повествователь в романе Барнса (точнее было бы назвать его героем-рассказчиком. — Я.Г.) следует этому принципу, а также о том, как своеобразно он использует миф о французском писателе. С одной стороны, параллели с жизнью Флобера помогают герою романа Брэйтуэйту решить свои личные проблемы, но с другой — он постоянно уходит от этого: избегает говорить о своем прошлом до конца. Также Кокс высказывает верное суждение о том, что, указывая на «грубые» ошибки критиков, писавших о Флобере, Брэйтуэйт, ведущий повествование, сам совершает такие же. По мнению Кокс, он поступает непоследовательно и в итоге так и остается в мире собственных иллюзий.

Н. Брукс сравнивает «Попугая Флобера» с произведением, написанным задолго до него. Статья «Спрятанная текстуальность: «Хороший солдат» и «Попугай Флобера»» представляет собой сравнительный анализ романов Дж. Барнса и Ф. Мэдкса Форда (1914). Исследователь обнаруживает немало общего в героях-рассказчиках⁵ романов «Попугай Флобера» и «Хороший солдат», а именно: их постоянное обращение к прошлому (своему и чужому),

⁵ Английское «narrator» означает «повествователь», «teller» — «рассказчик», но критики часто непоследовательны в использовании этих терминов.

«непоследовательный» рассказ (сбивающийся, уходящий в сторону) и т.д. Оба они — и Джеффри Брэйтуэйт, и Джон Доуэлл — пытаются написать книгу, чтобы понять смысл своей собственной жизни. И оба, как убеждает нас автор статьи Брукс, терпят в этом неудачу.

Надо отметить, что в отечественной критике мы также наблюдаем интерес к роману «Попугай Флобера». Так, он стал предметом научного исследования в диссертации Я.Ю. Муратовой «Мифопоэтика современного английского романа» (1999). Второй раздел первой главы озаглавлен «Традиции флоберовской эстетики в произведениях Дж. Барнса». Он посвящен отражению знаменитой иронии Гюстава Флобера в творчестве английского постмодерниста. Раскрывая основную мысль работы, Я.Ю. Муратова называет мифопоэтику Барнса «риторической», на том основании, что «она [мифопоэтика] работает на уровне выражения, создавая на уровне содержания антими́ф» (Муратова, 1999, с. 87). Также исследовательница утверждает, что миф у Барнса, продолжая выполнять инструментальную функцию, превращается в объект анализа (роман «История мира в 10,5 главах»). В двух приложениях к диссертации рассматривается роль деконструкции в женской судьбе (проводится сравнительный анализ третьей главы «История мира в 10,5 главах» и романа «Глядя на солнце» Барнса) и тема любви (на примере романов «Метроленд», «До того, как она меня встретила» и «Как все было»).

Г. Модина размышляет над темой «смерти автора» в романе «Попугай Флобера» в одноименной статье. По мнению исследователя, Барнс неслучайно обращается к фигуре Гюстава Флобера, так как он «видит во французском писателе «универсальную модель автора»» (Модина, 2000, с. 192). Г. Модина считает, что Барнс опирался на знаменитые работы Р. Барта и М. Фуко «Смерть автора» и «Что такое автор?» соответственно. Итогом размышлений на эту тему, с точки

зрения Г. Модиной, является мысль писателя о том, что образ Флобера так и остается непознанным (финал романа).

Своего рода «презентация» Дж. Барнса российскому читателю состоялась в 7-м номере журнала «Иностранная литература» за 2002 год. Шесть статей (Е. Тарасовой, М. Табак, Д. Бондарчук, С. Фрумкиной, М. Горбачевой, А. Романовой), имеющих обзорный характер, но в то же время акцентирующих внимание на какой-либо определенной проблеме в творчестве писателя, помогают понять, насколько разнообразен и тем не менее узнаваем этот «хамелеон британской литературы». Интересно замечание Е. Тарасовой по поводу «Попугая Флобера». Она считает, что для своего романа писатель выбрал фигуру Флобера, потому что «сам Барнс разделяет его эстетические воззрения на проблему взаимодействия произведения и автора. Как и Флобер, Барнс настаивает на том, что произведение самоценно и должно восприниматься без оглядки на личность и жизненные перипетии творца. Барнс скажет позже в одном из своих произведений, описывая картину Жерико «Сцена кораблекрушения» (более известную как «Плот «Медузы»): «Но тут есть и полезная подсказка зрителю: вам предлагают картину, а не мнение»» (Тарасова, 2002, с. 269).

При всем различии упомянутых выше работ нельзя не заметить и общих черт между ними, так или иначе связанных с интересующей нас проблемой «филологического аспекта» романа Барнса. Все исследователи подчеркивают сосредоточенность Барнса на феномене Флобера как писателя, как творца, а также на проблеме носителя речи в романе, героя-рассказчика, который, стремясь познать Флобера, пытается познать и самого себя. Происходит это в процессе написания героем книги, предлагаемой нам для чтения. Правда, все эти мысли широко не развиваются, они скорее намечены в критике.

В своем обращении к роману Барнса мы попытаемся дать более полную характеристику произведения в целом, а также выявить те специфические черты, которые позволяют, на наш взгляд, причислить «Попугая Флобера» к особой жанровой разновидности — «филологическому роману».

Фабульное развитие романа представляет собой «расследование», касающееся жизни и творчества Гюстава Флобера, которое предпринимает английский врач Джеффри Брэйтуэйт, от его имени и ведется повествование. Он путешествует по местам, связанным с писателем — посещает Руан и его окрестности, Трувиль, Барентен, Круассе, Мант. В двух разных музеях Флобера он обнаруживает два похожих чучела амазонского попугая. Каждое из них выдается зрителями и того, и другого музея за подлинный экспонат — за то чучело, что стояло на столе у Флобера во время написания повести «Простая душа» и послужило прообразом любимца героини повести Фелисите попугая Лулу. Заинтригованный, Брэйтуэйт хочет выяснить, какое из двух чучел является «настоящим». «Я подумал, а что, если кроме меня это также важно еще кому-нибудь, например, тем, кто так поспешно придал особое значение первому попугаю» (Барнс, 2002, с. 24). Рассказчик изучает описание попугая в «Простой душе», сравнивает оба чучела между собой, обращается к специалистам: пишет запросы академикам, лично навещает Люсьена Андриё, секретаря Общества друзей Флобера. В поисках попугая Брэйтуэйт повторяет маршрут писателя из Руана в Мант, ищет отель, где тот когда-то останавливался.

Наряду с желанием Брэйтуэйта узнать тайну попугая в романе присутствует особый, «внутренний» сюжет, связанный со стремлением рассказчика постичь самого Флобера – как человека и как творческую личность.

Гюстав Флобер, можно сказать, является «предметом страсти», средоточением всех жизненных интересов Брэйтуэйта. Причем, именно сам Флобер, как человек. Со всеми его «воплощениями» (глава «Бестиарий Флобера»), ненаписанными книгами («Апокрифы Флобера»), любовными отношениями («Версия Луизы Коле»), перемещениями в пространстве (глава «Железнодорожный путеводитель по миру Флобера») и так далее. В «Попугае Флобера», несомненно, присутствует и дискурс творчества писателя как таковой: в романе упоминаются все произведения Флобера, некоторым уделяется особое внимание (роман «Госпожа Бовари»). Важно то, что содержание, проблематика произведений Флобера выступает как бы обрамлением всему тому, что связано с его сложной, неоднозначной личностью. Именно Флобер, а не его наследие занимают Брэйтуэйта более всего. В романе большое место занимают «настоящие» цитаты из писем французского писателя, его произведений. Суждения Флобера, его максимы разбросаны по тексту романа в огромном количестве (около двухсот). Приведем несколько из них: «Я и мои книги — мы вместе, как огурец в маринаде» (Барнс, 2002, с. 37), «Для меня дружба подобна верблюду: заставь его идти, и ты его уже не остановишь» (Барнс, 2002, с. 41), «Я всегда пытался жить в башне из слоновой кости, но волны нечистот бьют в ее стены, грозя разрушить ее» (Барнс, 2002, с. 175). Почти все из них дословно повторяют Флобера. Приведем цитату из романа Барнса: «В восемнадцать он [Флобер] решил, что каким-то капризным ветром по ошибке его занесло во Францию: он родился быть императором Кохинхины, выкуривать тридцать шесть трубок в день, иметь шесть тысяч жен и одну тысячу четыреста мальчиков; но из-за метеорологической ошибки он остался человеком, мучимым огромными неудовлетворенными желаниями, отчаянной скукой и приступами зевоты» (Барнс, 2002, с. 161). Сравним с отрывком из письма Флобера Эрнесту Шевалье от 14 ноября 1840 года: «Ненавижу

Европу, Францию... Мне кажется, я был когда-то занесен ветром в эту страну грязи ... Я был рожден стать императором Кохинхины, курить трубки длиной в 36 туазов, иметь шесть тысяч жен и тысячу четыреста мальчиков... а есть у меня всего только безмерные, ненасытные желания, жестокая скука и непрестанная зевота» (Флобер, 1984, том 1, с. 39).

Итак, в романе звучит и непосредственно обращенный к нам голос Флобера, запечатленный в его письмах. Цитирование их можно считать очевидным проявлением «филологичности» произведения. Это качество наглядно раскрывается и в другом: герой романа Брэйтуэйт предпринимает литературоведческое исследование, которое, правда, носит весьма своеобразный характер.

Обратившись к повествованию от первого лица, автор очень интенсивно использует этот художественный прием. Брэйтуэйт в романе — не только носитель речи (она не выходит здесь за пределы литературной нормы), но и в известной степени характер: человек со своей индивидуальной судьбой, глубоко личными переживаниями. Он также является «орудием», «средством» в руках автора, позволяющим последнему достичь своей цели.

Писатель наделяет рассказчика биографией, литературными пристрастиями. Так Брэйтуэйт пишет о себе в гипотетическом объявлении в газете: «60, вдовец, врач, дети взрослые, энергичен, веселого нрава, если не впадаю в меланхолию, не курю, исследователь-любитель жизни Флобера, люблю читать, вкусно поесть, езжу по знакомым местам, люблю старые фильмы, имею друзей...» (Барнс, 2002, с. 124). Мы также узнаем, что жена рассказчика изменяла ему, а потом неожиданно приняла смертельную дозу снотворного, но осталась жива, хотя и в очень тяжелом, безнадежном состоянии. Брэйтуэйт сам отключил ее систему жизнеобеспечения. Таким образом, Брэйтуэйт

предстает существом глубоко травмированным, что вносит особую ноту в его отношение к Флоберу.

Налицо печальные параллели между личной драмой Брэйтуэйта и событиями в романе «Госпожа Бовари». У его жены Эллен Брэйтуэйт и Эммы Бовари одинаковые инициалы, обе они были неверными женами, обе покончили жизнь самоубийством.

Вместе с тем, наряду с этим «личным моментом», с постоянным сравнением своей жизни с жизнью Флобера и его вымышленным героями, в романе раскрывается и попытка Брэйтуэйта создать «объективное» исследование.

Здесь мы также наталкиваемся на сложность в проявлении авторской позиции, поскольку Брэйтуэйт в отдельных ситуациях выступает как рупор авторского «я», в других — как объект авторского изображения, объект, оценка которого неоднозначна.

Примером явного слияния позиций рассказчика и автора может служить глава «Глаза Эммы Бовари», в которой Барнс устами Брэйтуэйта вступает в полемику с англичанкой Энид Старки — реальным литературоведом, профессором, специалистом по французской литературе.

Рассказчик иронично отзывается о степени компетентности этой ученой дамы, сообщая, что та поместила на обложку своей книги вместо Флобера портрет Луи Буйе, друга писателя. Следующий «грех» Энид Старки, по мнению Брэйтуэйта, состоит в том, что она упрекнула Флобера в невнимательности к изображению внешности своих персонажей: «Флобер не создавал своих персонажей, как это делал Бальзак, объективно рисуя их внешность. Флобер, по сути, небрежен в описании внешности своих героев, так, например, у Эммы в одном случае «карие глаза», в другом — «глубокие, кажущиеся черными», а в третьем случае и вовсе «голубые»» (Барнс, 2002, с. 94). Мнение

Брэйтуэйта (и Барнса) по этому поводу таково: если недостоверность, неточное следование фактам или нечто подобное не влияет на общий смысл и пафос произведения, автор имеет право на подобную «ошибку». Причем иногда это делается специально во имя достижения той или иной художественной цели.

Но вот другой эпизод, также связанный с литературоведческой проблематикой, с проблемой изучения биографических источников и их поисков. В главе третьей «Нашел — мое!» Джеффри Брэйтуэйт знакомится с «американским интеллектуалом» Эдом Уинтертоном. Последний случайно находит переписку Флобера и гувернантки его племянницы, англичанки Джульет Герберт. Барнс показывает весь спектр эмоций, посещающих рассказчика в ходе этой главы. Это и предвкушение литературной сенсации, и честолюбивые мечты о публикации с его фамилией внизу, и нетерпение при расспросах Эда о содержании переписки. И ярость, вызванная известием, что письма сожжены (Флобер просил сжечь всю переписку, чего не сделала сама Герберт, но осуществил Уинтертон). Остроту этому эпизоду придает следующий факт. В уже упоминавшемся нами интервью Дж. Барнс, рассуждая об этой главе, сообщает, что один из его знакомых литературоведов считает, что переписка Флобера с Джульет Герберт «еще может всплыть» (Julian Barnes in Conversation, 2002, p. 261). И все-таки можно считать, что автор романа выдумал эту историю. Он словно предложил нам один из вариантов того, как это могло быть: каким образом могла быть обнаружена переписка, сведения какого характера могли содержаться в ней. Но рассказчик в этой главе предстает уже в ироническом освещении.

Явная ирония звучит (и не только по отношению к Брэйтуэйту) в постановке вопроса о том, каким образом в развязке произведения писатель может «показать разброс возможностей, предлагаемых

жизнью» (Барнс, 2002, с. 116). Брэйтуэйт считает «нереальным» выбор одного из предлагаемых автором финалов книги (речь идет о произведениях с «двойным» финалом), «потому что читателя сразу заставляют узнать оба конца романа» (Барнс, 2002, с. 116). По мнению рассказчика (и, возможно, автора) было бы честнее в конце романа вкладывать в кармашек несколько конвертов, содержащих в себе «Традиционный счастливый конец», «Традиционный несчастливый конец», «Сюрреалистский конец» и т.д. Читателю следует выбрать один из конвертов, а все остальные уничтожить. Только таким образом удастся «показать разброс возможностей, предлагаемых жизнью» (там же).

Еще одна тема из области литературной критики, волнующая рассказчика, – запрещенные книги. Брэйтуэйт размышляет о том, какие романы он запретил, если бы смог. Среди десяти видов таких романов есть книги о путешественниках, о боге, книги, «написанные в Оксфорде и Кембридже» (Барнс, 2002, с. 130), а также «не должно быть романов, рассказывающих о других романах» (Барнс, 2002, с. 131).

Авторское отношение к позиции рассказчика здесь сложно. Сама по себе постановка вопроса о запрете каких-то книг окрашена иронией, хотя, возможно, мнение рассказчика о приведенных в пример изданиях Барнс и разделяет.

Еще большую сложность авторское отношение к позиции Брэйтуэйта обретает, когда рассказчик принимает на себя роль литературоведа. Подчиняясь воле автора, рассказчик в своем исследовании феномена Флобера обращается к различным литературно-критическим жанрам и методам. В «Попугае Флобера» в отдельных главах можно увидеть черты литературоведческого эссе (глава «Нашел — мое!», история с письмами Джульет Герберт), литературного

портрета, признаки культурно-исторической школы, биографического метода, литературного краеведения.

Весь роман Барнса представляет собой «справочник по Гюставу Флоберу, в котором отмечены даты важных событий в жизни писателя. Мы узнаем о семье Флобера, его отношениях с сестрой и племянницей, с женщинами и друзьями. Но подается этот материал весьма необычно. Барнс явно не идет по пути Шарля Сент-Бева или Андре Моруа, которые искали связи между особым психологическим складом писателя, опытом его чувств и его творчеством. К тому же отбор фактов у Барнса носит произвольный, случайный характер. Характерной особенностью способа создания Барнсом образа Флобера является акцент на подробностях его жизни, быта, привычек (принимается во внимание буквально все: животные, когда-либо жившие у писателя; маршруты, по которым он ездил и другое). Многие детали, явно незначительные, неожиданно появляющиеся, парадоксальным образом задерживают внимание Брэйтуэйта-литературоведа. Например, процент меди в составе памятника Флоберу в Руане или какого цвета был смородиновый джем в Нормандии в 1853 году.

Более того, известные принципы литературоведческого исследования явно пародируются. Так, в самом начале романа нам предлагается исчерпывающий биографический очерк о Флобере. Но... в трех разных вариантах. В главе «Хронология» приведены три хронологических списка. Первый из них отражает историю гениально одаренного, счастливого писателя, признанного читателями и критиками. Он прожил жизнь, окруженный друзьями и почитателями, и умер в зените славы. Таким образом, «первая» биография дает представление об успешном Флобере. Второй хронологический список повествует о непризнанном художнике, отвергнутом обществом и умершем в одиночестве, так никем и не понятым. Третий же список представляет

собой приведенные в хронологическом порядке высказывания Флобера о самом себе. Это напряженный поиск себя, своей сути, выраженный в разнообразных, довольно необычных сравнениях (пучок водорослей, сыр камамбер, тряпичная кукла, литературная ящерица и т.д.). Неудивительно, что большая часть высказываний имеет своей темой творчество: «Я всего лишь литературная ящерица, весь день греющаяся под лучами солнца Красоты. И не более того» (Барнс, 2002, с. 39), «Я все еще обтачиваю свои фразы, как обыватель у себя на чердаке обтачивает кольца для салфеток. Это занимает меня и доставляет удовольствие» (Барнс, 2002, с. 44) и т.д.

В романе рассказывается о ближайшем окружении Флобера — о Луи Буйе, Максиме Дю Кане и Луизе Коле. Но гораздо больше внимания уделяется животным, которые были каким-либо образом связаны с Флобером.

В главе четвертой «Бестиарий Флобера» из обширного поля высказываний Флобера о самом себе нам предлагаются те, в которых он отождествляет себя с двадцатью пятью видами животных. Перечислены все «зооморфные» воплощения французского писателя (кем себя считал Флобер, с кем сравнивал), а также живые существа, так или иначе присутствовавшие в его жизни и отразившиеся в творчестве. Эта глава состоит из следующих разделов: «Медведь», «Верблюд», «Овца», «Обезьяна, осел, страус, второй осел и Максим Дю Кан», «Попугай» и «Собаки», причем последний включает в себя четыре подраздела («Собака романтическая», «Домашний пес», «Собаки в переносном смысле этого слова», «Пес утопленный и пес фантастический»).

Образы животных используются в романе как источник дополнительной информации о самом Флобере. При этом Барнс нередко обращается к признаниям самого писателя: «Я — еж, свернувшийся в

клубок, чтобы защитить себя» (1853, 1857⁶), «[Я работаю], как мул (1852)» (Барнс, 2002, с. 62). А также ищет параллели между жизнью и творчеством романиста (прогулки Флобера с собакой его возлюбленной Элизы Шлезингер и прогулки Эммы Бовари со своей борзой). В целом глава «Бестиарий Флобера» представляет собой забавное чтение: как обычно, нам сообщается масса любопытных сведений о Гюставе Флобере, подвергаемых своеобразной классификации.

Конечно, рассказчик (и стоящий за ним автор) утрирует: да, в своих письмах Флобер действительно сравнивает себя с медведем («Я вырыл себе нору и сижу в ней ... Ни один белый медведь на своей полярной льдине не живет в более глубокой отрешенности от мира» (Флобер, 1984, том 1, с. 81) и др.). Но в подобных сравнениях Барнс ищет отражения всей жизни писателя: несколько фраз из писем Флобера становятся основой для целого раздела «бестиария». И предоставив рассказчику такую свободу, автор явно упивается этим. Он приводит «рецепт приготовления медвежьих лап по-московски», сообщает, что «каких-либо сведений о том, что Флобер пробовал блюдо, приготовленное из своего тезки, в его записях не было» и подытоживает: «вполне разумно предположить, что если бы он отведал медвежьего мяса, он обязательно комментировал бы такое *ipsophagy*⁷» (Барнс, 2002, с. 63).

Брэйтуэйта интересуют самые неожиданные подробности, касающиеся писателя, которым он дает вольное толкование. Из всего обширного поля информации, так или иначе связанной с Флобером, Брэйтуэйт произвольно выхватывает отдельные конкретные эпизоды и выстраивает из них некое подобие системы, обладающей своей внутренней логикой. Здесь уместно вспомнить мнение С. Фрумкиной о

⁶ Эти даты приводит сам Барнс.

⁷ самоедство (лат.).

том, что сама история в понимании Барнса «фрагментирована, это не непрерывный линейный ход времени, а *элементы*» (Фрумкина, 2002, с. 275) (курсив наш. — Я.Г.).

Для рассказчика в «Попугае Флобера» чуть ли не самым главным источником информации является деталь. Брэйтуэйт склонен рассматривать ее как нечто, способное пролить свет на разного рода тайны или, как он выразился по отношению к истории с Джульет Герберт, «большие дыры, стянутые бечевкой», связанные с писателем (Барнс, 2002, с. 48). Брэйтуэйт выясняет незначительно мелкие подробности. Например, процент меди в составе памятника Флоберу в Руане, по его мнению, свидетельствует о степени уважения властей города к писателю; размер экипажа, в котором катались по городу Эмма и Леон, скажет о силе их страсти; рост Флобера раскроет его отношение к другим людям и т.д.

Итак, Барнс умело имитирует традиционные подходы к творчеству писателя: исследование биографии, сбор письменных источников и др. Брэйтуэйт внешне совсем как обычный литературовед читает произведения Флобера, цитирует его письма, внимательно изучает самую разнообразную литературу, имеющую хоть какое-то отношение к великому французскому писателю («Литературные воспоминания» Максима Дю Кана, книгу Дж.М. Масгрейва «Священник, перо и карандаш, или Воспоминания и зарисовки: экскурсия по Парижу, Туру и Руану летом 1847; с краткими заметками о французском фермерстве» и др.). Примечательно, что каждое упоминание о каком-либо источнике сопровождается указанием его выходных данных. Налицо точность, свойственная научной работе вообще и литературному исследованию в частности, но точность, трактуемая все же иронично. Литературоведческое исследование превращается в игру.

Игра «истинами о Флобере» проявляется, например, в двух разных трактовках отношений Флобера с поэтессой Луизой Коле. Одна из них раскрывается в главе «Версия Луизы Коле», в которой повествование идет от лица самой Луизы, «смелой, страстной, глубоко непонятой женщиной; из-за любви... распявшей себя на кресте ради бессердечного, невыносимого провинциального Флобера» (Барнс, 2002, с. 208). В романе присутствует и противоположная модель отношений, согласно которой Луиза – «скучная, назойливая, распущенная женщина; у самой не хватает таланта, поэтому не способна увидеть гений в других; пыталась поймать Гюстава в брачные сети» (там же). К тому же перед нами — очередная демонстрация процесса написания текста: в главе десятой, опровергая обвинение Флобера в грубом отношении к женщинам, рассказчик тут же оговаривается, что «мы знаем лишь то, что рассказал нам о ней Гюстав». И добавляет: «Возможно, кто—то другой напишет нам о ней; впрочем, почему бы нам не воссоздать Версию Луизы Коле? Я мог бы сделать это. Да, я, пожалуй, сделаю это» (Барнс, 2002, с. 181). В этом, в частности, находит свое выражение такая особенность произведения Барнса, как парадоксальное сочетание фактов, деталей, подробностей и неперемного «условного наклонения», в котором все это подается.

В. Вахрушев по поводу подобной игры высказал следующую мысль: «Постмодернистам ... особенно по душе игры с текстом: ведь текст сам по себе уже есть продукт особо таинственной игры человеческого духа ... и вместе с тем это бесконечная игровая сфера» (Вахрушев, 1999, с. 134).

Своеобразной игрой выступает и то, что, отражая принципы разных методов исследования и неоднозначную позицию Брэйтуэйта, задерживающего свое внимание на самых неожиданных аспектах жизни

и творчества Флобера, произведение Барнса являет пример разностилевого повествования.

Рассказ от первого лица перемежается со вставными главами, являющимися, по сути, автономными текстами. Это словари (лексикон и бестиарий), железнодорожный путеводитель, хронологические списки, апокрифы, протокол судебного заседания, экзаменационные билеты.

Все эти разнообразные «тексты» о Флобере Барнс создает и вставляет в свой роман как дополнительные версии, варианты трактовки биографических фактов о писателе.

Брэйтуэйт несколько раз цитирует «Лексикон прописных истин» Флобера, после чего решает создать свой собственный: «Мне хочется написать «Лексикон прописных истин», касающийся самого Флобера» (Барнс, 2002, с. 113). Глава двенадцатая представляет собой двадцать шесть статей, в краткой и ироничной форме раскрывающих разнообразные понятия, связанные с личностью Гюстава Флобера. Например: *Восток* (плавильный котел, в котором была выплавлена «Мадам Бовари»...), *Ирония* (современная мода: то ли это знак дьявола, то ли отдушина для нормальной психики...), *Нормандия* (всегда дождь...), *Эпилепсия* (стратагема, позволившая Флоберу-писателю избежать обычной карьеры, а Флоберу-человеку сделать шаг в сторону от обыденности жизни...) и т.д.

По ходу романа рассказчик сообщает нам о работе над «Лексиконом»: «Кстати, «Лексикон...» неплохо пополняется. Все, что необходимо знать о Флобере простому смертному. Еще несколько фактов, и я могу закончить» (Барнс, 2002, с. 157). Обратим внимание, что Брэйтуэйт употребляет слово «факты», говоря о содержании своего труда, тем самым подчеркивая абсолютную достоверность приведенных в нем сведений. Но что мы на самом деле читаем в «Лексиконе»? Да, факты, в том смысле, что — не выдумки, но поданные в такой

своеобразной манере, что после прочтения остается впечатление чего-то неопределенного, не до конца проясненного. Самый частый вопрос, встающий практически после каждой статьи, – какое отношение все это имеет к Гюставу Флоберу? Хотя лишь в четырех статьях нет прямого упоминания о писателе, сведения, сообщаемые в остальных, также имеют относительную ценность, так как непонятно, что нового они добавляют к нашим знаниям о Флобере. А ведь Брэйтуэйт называет свое творение «карманным лексиконом-гидом» (там же), то есть априори подразумевается, что этот «справочник по Флоберу» будет содержать правдивую информацию о Флобере и ничего больше. Вот, к примеру, содержание статьи *Ивето*: ««Увидеть Ивето и умереть». Если вас спросят, откуда вам известна эта эпиграмма, лучше загадочно улыбнуться и промолчать». Вопрос – где Флобер? Читаем сноску от названия статьи: «Маленький городок в низовье Сены близ Руана. 10 тыс. жителей. Назван так в честь вымышленного короля Ивето (XIV-XV вв.). См. стихотворение Беранже» (Барнс, 2002, с. 207). Итак, найдено опознавательное слово «Руан», и связь с Флобером вроде бы установлена. Но информационная ценность данной статьи остается под вопросом. И это не единственный пример подобного явления.

Стоит отметить, что многие статьи в «Лексиконе...» заканчиваются вопросительными предложениями или даже состоят из них. Например: «*Вольтер* – что думал великий скептик девятнадцатого века о великом скептике восемнадцатого века? Был ли Флобер Вольтером в его годы? Был ли Вольтер Флобером в его годы? «История человеческого ума, история человеческой глупости». Кто из них сказал это?» (Барнс, 2002, с. 206). Фраза в кавычках принадлежит Вольтеру, Брэйтуэйт, несомненно, знал это, и вопрос его риторический. Этим автор романа подчеркивает: не так важно, чьи это слова, важно то, что их можно применить ко всем временам, будь это век восемнадцатый, девятнадцатый или двадцатый.

Статья «*Золя, Эмиль*» вообще полностью состоит из вопросительных предложений: «Отвечает ли великий писатель за своих учеников? Кто кого выбирает? Если они называют тебя Мастером, можешь ли ты позволить себе презирать их работы? И наоборот, искренне ли они, когда хвалят твою работу? Кто в ком больше нуждается: ученики в мастере или мастер в учениках?» (Барнс, 2002, с. 207). Заканчивается статья, как нам кажется, знаковой фразой: «Стоит это обсудить, не делая выводов». Можно предположить, что в этом нашел выражение взгляд самого Барнса. Писатель против категоричных суждений, вынесенных как на основе достоверных сведений, так и собственных мыслей. Он приветствует гибкое мышление, скептическое отношение ко всякого рода обобщениям и подытоживаниям.

Несколько статей «Лексикона...» заканчиваются выражениями, включающими слово «возможно»: «Возможно, он слышал перезвон колокольчиков в Швейцарии» (*Ксилофон*) (Барнс, 2002, с. 208), «Он [Флобер], возможно, предпочитал Капитолий Ватикану» (*США*) (Барнс, 2002, с. 210).

То, чего не было, но что могло бы быть — таков материал, с которым по воле автора работает Брэйтуэйт, составляя свой «Лексикон».

В связи с этим можно вспомнить слова писателя-постмодерниста Итало Кальвино, сказанные им в одной из лекций, прочитанных в 1985-86 гг. в Гарварде: «Кто мы такие, кем является каждый из нас, если не комбинацией опыта, информации, чтения и вымысла? Каждая жизнь — это энциклопедия, библиотека, реестр предметов, совокупность игр, которые непрерывно перемешиваются и упорядочиваются в произвольных комбинациях» (Цит. по: Андреев, 2001, с. 300).

Создает Барнс и «Железнодорожный путеводитель по миру Флобера» — так называется восьмая глава романа, состоящая из одиннадцати разделов. Нам излагается, так сказать, «история

отношений» писателя с данным видом транспорта: его мнение о железной дороге («он ненавидел то, как она создает у людей иллюзию прогресса» (Барнс, 2002, с. 143), «Превыше всего – Искусство. Томик стихов предпочтительнее железной дороги» (там же)), роль железной дороги в отношениях Флобера и Луизы Коле и творчестве писателя. Неутомимый рассказчик повторил маршрут писателя из Руана в Мант, нашел место, где стоял отель «Гран Серф», в котором встречались Флобер и Коле. И уехал «недовольный и рассерженный». Почему? Потому что столбы от ворот (все, что осталось от отеля) не помогли ему понять, «какими страстными были свидания Флобера с Луизой» (Барнс, 2002, с. 148).

Глава десятая «Аргументы против» написана в форме «протокола судебного заседания», в ней Брэйтуэйт выступает в роли адвоката Флобера. Рассказчик называет Флобера «мой клиент», соблюдает и другие правила ведения защиты в суде. Он защищает писателя от предъявленных тому обвинений (числом шестнадцать), среди которых: «Он ненавидел человечество», «Он не был патриотом», «Он не учил добродетели и нравственности», «Он верил в Красоту», «Он помешался на стиле». Опровергая их, Барнс устами Брэйтуэйта формулирует свое отношение к писателю, выстраивает его образ, оперируя своими представлениями о нем, а также способствует расширению нашего знания о Флобере.

Наконец, в предпоследней, четырнадцатой главе своего романа Барнс предлагает читателю проверить свои знания о Гюставе Флобере, полученные в результате прочтения книги, ... сдав письменный экзамен (эта глава так и называется — «Письменный экзамен»). Перед нами снова своеобразная обработка флюберовского дискурса, как всегда систематизированная и на этот раз выраженная в форме экзаменационных билетов. Но, конечно, необычных билетов. Чаще всего

кандидатам предлагается «подумать» над информацией приведенной ниже (это могут быть цитаты, разного рода сведения, касающиеся личности Флобера). «Проследите», «представьте себе», «обсудить», «каков ваш вывод из этого», «прикиньте и оцените» – вот что заменяет привычные нам четко сформулированные вопросы — задания настоящих экзаменационных билетов. Предлагаются странные, если не сказать, абсурдные задания, например, из раздела «Фонетика»: «Дю Кан говорил, что имя Бовари должно произноситься с коротким «о». Следует ли нам прислушаться к нему и зачем?» (Барнс, 2002, с. 238).

Все эти вставные «тексты», освещающие те или иные стороны жизни Гюстава Флобера, тем не менее, не дают полной картины, всесторонне раскрытого образа писателя. Этим подтверждается мысль о непостижимости личности писателя. В самом начале третьей главы Барнс сравнивает биографию с рыболовной сетью, а труд биографа – с ловлей рыбы. «Но следует учесть, что не все удастся выловить, всегда немало остается за бортом», — предупреждает Барнс, подразумевая, что никакой труд о писателе не может быть исчерпывающим (Барнс, 2002, с. 45).

Присутствуют в данном тексте и признаки детективного жанра: рассказчик более года расследует «дело о попугае», внешняя сюжетная интрига, собственно, и заключается в поиске «настоящего» чучела. Но в финале романа не происходит традиционной и обязательной для детектива развязки: «тайна попугая» так и остается неразгаданной.

Истина не может быть найдена и в межличностных отношениях, убеждается рассказчик на собственном примере. Брэйтуэйту остались непонятны причины, по которым ему изменяла его жена, по которым она решила покончить с собой. Рассказчик постоянно повторяет «Я любил ее; мы были счастливы; мне не хватает ее. Она не любила меня, мы были несчастливы, и мне не хватает ее» (Барнс, 2002, с. 220). Эти

противоречащие друг другу высказывания свидетельствуют об отсутствии единой точки зрения на произошедшее с Брэйтуэйтом, на человеческие отношения вообще.

Истина о Флобере также остается неузнанной. Заглавный образ «попугай Флобера» – пожалуй, одна из самых больших загадок щедрого на них романа Барнса. Кто или что это такое? Во-первых, это, конечно, то самое чучело, которое писатель использовал для создания образа Лулу, попугая из повести Флобера «Простая душа». Во-вторых, это сам Лулу. В-третьих, это, по словам самого Джулиана Барнса, символ «писательского голоса». Можно признать, что в определенном смысле каждый писатель похож на попугая, просто повторяющего чужую речь. Все слова в мире не являются «новыми», их уже «использовали», произносили бесконечное число раз. В главе романа «Версия Луизы Коле» поэтесса называет Флобера «попугаем в перчатках» (Барнс, 2002, с. 203). Также в письмах Гюстава Флобера мы обнаружили ряд его высказываний на «птичью тему», а также тему подражания:

- «Я тружусь с полным бескорытием и без всякой задней мысли, без заботы о дальнейшем. Я не соловей, но славка с пронзительным голосом, которая прячется в лесной чаще, чтобы ее не слышал никто, кроме ее самой» (Флобер, 1984, с. 76).
- «У меня врожденный изъян, особый язык, ключом к которому владею я один» (Флобер, 1984, с. 90).
- «Это из проявлений моей природы паяца. Отец когда-то даже запретил мне подражать некоторым людям (в убеждении, что это для меня мучительно, и так оно и было, хотя я отрицал), в их числе нищему эпилептику, которого я однажды встретил на морском берегу. Он мне рассказал свою историю, когда-то он был журналистом и т.п. – это было великолепно. И несомненно, что я,

изображая этого субъекта, перевоплощался в него» (Флобер, 1984, с. 94).

Рассказчик, Джеффри Брэйтуэйт, тоже в какой-то степени является «попугаем Флобера»: он повторяет мысли великого француза, пытается в чем-то подражать ему, является, по сути, его тенью, отголоском. Но на страницах романа Барнса нам встречается еще много попугаев. Это те реальные пернатые (виденные Флобером) и те, о которых он читал, что подробно описаны в соответствующем разделе «Бестиария Флобера». Это также «деревянный резной попугай ядовито-зеленого цвета» (Барнс, 2002, с. 149) — оригинальный штендер ресторана «Попугай» в городе Мант. В этом же отрывке Брэйтуэйт сравнивает прошлое с «ярко мелькнувшим попугаем с насмешливым взглядом». Можно сказать, что «попугай Флобера» — образ многогранный, несущий в себе самый широкий ряд значений.

Вспомним, что именно поиски «настоящего», флоберовского попугая вносят в роман элемент тайны. Но раскрывается ли она?

Исчерпав все возможности выяснить правду, Брэйтуэйт в качестве последней инстанции обращается в Музей естественной истории, откуда Флобер и брал напрокат пресловутое чучело. И что же ждало его там? «... Случайно повернув голову, я неожиданно увидел сидящих в ряд амазонских попугаев. От пятидесяти чучел осталось всего три ... Возможно, кто-то из них и был тем самым попугаем ...» (Барнс, 2002, с. 254). Таким образом, в финале романа самым наглядным образом демонстрируется идея о недостижимости истины, точнее, о возможности ее достижения только во «множественном» варианте. Целых пять чучел попугаев претендует на уникальность — принадлежность великому писателю.

Барнс лично видел два чучела попугая, каждое из которых считалось «настоящим», посетил он и Музей естественной истории. Он

не смог выяснить, какой из попугаев «тот самый». Судя по всему, и не пытался — в одном из интервью Барнс выразил следующую мысль: «В книгах, которые я пишу, нет решения. Мне нравятся произведения искусства: книги, фильмы, картины – которые как бы «продолжаются» после того, как ты их прочитал или посмотрел — то есть оставляют что-то неразрешенным. В моем романе присутствует символический поиск писательского голоса, заключенного в одном из двух попугаев. В итоге поиск так ни к чему и не приводит: желаемого сближения с Флобером не происходит. Я считаю, что это честно — оставить писателя одного, позволить ему хранить свои секреты» (Julian Barnes in *Conversation*, 2002, p. 255).

Создается впечатление, что Джулиану Барнсу не так уж и важна «истина о Флобере», ему доставляет удовольствие сам процесс игры гипотезами, возможными вариантами.

Так, глава «Апокрифы Флобера» представляет собой рассказ о ненаписанных произведениях писателя: это перечисление всех тех творческих замыслов, идей, планов, которые по разным причинам так и не были воплощены в жизнь. Все они приведены рассказчиком в систему: автобиография, переводы, художественная литература. Пересказывая сюжеты несуществующих произведений Флобера, Барнс тем самым создает еще одно, вымышленное (игровое) пространство в своем романе о писателе. Таким образом, можно сказать, что Барнс расширяет общеизвестный «канон» наследия «отца реализма». Игровой элемент в данном случае выполняет следующую функцию: «апокрифы», по воле Барнса ставшие полноправной частью творчества Флобера, позволяют взглянуть с иной стороны на уже известные произведения, открывают нечто новое в личности самого писателя.

Случайность, игра фактами, возможность представить жизнь одного человека с разных точек зрения в романе Барнса выражается, как

уже говорилось, в трех разных вариантах биографии Флобера, представленных в трех хронологических списках (глава вторая «Хронология»). По этому поводу Джулиан Барнс сказал следующее: «Жизнь любого человека можно прочесть как триумф, можно и как провал, а почему бы не прочесть ее метафорически?» (Julian Barnes in Conversation, 2002, p. 265).

Жизнь и литература — в какой сложной взаимосвязи они находятся? В романе Барнса присутствует попытка дать ответ и на этот вопрос. «Книги это не жизнь, как бы нам этого ни хотелось» (Барнс, 2002, с. 225), — уверен рассказчик и поясняет, в чем их главное отличие: «Книги говорят: она сделала это потому, что... Жизнь говорит: она сделала это. В книгах все объясняется, в жизни – нет... Книги придают смысл жизни ..., но ... это жизнь других людей, и никогда не твоя» (там же). И тем не менее грань между литературой и жизнью может быть очень тонкой. Эта тема связана с образом рассказчика, который несколько лет своей жизни отдал «Делу о Чучеле попугая». Зачем, ради чего? Брэйтуэйт вопрошает в самом начале романа: «Почему творчество писателя заставляет нас буквально охотиться за ним? Почему мы не можем оставить его в покое? Неужели нам мало его книг?... Что заставляет нас вожделенно гоняться за реликвиями? Неужели нам мало того, что успел сказать нам писатель? Почему мы считаем, что именно мелкие житейские детали откроют нам что-то о нем новое, еще неизвестное?» (Барнс, 2002, с. 9). На этот вопрос Брэйтуэйт косвенно отвечает, размышляя о причинах самоубийства своей жены: «У нее были друзья и, как говорят, интересы в жизни, хотя у нее не было такого странного увлечения давно умершим иностранцем, которое было у меня, чтобы *поддерживать* ее» (Барнс, 2002, с. 221) (курсив наш. — Я.Г.). Рассказчика поддерживала «дружба с давно умершим французским писателем», потому что в жизни и творчестве Гюстава Флобера

Брэйтуэйт пытался найти ответы на вопросы, которые не мог найти в своей жизни: почему люди предают друг друга, что заставляет человека принять решение добровольно уйти из жизни.

На основании всего вышесказанного, можно сделать следующие выводы. В романе Дж. Барнса присутствуют признаки того, что мы называем «филологичностью». В центре романа находится творческая личность и связанная с ней загадка, раскрытие которой придает повествованию пафос исследования, постижения не просто тайны попугая, но феномена Флобера как творческой личности.

«Филологичность» романа проявляется и в том, что в нем поднимаются разнообразные проблемы литературоведческого и общегуманитарного характера: литературы и жизни, правдоподобия и творческой фантазии. Сам текст романа отражает черты различных литературно-критических жанров, методов исследования. Правда, это отражение — во многих случаях имитация, пародирование, чему способствует постмодернистский характер романа — принцип снижения «серьезного» и «глубокомысленного», игра версиями (главы «Версия Луизы Коле», «Нашел — мое!»), текстами («бестиарий», «лексикон», «железнодорожный путеводитель по миру Флобера»), «птичьей» и «животной» символикой. Связь романа Барнса с постмодернизмом проявляется и в том, что, по мысли автора, истину нельзя обрести (рассказчик так и не находит «настоящего» попугая), а значит, нельзя познать до конца личность писателя, своеобразие его как человека и творца. Но сам процесс познания важен и ценен, с ним связан и процесс познания читателем самого себя (история Брэйтуэйта и его жены). Игра не отрицает искренности героя-«литературоведа», преклоняющегося перед писателем, а, следовательно, и серьезности его позиции. «Искренняя книга» о Флобере утверждает это.

Глава 2

«Слова создают реальность» (роман П. Акройда «Чаттертон»)

Питер Акرويد (родился 5 октября 1949 года) по праву считается одним из крупнейших английских писателей наших дней. Многие его произведения отмечены престижными премиями. В 1984 году роман Акройда «Завещание Оскара Уайльда» завоевал премию Сомерсета Моэма, биография Т.С. Элиота удостоена премиями Уитбрета и Хайнеманн (1985). За роман «Хоксмур» (1985) Акرويد получил приз Гонкуров, награду Уайтбрета, приз газеты «Гардиан». С 1984 года писатель является членом Королевского Литературного общества, его творчество заслуженно высоко ценится как критиками, так и читателями. Как пишет В. Дельгадо, «Признание критиками Акройда как поэта, обозревателя, биографа и одного из наиболее значительных британских романистов 1980-х – 90-х годов сочетается с читательским признанием, с его широкой популярностью» (Delgado, 1997, p. 350).

Долгое время П. Акرويد совмещал писательскую деятельность с работой журналиста. Но и в другой профессии он оставался верен литературе: в 1973-1977 годах работал литературным редактором в лондонском журнале «Спектейтор», в настоящее время является главным литературным обозревателем газеты «Таймс», ведет передачи на радио.

В одном интервью Акرويد сказал, что работает по схеме: до обеда пишет романы, после — очередную биографию (Shutze, 1995, p. 165). И действительно, творчество писателя можно условно поделить на собственно романы и биографии известных деятелей науки и искусства. Так, Акرويد является автором десяти романов (в числе лучших можно назвать «Хоксмур» (1985), «Чаттертон» (1987), «Английская мелодия» (1992), «Процесс Элизабет Кри» (1994)) и

такого же количества биографий (Ч. Диккенса, Т.С. Элиота, У. Блейка, Дж. Чосера, У. Тернера, И. Ньютона). Надо отметить, что занимательность в них сочетается с документальностью. Так, например, при написании биографии Т.С. Элиота, Акройд использовал не публиковавшуюся ранее переписку поэта. Героями романов Акройда также часто становятся творческие личности (поэты Оскар Уайльд и Томас Чаттертон, архитектор Николас Хоксмур и др.).

Творчество П. Акройда отличает глубокий интерес к истории (Англии в целом, ее столицы в частности) и прошлому вообще. Об этом свидетельствуют написанные им книги «Лондон: биография города» (2000) и «Альбион: истоки английского воображения» (2002). Истории британской столицы также посвящены «Кларкенеуэллские истории» (2003) и «Лондонские простаки» (2004). Писатель славится своим талантом имитатора: он мастерски подражает «языкам» разных эпох. С 2003 года Акройд выпускает серию книг для детей с говорящим названием «Путешествия во времени».

Несмотря на большую популярность П. Акройда, его произведения не получили достаточного освещения ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Ввиду этого мы позволили себе объединить обнаруженные нами критические работы. Так, на данный момент существует единственная монография о писателе — «Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма)» В. Струкова, вышедшая в 2000 году. Как явствует из названия работы, творчество Акройда рассматривается в контексте эстетики постмодерна (трактовка проблемы времени, истины, познания и др.). В. Струков делит произведения писателя на «романы-саморефлексии», «романы-пастиши» и «историографические романы» и рассматривает в них проблемы истины и возможности ее познания, проблемы времени и

его художественного воплощения. Как видно, исследователь дал свой вариант жанрового определения романам Акройда; так, интересующий нас «Чаттертон» назван «романом-саморефлексией». По мнению автора монографии, «... каждая часть романа осведомлена о других, находится в неразрывной связи ссылок и референций (от англ. reference); другими словами, на наших глазах роман постоянно «саморефлексирует» (Струков, 2000, с. 56). Выделяется четыре вида «саморефлексии» в романе:

1. Ссылка текста на самого себя на композиционно-тематическом уровне.
2. Ссылка текста на самого себя на текстуальном (словесном) уровне. Текст как бы «рифмуется», он осведомлен о путях собственного развития еще в самом начале повествования.
3. Ссылка текста на другие тексты. Автор сознательно отсылает читателя к тем текстам, которые послужили фактологической основой для его произведений.
4. Выход текста за его пределы. Отличается от ссылки на другие тексты тем, что это «взгляд текста на самого себя», часто иронически заряженный.

В. Струков отмечает, что данные случаи «саморефлексии» текста «оттеняют сложный процесс разрушения субъектно-объектных отношений, который идет в романе по принципу дробления субъекта и увеличения количества версий происходящего» (Струков, 2000, с. 58). Исследователь утверждает: «... роман Питера Акройда, его содержание и художественная система, настроен на критику так называемого линейного письма, противопоставляя ему особую организацию текста и его смыслов — «сеть»» (Струков, 2000, с. 65). «Сетевая» композиция предстает частью более общего явления «саморефлексии».

Стоит отметить, что вместе с «Чаттертоном» «романом-саморефлексией» В. Струков называет и интересующего нас «Попугая Флобера» Дж. Барнса: «... персонаж (он же автор-повествователь) романа ... отправляется на родину французского писателя, чтобы сочинять его биографию. Однако размышления о творческой судьбе Гюстава Флобера постепенно перерастают в анализ процесса создания произведения — «саморефлексию»» (Струков, 2000, с. 21).

Как видно, роман Акройда привлекает В. Струкова в особом ракурсе: он рассматривает текст, его структуру, процесс его создания, не выходя, однако, на вопрос о «филологичности» произведения.

Что касается других работ об Акройде, то среди них можно отметить кандидатскую диссертацию Е.Г. Петросовой, посвященную проблеме «английскости» в творчестве Г. Свифта и П. Акройда (на материале произведений «Лондон: Биография города» и «Альбион: Истоки английского воображения»)⁸ и кандидатскую диссертацию Е.В. Ушаковой, предметом изучения имеющую жанр литературной биографии в творчестве П. Акройда⁹.

Творчеству П. Акройда посвящен и ряд статей, каждая из которых поднимает какую-то отдельную, частную проблему. Некоторые исследователи указывают на большую роль прошлого в романах Акройда (статьи Ю.В. Дворко, Д.А. Яника, А. Смит, К. Роусона); на традиционно сложную структуру его прозы («китайская коробочка или русская матрешка» (Соловьева, 2000 (№123), с. 64)), связанную, в том числе и с тем, что события подаются от лица нескольких рассказчиков. Б. Финни и Л. Дэнсон исследуют проявления «постмодернистской игры» в романе «Чаттертон». В

⁸ Петросова Е.Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акройд): дис. ... канд. филол. наук. — М., 2005. — 146 с.

⁹ Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2001. — 180 с.

основном ученые обращают внимание на отдельные, частные темы, мотивы произведений Акройда, осмысляя их в рамках статьи. Такова, например, работа Н.С. Бочкаревой посвященная доказательству мысли о том, что Оскар Уайльд — герой романа Питера Акройда – актер по своей сути¹⁰.

Обобщая, можно сказать, что исследователи не касаются проблемы «филологичности» романов П. Акройда и, в частности, «Чаттертона», где, на наш взгляд, «филологичность» проявляется наиболее зримо, что роднит этот роман с «Попугаем Флобера» Дж. Барнса.

Роман «Чаттертон» (1987) относится к числу лучших в творчестве П. Акройда. Его действие развивается в трех хронологических планах — в конце двадцатого века (основная часть глав), в середине девятнадцатого и во второй половине восемнадцатого столетия. Все три сюжетных линии, каждая по-своему, связаны с фигурой поэта и мистификатора Томаса Чаттертона (1752-1770), талантливого самородка, в свое время нецененного современниками и в семнадцать лет покончившего с собой по причине социальной униженности, грозящего голода и нищеты.

Хотя жизнь и творчество юного поэта до сих пор таят в себе немало «белых пятен», все же представление о Томасе Чаттертоне в современном литературоведении установилось достаточно четкое. Среди авторитетных трудов о поэте следует назвать работы Мейерстейна¹¹, Тейлора¹², Рихтера¹³. В нашей стране на настоящий

¹⁰ Бочкарева Н.С. «Парадокс об актере» в романе П. Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» / Н.С. Бочкарева // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т; Отв. ред. Н.С. Бочкарева. — Пермь, 2005. — С. 87-94.

¹¹ Meyerstain E.H.W. A Life of Thomas Chatterton. — L.: Russel & Russel, 1972.

¹² Taylor D. A critical edition of the journalistic prose and the Letters of Thomas Chatterton. — Berkeley, 1950.

¹³ Richter H. Thomas Chatterton. — Wien-Liepzig: Wilhela Braumuiler, 1900.

день исчерпывающей можно считать монографию «Чаттертон» И.В. Вершинина¹⁴.

В какой мере Акройд опирался на литературоведческие источники, что отбирал он из жизни и литературной биографии Чаттертона? Ответ на этот вопрос необходим для определения степени «филологичности» романа и направленности последней.

В своем романе Акройд воспроизводит общую канву реальной жизни Чаттертона — рождение в Бристоле, смерть отца, увлечение старинными рукописями, найденными в церкви, занятия фальсификацией, переезд в Лондон, честолюбивые надежды, их крушение, смерть от мышьяка.

Главы, посвященные Чаттертону, разнятся по форме повествования: рассказ от имени героя — стилизация под староанглийский язык пятнадцатого века, повествование от третьего лица — из «кругозора героя» (Д. Затонский) с использованием несобственно прямой речи, и от имени анонимного повествователя, включающее в себя графически не выделенный диалог героя с Дэниэлом Хануэем (знакомым литератором Чаттертона).

Как и в романе Барнса, мы сталкиваемся в произведении Акройда с цитатами из Чаттертона — явными и скрытыми. Явные цитаты приводятся в эпиграфах к главам романа, например, «Воззри на скорбный ликъ: потухъ въ семь зраке огнь. Сколь горемъ изнурень, истерзанъ, въ тлень ввержонъ!» («Превосходная Баллада о Милости») (Акройд, 2000, с. 13), «Се, стихъ новейший моего сложенья, Найлучший плодъ смиреннаго уменья» («Къ Джону Лидгейту») (Акройд, 2000, с. 139). А также непосредственно в тексте: «Се, Роули въ черны Дни сии Шлетъ Светъ нам яркий свой, И Турготъ съ

¹⁴ Вершинин И.В. Чаттертон. Монография / Отв. ред. В.А. Луков. — СПб.: Книжный дом, 2001. — 276 с.

Чесеромъ живуть Въ строке его любой» (Акройд, 2000, с. 151). Как пример скрытой цитаты из произведений поэта приведем слова героя романа Акройда из разговора с аптекарем о самоубийстве: «А коли мы не помогаем обществу и от него не получаем помощи, то мы и не наносим ему вреда, слагая с плеч бремя собственной жизни» (Акройд, 2000, с. 338). Они почти буквально повторяют слова героя стихотворения Чаттертона «Несчастливые отцы» — Хинкли: «...Когда наши связи с обществом разорваны, когда мы ничего не даем обществу и ничего от него не получаем, мы не наносим ему ущерба, сложив с себя бремя жизни»¹⁵.

Однако чаще всего Акройд не цитирует дословно, а раскрывает точку зрения Чаттертона, его отношение, например к Бристоллю («зловонный Бристоль», «гноище, выгребная яма, кладбище для купцов и потаскух» (Акройд, 2000, с. 142)). Автор сообщает нам вымышленную самооценку Чаттертоном собственного положения в Лондоне: «В моей воздушной обители, писал он матери сразу по прибытии в Лондон, я упиваюсь в *высшей* степени прекрасным расположением духа. Я *вознесен* превыше всяких слов и питаю *возвышенные* мысли касательно моего грядущего *преуспеяния*» (Акройд, 2000, с. 328). Между тем, юный поэт живет в чердачной каморке в крайней нужде (к тому же здесь присутствует игра смыслами: чердак и «вознесен», «возвышенные»). Стоит отметить, что подобные мысли – тщеславные мечты, самообольщение – содержатся в подлинных письмах Чаттертона матери, но выражены другими словами (например, поэт говорит о приглашении его на обед знатным лицом, о своем материальном благополучии) (Гербель, 1875, с. 172-173).

¹⁵ Chatterton T. The complete works. — Oxford, 1971. — V. 1. — P. 445.

В целом же бросается в глаза, что Акройд опускает многие исторические подробности, которые мог бы использовать, многие имена реальных людей, жителей Бристоля, с которыми юный Чаттертон имел дело. А эти имена и факты, например, о том, что первая вымышленная генеалогия была придумана Чаттертоном для бристольского жестянщика, содержатся в монографиях о поэте, и одну из них — Мейерстейна — читает Чарльз Вичвуд, представляющий в романе мир XX века (Акройд, 2000, с. 217).

Зато Акройд вводит в роман вымышленные фигуры. Это олдермен Ли, на смерть которого Чаттертон, в зависимости от обстоятельств, готов написать либо сатиру, либо элегию; это Сэмюэль Джойнсон, книгоиздатель Чаттертона, предложивший тому сфальсифицировать собственную смерть, но продолжать писать под именами различных английских поэтов восемнадцатого-начала девятнадцатого веков — У. Блейка, Дж. Крэбба, Т. Грея, М. Акенсайда и др. и таким образом прославиться.

Очевидно, что внимание Акройда сосредоточено на факте фальсификации, которой занимается Чаттертон, и вытекающей из этого факта коллизии: поэт подделывал биографии современников, создавал образы вымышленных поэтов (Роули, Тургот, аббат Джон), собирался писать стихи под именами знаменитых авторов. Эта коллизия выводит нас к филологической проблеме — проблеме литературной мистификации. Выбор героя и связанная с ним коллизия, служащая постановке проблемы, предстают как жанрообразующий фактор, ориентированный на создание особой жанровой разновидности романа — романа «филологического». Отсюда своеобразие сюжетно-композиционной организации произведения.

Сюжетная линия, связанная непосредственно с Томасом Чаттертоном, переплетается с историей создания в середине XIX века художником Генри Уоллисом (1830-1916) картины, для которой ему позирует поэт Джордж Мередит (1828-1909), к тому времени уже проявивший себя как поэт, но еще не написавший своего знаменитого «Эгоиста» (1870). В уста персонажей — Уоллиса, Мередита и его жены автор вкладывает обсуждение проблем подлинного и поддельного, реального и вымышленного, правды и правдоподобия в искусстве.

События, относящиеся к XVIII и XIX векам, вставлены в развернутую историю, которая происходит уже в XX веке: талантливый поэт Чарльз Вичвуд, правда, еще не опубликовавшийся, находит в антикварной лавке портрет Чаттертона, на котором тому пятьдесят лет. Значит, он не умер в семнадцатилетнем возрасте и продолжал творить! Способный к литературной мистификации, он мог придумать себе и фальшивую смерть! Чарльз с другом Филипом едет в Бристоль, где находит старинные рукописи и в одной из них — рассказ самого Чаттертона о его юности, переезде в Лондон и сделке с Джойнсоном — это часть сюжетной линии, относящейся к XVIII веку.

В обсуждение возможной иной судьбы Чаттертона — его тайной долгой жизни — втягиваются и другие персонажи: пожилая романистка Хэрриет Скруп, ее подруга, писательница Сара Тилт, прозаик, друг Чарльза Эндрю Флинт. Как и в романе «Попугай Флобера», налицо пафос литературоведческого расследования, вносящий в сюжет детективное начало.

Вдохновленный своим открытием, Чарльз начинает писать книгу о Чаттертоне. Но увлечение поэтом оказывается губительным для героя: он неожиданно умирает от опухоли мозга. Смерть помешала Чарльзу завершить свой труд, а также узнать о том, что

обнаруженные им в Бристоле рукописи являются подделкой. Они были сфабрикованы издателем Чаттертона Джойнсоном, который был своеобразным соучастником поэта.

Но тогда как же оценить деятельность Чаттертона? Почему он остался в веках?

Своеобразным ответом на этот вопрос можно считать следующее. После того, как Джойнсон предложил поэту писать под другими именами, тот спросил, кем же он окажется, когда признается в своей мистификации? Великим плагиатором? Нет, «великим поэтом», ответил ему Джойнсон, не только сочинивший за Чаттертона эту рукопись (своего рода автобиографию поэта), но и давший оценку его поэзии (Акройнд, 2000, с. 159).

Такой взгляд на проблему литературной мистификации, выраженный в романе устами Джойнсона, заставляет задержаться на этой проблеме, обратиться к ней с позиции отечественных исследователей Чаттертона. Так, Е. Ланн рассматривает творчество поэта только как «литературную мистификацию», не затрагивая при этом вопроса о его мастерстве (Ланн, 1930, с. 150). И.В. Вершинин, напротив, признает в поэте признаки гениальности, высоко оценивает созданный им образ Роули.

В рукописи — фальшивой автобиографии, созданной Джойнсоном, — содержатся принципиальные для автора положения, касающиеся проблемы литературной мистификации. Они подтверждаются и текстом всего романа, поднимающего проблему слова.

В рукописи устами Чаттертона говорится: «Я воспроизводиль Былое и наполняль его таковыми Подробностями, будто бы я наблюдаль его сей же чась предь собою: такь Языкь оныхъ Дней пробудиль и самую Действительность, ибо, пусть я и ведаль, что самь

сочинилъ сии Гистории, ведаль я и то, что они истинны» (Акройд, 2000, с. 149). Чаттертон писал от лица разных персонажей «собственными ихъ Голосами словно то были подлинныя Гистории» (Акройд, 2000, с. 155). Чаттертон твердо знал, что «все вещи суть Единаго частицы» (Акройд, 2000, с. 151) и что «въ каждой Строке мы зримъ Отзвукъ, ибо истиннейший Плагиать — вотъ истиннейшая Поэзия» (Акройд, 2000, с. 152).

В этих заявлениях героя для Акройда принципиально важна следующая мысль: мысль о «Языке оных дней, который пробуждает самую действительность». Вот почему, по словам Джорджа Мередита, персонажа романа, в придуманном Чаттертоном Роули, сотворенном «из ничего, из пустоты, жизни больше, чем в любом средневековом священнике, действительно существовавшем на свете» (Акройд, 2000, с. 273). Каждое произнесенное слово имеет отзвук прежнего слова, отсюда и выводы о плагиате как об «истиннейшей поэзии».

Можно усмотреть здесь сходство с суждениями И.В. Вершинина, который (в отличие от Е. Ланна, рассматривавшего творчество Чаттертона только как «литературную мистификацию») указал на сам принцип творчества поэта, ставший особым художественным достижением Чаттертона: изучая старинные рукописи, многочисленные исторические материалы, поэт вбирал дух другой эпохи и реализовал его в своих «подделках».

Вершинин пишет о «поэтическом историзме» Чаттертона — как особой форме исторического мышления, противопоставленной «рационалистическому историзму» просветителей, отмечает, что «Чаттертон до Кольриджа, по существу, открыл такую важную форму, как драматическая поэма (жанровый вариант поэмы романтической)» (Вершинин, 2001, с. 26). В творчестве Чаттертона исследователь видит отражение предромантического взгляда на мир. Но поэт, в условиях

господства классицистической традиции, приписывает свои открытия вымышленному автору.

Заслуга поэта, по мысли И.В. Вершинина, состоит в том, что «Чаттертон одним из первых в литературе придумал создать не текст от имени другого человека, а самого этого человека» (Вершинин, 2001, с. 94). И в этом он видит признаки гениальности Чаттертона, создавшего образ Роули.

В романе Акройда подобный исторический подход к поэту отсутствует. Более того, в соответствии с эстетикой постмодернизма Акройд заставляет Чаттертона создавать свои произведения из «кусков» творений других поэтов. «Буде занималъ я по кусочку у каждого, пусть и совсем краткому, я уверялся, что въ Совокупности они слагаются въ совсем инакий, новый Разказъ — и словно бы уже Чаттертоновъ Разказъ» (Акройд, 2000, с. 148).

То есть «тексты» Чаттертона вбирают в себя уже существовавшие ранее тексты. При этом у Акройда речь идет не столько о воспроизведении духа эпохи, сколько о решающей роли Слова, которое «творит реальность» (Акройд, 2000, с. 273). «Нет ничего реальнее слов. Они-то и суть сама реальность», — утверждает Джордж Мередит, персонаж романа Акройда. Поэтому «Поэт не просто воссоздает или описывает мир. Он действительно творит его» (Акройд, 2000, с. 274).

Подчеркнем, что И.В. Вершинин говорит о духе *новой, рождающейся* эпохи, который опять-таки с помощью слов передает поэт, прячась за облик вымышленного им творца. Акройд же сосредоточен на проблеме текста, проблеме слова.

Романистка Хэрриет Скруп считает, что «слова священны, что они постепенно образуют собственные связи и собираются в особые скопления значимых звуков; когда они приходят в состояние

готовности, они извещают ... о своем присутствии, ... остается лишь записать их» (Акройда, 2000, с. 178).

Джордж Мередит в романе Акройда размышляет: «[Реальность] можно только ощутить. Ее нельзя описать словами... А все-таки слова нас преследуют, цепляются за нас, дразнят нас» (Акройда, 2000, с. 282). Подчеркивается естественность и неизбежность самого существования слов: «Никому не дано воспринимать пустоту ... глаз поневоле создает формы, как язык рождает слова», — думает Мэри Мередит, супруга поэта, глядя на чистый белый холст. (Акройда, 2000, с. 268). Более того, бытие слов необходимо для возможности существования самого мира: Томас Чаттертон встречается бездомного умственно отсталого ребенка и осознает, что они, не понимая друг друга, словно находятся в разных измерениях: «Без слов ... не существует ничего. Не существует настоящего мира. Без слов я даже не могу предостеречь или защитить тебя ... Без слов ты пребываешь в ином времени» (Акройда, 2000, с. 359).

Благодаря тому, что слова вечны, творчество поэтов продолжает существовать в веках. Пусть от дома Чаттертона осталась одна табличка, его поэзия живет, потому что ее читают, над ней думают.

Акройда верит в абсолютность и «всевременность» Слова. Как справедливо пишет Ю. В. Дворко, «слово для Акройда — в каком-то смысле символ вечности, потому что произнесенное или написанное, оно не может исчезнуть. Слово будет звучать всегда, хотя голоса, повторяющие его, могут меняться» (Дворко, 1992, с. 47).

И неважно, из «чьего» текста поэт создает новый мир — своего собственного сочинения или заимствованного, является произведение подлинным или нет.

Не случайно, что в романе Акройда поднимается вопрос заимствования в художественном творчестве, причем не только на

примере Томаса Чаттертона. В романе «Чаттертон» названная проблема связывается с проблемой сюжета. Библиотекарь Филип Слэк твердо уверен, «что на свете существует лишь ограниченное количество сюжетов (ведь сама действительность тоже конечна) и что, вне сомнения, их с неизбежностью воспроизводят в различных контекстах» (Акройд, 2000, с. 122). Сам Филип однажды начал писать роман, но бросил эту затею, так как «это была мешанина из чужих голосов и чужих стилей, и ... различить в этом хоре собственный голос было почти невозможно» (Акройд, 2000, с. 123).

С проблемой ограниченного числа сюжетов столкнулась в свое время и писательница Хэрриет Скруп. После выхода ее первого романа «ей было совершенно не о чем писать», «слова исчезли столь же таинственным образом, что и появились некогда» (Акройд, 2000, с. 178).

В итоге романистка не устояла перед соблазном заимствования: добрая половина ее произведений имеет в своей основе сюжеты романов «малоизвестного» викторианского писателя Хэрисона Бентли (обратим внимание на созвучность их имен). Скруп скрывает свой поступок всю жизнь и однажды, взволновавшись при упоминании имени Бентли, оправдывается: «...Писатели не в вакууме творят. Мы используем множество историй. Важно не откуда они берутся, а что мы с ними делаем» (Акройд, 2000, с. 182). Она убеждена, что заимствования — неотъемлемая часть творчества, возможно, даже его основа: «Ну, ты же знаешь этих писателей. Они украдут все что... угодно» (Акройд, 2000, с. 176). «Это называется зуд влияния», — отвечает ей в тон Чарльз Вичвуд (там же). Приведем мнение В. Курицына по этому поводу: «Постмодернизм — это опыт непрерывного знакового обмена, взаимопровокаций и перекодировок. Этим вполне объясняется пресловутая постмодернистская

центонность и интертекстуальность: постоянный обмен смыслами стирает различия между «своим» и «чужим» словом, введенный в ситуацию обмена знак становится потенциальной принадлежностью любого участника обмена» (Курицын, 1994, с. 216). Можно сказать, что в сознании постмодерниста любой текст выглядит не как конечный результат творческой деятельности данного субъекта, не как реализация авторского замысла, но как бесконечно изменчивое, текучее пространство общения.

Как известно, для постмодернистов сам мир является текстом. Поэтому автору невозможно уйти от проблемы предшественников: существуя в реальности, состоящей из слов и являющейся текстом, нельзя творить новые произведения искусства без оглядки на уже созданные. Художник вынужден слышать «чужие голоса», «голоса других». Эта мысль обыгрывается Акройдом и в буквальном смысле: Чарльз Вичвуд постоянно слышит «голоса других жильцов» (Акройд, 2000, с. 36) в своем доме. Действительно, может быть, наш мир есть не что иное, как огромный дом, населенный миллионами жильцов, каждый из которых несет свое слово?

Вот почему творчество в подобном мире неизбежно столкнется с проблемой заимствований. Но как следует относиться к этому явлению, если творчество, по мнению постмодернистов, есть лишь «подражание в мире подражаний»? Персонажи романа: Чаттертон, Уоллис, Вичвуд, — все в той или иной степени «присваивают прошлое для своих целей и своими способами» (Finney, 1992, p. 248): пишут от лица других людей, используют для создания своих произведений старинные вещи и рукописи и т.д. У современных героев романа Акройда в области экспериментов с заимствованиями есть знаменитые предшественники. Томас Чаттертон, центральная фигура романа Акройда, самый из них талантливый, знал, что «что

подлинный гений состоит не в поиске мыслей или идей, никогда прежде не встречавшихся, а в создании новых удачных сочетаний» (Акройд, 2000, с. 102). Подобно тому, как новый дом часто строится из старых кирпичей, так и произведение искусства редко состоит из чего-то оригинального, принципиально нового. Главное для художника — уметь пользоваться наследием прошлых веков, умело составляя из них «новые» комбинации.

Мистификацией, но уже в области живописи, занимается еще один персонаж романа Акройда — Стюарт Мерк, талантливый ученик художника Сеймура. Как выясняется, в последние годы жизни из-за болезни мастер не мог работать, и картины за него писал ученик. Учитывая, что именно Мерк создал «позднего Сеймура», нельзя говорить о факте плагиаторства. Мерк не подписывал картины, созданные учителем, своим именем. Он, словно даря учителю свое творчество, делал прямо противоположное. Но можно ли различить копию и оригинал? И если их разграничение возможно, то способствует ли это более полному пониманию сути творчества или чему-то еще?

Чарльз Вичвуд произносит в романе целый монолог о смысле и значении поэзии. Он подчеркивает, что люди пишут стихи, так как у них есть «мечта о цельности, мечта о красоте. Это видение способно прогнать любое томление, любое несчастье и любую болезнь. И это видение — реально. Я знаю» (Акройд, 2000, с. 264).

Мысли Чарльза схожи с размышлениями Джеффри Брэйтуэйта, героя романа «Попугай Флобера»: почему «творчество писателя заставляет нас буквально охотиться за ним» (Барнс, 2002, с. 9), почему нам мало книг писателя, почему нам нужен он сам, подробности его личной жизни? Рассказчик в романе Джулиана Барнса также томится мечтой о цельности и красоте, у него есть нерешенные вопросы в

собственной жизни. И именно поэтому он увлечен Гюставом Флобером, в книгах которого он пытается обрести истину. Так и Филип, один из персонажей романа Акройда знал, «что подлинное удовольствие ждет его только в книгах» (Акройд, 2000, с. 120).

Итак, если признать реальность слова, то стоит признать реальными (то есть настоящими) «подделки» Томаса Чаттертона, как состоящие, «сделанные» из слов. И не все ли равно, чье имя поставить под строками поэм и баллад — собственное имя поэта, монаха Роули или Тургота? Произведения, настоящие или поддельные, уже живут своей жизнью, составляя то, что так важно для постмодернизма — текст. Томас Чаттертон, автор множества литературных мистификаций, неслучайно является центральной фигурой романа Акройда. Как считает Б. Финни, «Акройд специально выбрал этого романтического героя, чтобы продемонстрировать, как поэт растворяется в своих текстах, переживших его» (Finney, 1992, p. 250).

В романе «Чаттертон» автором поднимается и проблема подлинника и копии в искусстве. Как известно, бинарная оппозиция оригинал-копия была в свое время разрушена французским мыслителем Ж. Бодрийяром, который предложил забыть слово «реальность» и заменить его термином «симулякр». В основе его рассуждений лежит идея пересмотра содержания понятия «реальность» как исходной точки познания, предмета изучения, источника творческого вдохновения художника. Замена реальности симулякром означает трактовку реальности как культурного акта творения, совершаемого субъектом. Нетрудно понять, что главное здесь — «акт творения», но никак не «субъект». То есть важно не кто именно создал то или иное произведение искусства, а что оно существует. Итак, если вслед за Бодрийяром признать, что существует

лишь «особый мир моделей и симулякров, никак не соотносимых с реальностью, но воспринимаемых гораздо реальнее, чем сама реальность» (Бодрийяр, 2000, с. 279), то становится очевидно: именно таков мир, в котором живут персонажи «Чаттертона». В романе Акройда многочисленные оригиналы и копии схожи настолько, что понятия эти зачастую неразличимы. «Все на свете скопировано», — убежден Чарльз Вичвуд. И продолжает: «Копия должна быть обязательно... Если бы не копия – как бы мы тогда узнали, что это подлинник?» (Акройд, 2000, с. 164). Но копию и подлинник различить невозможно.

Подобная мысль органично вписывается в картину мира, в котором неразличимы истина и вымысел (что представляют собой книги, как не «правдивые выдумки?»), мира, где действуют особые законы художественного творчества как процесса, неотличимого от плагиата и мистификации.

«Я могу писать только то, что вижу», — говорит художник Уоллис (Акройд, 2000, с. 230). Для этого он начинает работу над картиной в той самой лондонской мансарде, где окончил свои дни Чаттертон. Делая эскиз, художник использует старинную мебель (возможно, ту, что была там и при поэте), наряжает свою модель (Мередита) в костюм XVIII века. Он разбрасывает на полу обрывки бумаги, передвигает сундук с рукописями. Предметы дают ему основу для работы, создают некую реальность, они осязаемы и конкретны. Но истинны ли они? Когда работа над картиной переносится в мастерскую и антураж меняется, Мередит даже не замечает, что вещи теперь другие.

Сам поэт считает, что он может «экспериментировать с реальностью» (Акройд, 2000, с. 273). По Уоллису, реальность можно «только отобразить» (там же). Художник меняет положение склянки с

ядом («Склянка смотрится лучше на полу. Это поддерживает композицию» (Акройд, 2000, с. 271)), но считает, что это неважно, так как «сама склянка настоящая. Она-то не менялась» (Акройд, 2000, с. 273).

Мерedit признает существование некой реальности, но не такой, «которую можно изобразить» (Акройд, 2000, с. 230). «Выдумка всегда более реальна», — говорит Мерedit (там же). Эта парадоксальная фраза выражает одну из основополагающих проблем искусства: соотношение жизненной правды и художественного вымысла. Правда содержится и в газетном сообщении, и в книге. В первом случае, это правда сообщенная, во втором – показанная, она и волнует сильнее. Это правда не факта, но художественная правда вымысла.

В романе Акройда проблема реальности и вымысла, шире — истины в искусстве — является одной из основных. Как известно, в теоретических размышлениях об искусстве эта проблема является одной из основополагающих. Известно также, что для постмодернизма реальность и вымысел представляются в принципе неразличимыми. Особый «взгляд на жизнь как вымысел и на вымысел как жизнь» дополняется признанием наличия «затекстовой», символической и других реальностей. «Постмодернистская литература изначально оперирует вмененной, искусственной реальностью», — считает В. Лютый (Лютый, 2002, с. 190). А. Зверев пишет, что для постмодернизма «реальность не самоочевидна, а по меньшей мере проблематична, если она вообще не миф» (Зверев, 1997, с. 4). Но если неразличимы реальность и вымысел, то нельзя постичь и истину, а, следовательно, ее не существует. Теоретик постмодерна И. Хассан считает невозможность определения «конечных истин» одной из главнейших черт эстетики данного направления.

В «Чаттертоне» проблема истины раскрывается по-своему в каждой из сюжетных линий. Так, в линии Чарльза Вичвуда сначала находит подтверждение предположение о том, что Томас Чаттертон дожил по крайней мере до пятидесяти лет (именно столько ему на найденном Вичвудом портрете). Но картина оказывается многослойной: портрет Чаттертона написан поверх еще нескольких слоев краски. Не удастся выяснить ни степень подлинности портрета, ни того, что было скрыто под ним: при попытке снять верхний слой картина рассыпается на кусочки. Таким образом писатель наглядно показал, как истина в очередной раз «ускользнула» от пытающихся найти ее.

В сюжетной линии, посвященной созданию картины Генри Уоллиса, постоянно подчеркивается тот факт, что Чаттертоном «стал» Джордж Мередит, именно его лицо мы видим на полотне. Получается, что в галерее Тейт находится вовсе не портрет Чаттертона.

В линии, относящейся к XVIII веку, дается своя версия смерти Томаса Чаттертона: из-за неправильно составленного им самим лекарства от венерического заболевания. Более того, сцена смерти дана в натуралистических подробностях. Такая приземленная версия (по сравнению с официальной – самоубийство, совершенное непризнанным талантом) гибели юного поэта, по мысли Питера Акройда, также имеет право на существование.

В своем произведении Акرويد не ограничивается одной версией жизни и смерти Чаттертона. На наш взгляд, в романе Акройда можно насчитать четыре «истории» поэта: помещенную в начале романа и напоминающую статью из энциклопедии; описанную в фальшивых рукописях издателя и воплотившуюся в «лжепортрете» пятидесятилетнего Чаттертона; созданную художником Уоллисом; существующую в литературоведении (упоминаются реальные авторы,

например, Мейерстайн, которого читает Чарльз). К этому списку можно добавить и ту, которая была на самом деле, исторически достоверную. Но есть ли такая вообще? Как соотносятся шансы на существование версии Акройда, любой другой и той, что признана за достоверную (ведь ее тоже кто-то создал, «написал»)? «Раз нет никаких истин, то истинно все» — убеждается Чарльз Вичвуд (Акرويد, 2000, с. 220).

В романе Питера Акройда три столетия (XVIII, XIX и XX-е) связаны между собой, они являются частью одного непрерывного временного потока и границы между ними размыты. Вспомним, что В. Дельгадо сравнивает автора в «Чаттертоне» с бартовским «скриптором»: «Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности» (Барт, 1994, с. 389).

Питер Акرويد творит в своем произведении особую реальность. Как пишет Дельгадо, «благодаря использованию трех разных (зачастую противоречащих друг другу) сюжетных линий, роман создает свой мир, который сохраняет ощущение реальности, в которую погружен читатель» (Delgado, 1997, p. 353).

Пространство романа Акройда также обладает таким свойством, как «всевременность», выражающимся, прежде всего, в том, что все хронологические линии произведения объединены личностью Томаса Чаттертона. Напомним: поэт является героем непосредственно одной из них, в которой нам рассказывается о последнем дне его жизни. Другая линия представляет собой историю создания картины Генри

Уоллиса «Чаттертон». Линия, относящаяся к XX веку, повествует о расследовании тайны найденного портрета взрослого Чаттертона.

Связь времен у Акройда выражается также в том, что герои всех линий так или иначе встречаются Чаттертона: Чарльзу Вичвуду постоянно является призрак поэта, Филип видит «рыжеволосого юношу» в библиотеке, Чаттертон снится Джорджу Мередиту и т.д. И сам поэт в своей предсмертной грезе встречается всех этих людей. Их всех объединяет любовь к Слову.

Все три повествовательные линии романа Питера Акройда связаны между собой не только образом Томаса Чаттертона, тайна личности которого волнует людей разных эпох. В каждой из хронологически частей романа мы встречаем размышления об искусстве, о его связи с реальностью: поднимается проблема правды и правдоподобия в искусстве, истины и вымысла в широком смысле. Полотно Генри Уоллиса, фальшивый портрет взрослого Чаттертона, а также произведения Мерка можно соединить в обобщенный образ картины как символа слияния в произведении реальности и вымысла.

Подытоживая вышесказанное, можно сделать вывод. Роман Питера Акройда «Чаттертон», несомненно, является самым постмодернистским из рассматриваемых нами. Поэтому присутствующие в нем «филологические черты» поданы в особом контексте. И тем не менее они есть. Перечислим их. Это изображение творческой личности: в центре произведения находится жизнь и творчество поэта и мистификатора XVIII века Томаса Чаттертона. В основе сюжета лежит расследование тайны смерти поэта Чарльзом Вичвудом: герой находит портрет взрослого Чаттертона, его рукописи. Чарльз начинает писать книгу о поэте. Таким образом, разгадка тайны, связанной с творческой личностью, предстает особым видом литературоведческого исследования. Для его оформления, как и

у Джулиана Барнса, Акройдом использованы приемы детективного жанра.

В романе поставлены проблемы художественного слова, литературных заимствований, соотношения реальности и искусства, истины и вымысла, подлинника и копии. К ним и обращается филология в широком смысле слова.

В других произведениях, посвященных Чаттертону, акцент ставился на иное. Так, знаменитая «Монодия на смерть Чаттертона» С. Кольриджа (1794) — это «не только скорбная песнь по погибшему поэту, это произведение высокого гражданственного звучания, бросающее вызов обществу, в котором нет места для подлинного гения» (Вершинин, 2001, с. 191). В трактовке У. Вордсворта Чаттертон наделен чертами романтического героя, в судьбе которого поэт видит трагический разлад между возвышенными мечтами, идеалами и грубой, жестокой действительности. Строки из его произведения «Решимость и Независимость», ставшие хрестоматийными, не раз цитируются Акройдом в романе: «Chatterton, the marvelous boy, / The sleepless soul that perished in his pride...».

Глава 3

«От чего перехватывает дыхание» — гимн филологии в романе

А. Байетт «Одержимость»

В число наиболее значительных произведений Антонии Сьюзан Байетт входит «Одержимость»¹⁶ (1990), которую сама писательница относит к «романтическому» жанру (полное название романа «Possession: A Romance»). Роман получил ряд престижных премий: Букера (Booker Prize) и Международную литературную премию ирландской газеты «Таймс» (Irish Times International Fiction Prize) в 1990 году, Лучшая книга Евразии (Commonwealth Writers Prize, Eurasia Region, Best Book) в 1991 году. Увлекательный сюжет, включающий ряд любовных интриг, картины современной жизни и викторианской эпохи, умелая имитация образцов викторианской поэзии и прозы — все это сочетается в произведении с постановкой проблемы творчества, литературоведческих исследований, моральных и философских основ бытия.

А. Байетт (родилась 24 августа 1936 года) получила прекрасное образование в лучших учебных заведениях Англии и США: Ньюхэм Колледже Кембриджского университета (Newnham College), Брюн Мавр Колледже в Пенсильвании (Bryn Mawr College) и Соммервилль Колледж в Оксфорде (Sommerville College). До 1972 года она преподавала на отделении настенной (фресковой) живописи в Лондонском университете и Центральной школе живописи и дизайна, читала лекции по английской и американской литературе в Колледже при Лондонском университете. В 1983 году А. Байетт оставила преподавание, чтобы целиком и полностью посвятить себя

¹⁶ Первое русскоязычное издание романа вышло под названием «Обладать» (Байетт А. Обладать: Пер. с англ. В.К. Ланчикова, Д.В. Псурцева. – М.: Торнтон и Сагден, 2002. – 656 с.). Мы посчитали «Одержимость» более подходящим по смыслу вариантом перевода английского слова «possession». В дальнейшем цитируем по этому изданию.

литературному творчеству. При этом она популяризировала свои произведения за пределами Англии, путешествуя вместе с британским консулом, была председателем Британского общества писателей. Байетт входила в состав жюри многих литературных премий, включая премию Букера, не раз была признана выдающимся критиком, поскольку регулярно печаталась в таких журналах и газетах, как «Литературное приложение к «Таймс»» (Times Literary Supplement), «Индепендент» (The Independent), «Воскресный выпуск «Таймс»» (Sunday Times), а также выступала на радио и телевидении.

Стоит отметить достаточную плодовитость романистки, обратившейся к литературному творчеству в тридцатилетнем возрасте. Сложные человеческие отношения, проблемы женского самоутверждения — вот темы ранних романов Байетт «Тень солнца» (1964) и «Игра» (1967). С конца 1970-х Байетт работает над тетралогией, посвященной жизни одной йоркширской семьи: «Дева в саду» (1978), «Натюрморт» (1985, премия PEN / Macmillan Silver Pen Fiction Award), «Вавилонская башня» (1996), «Женщина—свистулька» (2002).

В творчестве Байетт помимо «Одержимости» есть еще один «викторианский роман» — «Ангелы и насекомые» (1992), экранизированный в 1996 г.

Жанр рассказа также привлекает писательницу: сборники «Сахар и другие истории» (1987), «Истории о Матиссе» (1993), «Джинн в бутылке из стекла «соловьиный глаз»» (1994), «Стихии: истории огня и льда» (1998), а также «Маленькая черная книга рассказов» (2003) — последнее на данный момент произведение А. Байетт.

Байетт проявила себя как критик в двух монографиях об А. Мердок: «Степени свободы: ранние романы Айрис Мердок» (1965) и

«Айрис Мердок: опыт исследования» (1976), а также книге «Вордсворт, Кольридж и их время» (1970). Исследование «Портреты в художественной литературе» (2001) Байетт посвятила теме живописи в произведениях Э. Золя, М. Пруста и А. Мердок.

Писательница была награждена орденом CBE (Commander of British Empire) (1990) и DBE (Dame of British Empire) (1999); в 2002 г. за вклад в развитие британской культуры Фонд Альфреда Тепфера (Гамбург) присудил ей Шекспировскую премию (Shakespeare Prize).

Несмотря на эти награды и на творческую активность писательницы, критические суждения о ней масштабностью и яркостью мысли не отличаются. Так, один из лучших романов Байетт «Одержимость» пока не получил исчерпывающей оценки. Среди литературоведческих жанров преобладают статьи, в которых авторы касаются отдельных аспектов данного произведения. Такова, например, тема памяти. О ней пишет Дж. Су, делающий вывод, что «фантазии памяти» помогают главным героям «Одержимости» (Роланду и Мод) осознать свои социальные роли, разобраться в своих комплексах и, самое главное, обрести любовь (Su, 2004). М. Хеннелли указывает на наличие «повторяющихся образов» (repeating patterns): «сад», «башня», «волосы» (Hennelly, 2004). Некоторые авторы обращают внимание на особое значение цвета в «Одержимости»: Стивен Дондершайн (университет Сан-Хосе, США) в статье «Color and identity in A.S. Wyatt's Possession» сравнивает особенности использования писательницей цвета с техникой прерафаэлитов. Дондершайн также отмечает предельную точность деталей в различного рода описаниях в романе. С точки зрения исследователя, некоторые цвета являются атрибутами мужского и женского начал. Так, первое символизируют «цвета земли» (colours of earth):

коричневый, черный; женское начало ассоциируется с белым, зеленым и золотым (Dondershine, 1997).

Знаменательно, однако, что некоторые западные исследователи отмечают в «Одержимости» и то, что мы считаем признаками своеобразной «филологичности» романа. Например, присутствие в тексте романа Байетт осмысления различных литературоведческих теорий. Об этом говорится в диссертации шведского исследователя Бо Лундена «(Пере)воспитание читателя: Художественная критика постструктурализма в «Докторе Копернике» Банвиля, «Фо» Кутзее и «Одержимости» Байетт». По Лундену, в романе происходит «беллетризация» (fictionalization) литературных теорий. Эта «беллетризация», считает исследователь, выражается скрытно и явно (implicit and explicit). «Явная» «беллетризация» проявляется в том, что персонажами основного сюжета (main plot) выступают ученые-литературоведы разных направлений. Читатель знакомится с различными подходами к изучению творчества викторианских поэтов, героев «подсюжета» (subplot) (Lunden, 1998, p. 91).

«Скрытая» критика современной литературной мысли выражена, по Лундену, в том, как Байетт изображает персонажей, живущих в XX веке. Они утратили способности к эмоциям; теории в их головах подавили жизнь тела и сердца, умственное стало главнее чувственного (Lunden, 1998, p. 118). Автор исследования также сравнивает роман Байетт и «Женщину французского лейтенанта» Фаулза, выявляя их сходство в сопоставлении викторианства и современности. Лунден отмечает, что в «Одержимости» авторская ирония направлена не на XIX век (как у Фаулза), а на теорию литературы века XX-го. Хотя, признается Лунден, некоторая доля иронии присутствует и в изображении викторианского века, так как Байетт лишь имитирует, пытается воссоздать его (в том числе и в

творчестве поэтов). Но даже если это и пародия, то без высмеивания (without ridiculing) (Lunden, 1999, p. 95).

Зарубежные исследователи отмечают и другие «филологические» черты у Байетт. Это наличие в романе «Одержимость» других художественных текстов, имеющих свои самостоятельные голоса (autonomous voices). Об этом пишут Мерья Полвинен в статье «Обитаемые миры и литературные голоса: «Одержимость» А. С. Байетт как осознанный реализм» (Polvinen, 2004) и Гомейра Фот, в своей статье рассматривающая отражение у Байетт мифа о Мелюзине (Foth, 1997). Полвинен подчеркивает такое свойство Байетт-автора, как «осознанное мирозидание» (self-conscious world-making) «обитаемых миров» (habitable worlds). Имеется в виду наличие в романе особого «мира» викторианской литературы (Polvinen, 2004). Роберт Хейлман отмечает своеобразный «источник» персонажей и сюжета романа — это научная среда, исследования в области английской литературы и т.д. (Heilman, 1995, p. 605).

В нашей стране к творчеству Байетт обращается в уже упоминавшейся нами диссертации Я.Ю. Муратова (см. первую главу настоящей работы). Она предпринимает попытку осмыслить понятие мифопоэтики и выработать ее определение как на теоретическом материале, так и непосредственно на примере произведений трех авторов: Д. Фаулза, Дж. Барнса и А. Байетт. В качестве объекта исследования берутся такие романы Байетт, как «Тень солнца», «Дева в саду», «Ангелы и насекомые», «Одержимость» и сборник рассказов «Джинн в бутылке из стекла «соловьиный глаз»». Интересующий нас роман «Одержимость» рассматривается в главе II разделе третьем «Проблема андрогина и формы андрогинности в романах А. Байетт», в

подразделе «Андрогинность и художник», а также в разделе четвертом «Мифология и алхимия».

Я.Ю. Муратова считает, что факторами, определившими тематику романов Байетт, являются индивидуальное мистическое постижение действительности (в его особом «женском» варианте) и визионерство писательницы, а также неоплатонизм (неоплатоническим мифам творения была посвящена неоконченная диссертация самой Байетт). Я.Ю. Муратова сравнивает произведения Байетт с алхимической лабораторией и отмечает, что одной из центральных тем романистки является тема метаморфозы, мутации, андрогинности. Так, в романе «Одержимость», отношения внутри каждой из двух пар героев имеют собственный андрогинный код: в случае викторианских поэтов — это символ вселенной-яйца, у Мод и Роланда — это пустая белая комната. В романе также используется один из ключевых алхимических символов — дракон. В итоге Я.Ю. Муратова делает вывод о такой особенности творчества А. Байетт, как умение соединять природное с культурным, сверхчеловеческое с человеческим: «мифопоэтика произведений писательницы одним концом уходит в природную сферу, наполненную энергией нечеловеческих стихий, а другим — соприкасается с актуальными темами современности (феминизм, психоанализ, литературная критика, идеоконструкты)». По образному выражению автора диссертации, «имагинативную» мифопоэтику Байетт можно сравнить с «деревом, чьи корни уходят в естественную среду, а вершина открыта внешнему воздействию» (Муратова, 1999, с. 88).

Роману «Одержимость» в нашей стране посвящены и отдельные статьи. В.А. Пестерев рассматривает такой прием Байетт, как сопоставление двух хронологических планов, понимая под этим особую «логику» повествования (Пестерев, 2005). Исследователь

также сравнивает роман Байетт с книгой М. Брэдбери «В Эрмитаж!» (2003), видя в них примеры «романа культуры» (См.: Пестерев В.А. Роман культуры как динамика смежных форм («Одержимость» А.С. Байетт и «В Эрмитаж!» М. Брэдбери)).

Е.П. Ханжина обращается к проблеме жанровой полифонии и диалога культур в «Одержимости» (Ханжина, 1996), ссылаясь при этом на труды М.М. Бахтина. Подчеркивая сложность жанровой природы романа Байетт, литературовед указывает и на такую существенную черту произведения, как «устремленность к диалогу, установлению взаимопонимания» (Ханжина, 1996, с. 148).

Из вышесказанного видно, что, с одной стороны, мы имеем достаточно общую оценку творчества Антонии Байетт в русскоязычной критике, а с другой стороны, — названные работы в большинстве своем обращаются к отдельным, частным моментам творчества писательницы.

Подводя итог перечисленным выше примерам исследовательских интересов к роману Байетт, можно сделать вывод: как целостное произведение «Одержимость» до сих пор не рассматривалось, изучались лишь отдельные его аспекты. Тем не менее, подчеркнем бросающуюся в глаза особенность: большинство исследователей так или иначе делает акцент на отличительные черты романа, которые мы определяем как «филологические». Это обращение автора к проблемам литературной теории, к методологиям исследования текста в XX в. (структурализм, постструктурализм и др.), включение в ткань романа других художественных текстов, имеющих свои «голоса», что опять-таки свидетельствует об особой природе романного текста, присутствии в нем диалога культур и т.д.

«Роман культуры» (Пестерев, 2005), «культурологический литературоведческий детектив» (Венгерская, 2002), «филологический

роман-квест» (Данилкин, 2002) — эти и другие варианты жанрового определения «Одержимости» в работах ученых и критиков свидетельствуют о необходимости обратиться к этой проблеме. Попытку дать целостный анализ произведения Байетт как романа «филологического» мы и предпринимаем в данной главе диссертации.

Роман «Одержимость» повествует о случайной находке молодым литературоведом Роландом черновики письма вымышленного викторианского поэта Рандольфа Падуба к «загадочной незнакомке». Поиск ученым адресата письма (им оказывается поэтесса XIX века Кристабель Ла Мотт, также придуманная Байетт), приводит к обнаружению всей переписки поэтов и выяснению того факта, что у них были близкие отношения. Собственно разгадка тайны переписки и является главным импульсом развития сюжета, так как новые факты жизненного пути героев (то, что у Падуба, примерного семьянина, и Ла Мотт, считавшейся синим чулком, была любовная связь) способны изменить сложившееся у литературоведов, изображенных в романе, представление о жизни и творчестве этих поэтов-викторианцев.

Действие романа протекает в двух временных планах: в 1850-60-х гг., в рамках которых разворачивается история отношений Падуба и Ла Мотт, и в 1986-87-м гг., когда собственно и происходит «литературоведческое расследование» и возникает «детективная» ситуация.

Подобное, как мы помним, присутствовало и в романе Барнса (поиск чучела попугая, попытка проникнуть в скрытое «я» Флобера и шире — постичь смысл жизни, истину вообще). В романе Акройда «Чаттертон» главный персонаж Чарльз Вичвуд также пытается выяснить подлинность портрета, дневников, всего творчества и

судьбы «главного мистификатора английской литературы» Томаса Чаттертона.

У Байетт (как и у Барнса и Акройда) пафос постижения тайны (письма, адресата) перерастает в пафос постижения самих личностей героев, их творческих натур. Случайная находка черновика письма поэта повлечет за собой выяснение адресата, поиск самой переписки, содержание которой изменит само представление о поэтах-викторианцах. Интересен способ сообщения (подачи) переписки читателям романа. Как уже говорилось, в самом начале произведения Роланд случайно обнаруживает черновики первого письма Падуба к неизвестной женщине, далее, после долгих приключений и препятствий, ученые находят всю переписку («две пачки, аккуратные, как стопки сложенных носовых платков» (Байетт, 2002, с. 108)). При этом уже известно, кто был корреспондентом поэта. Что примечательно – нам, читателям, в первой главе предлагают только «начало» и «конец»: тексты двух первых и двух последних писем; полное же знакомство с перепиской, т.е. полное погружение в суть имевших место в прошлом отношений героев, их чувств и мыслей, «откладывается» до десятой главы. Это придает повествованию напряженность. Как Барнс и Акройд, Байетт подчеркивает ценность самого поиска, увлекательность раскрытия тайн, связанных с творческими личностями, с их внутренним миром и обстоятельствами жизни.

Особую функцию выполняют в романе Байетт тексты, приписываемые персонажам. В связи с этим можно говорить о проблеме прототипов в «Одержимости».

Мы согласны с мнением¹⁷, что прототипами Рандольфа Падуба являются Альфред Теннисон (1809—1892) и Роберт Браунинг (1812—

¹⁷ Его разделяют такие ученые, как В.А. Пестерев, Н.А. Соловьева и др.

1889). Образ широко эрудированного викторианца Падуба¹⁸, обладающего «восприимчивым умом и бездонной памятью» (Байетт, 2002, с. 10), вполне коррелирует с образами указанных реальных поэтов: «Падуба интересовало всё на свете. Арабская астрономия и средства передвижения в Африке, ангелы и чернильные орешки, гидравлика и гильотина, друиды и Великая армия Наполеона, катары и типографщики-подмастерья, эктоплазма и солярные мифы, последняя трапеза мастодонта, найденного в вечной мерзлоте, и истинная природа манны» (там же).

И все-таки, на наш взгляд, второй из названных поэтов является более очевидным прототипом, чем лорд Теннисон, с которым героя Байетт роднит, пожалуй, только прижизненная известность. С Браунингом же — кстати, единственным крупным поэтом того времени, чье имя не упоминается в романе (только в эпиграфе — цитате из его поэмы «Медиум Сладж»), — Падуба объединяют отдельные жизненные обстоятельства. Например, неудачи на драматургическом поприще: созданные Браунингом три стихотворные драмы на исторические темы, как и три драмы героя Байетт («Кромвель», «Канун Варфоломеевой ночи» и «Кассандра»), потерпели провал на лондонской сцене.

Литературного героя и реального поэта роднит также общность тем и образов их произведений.

Например, поэма Падуба «Сваммердам», посвященная реальному историческому лицу Яну Сваммердаму (1637-1680), голландскому натуралисту, напоминает произведение Браунинга «Парацельс» (Парацельс, Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон

¹⁸ В оригинале фамилия поэта — Ash, что переводится как «пепел» и «ясень». В романе не раз упоминается Иггдрасиль — Мировое Древо судьбы и жизни в скандинавской мифологии, также являющееся ясенем. Героями поэтического цикла Падуба «Аск — Эмбле» являются ясень и ива. Видимо, переводчики изменили «ясень» на «падуб», чтобы фамилия поэта звучала более основательно.

Гогенхейм (1493-1541)). И там, и там мы видим героя-естествоиспытателя, стремящегося проникнуть в тайны природы; обращение к деталям натурфилософского характера, к наглядному изображению материальности мира.

Поэма героя Байетт «Духами вожденны» соотносится с браунинговским «Медиумом Сладжем»: эти произведения написаны в едином ироничном ключе и были вызваны к жизни сходными событиями: увлечением героини романа Кристабель Ла Мотт и реальной Элизабет Баррет, ставшей потом женой Браунинга, сеансами спиритизма.

Что касается главной героини викторианской части романа Кристабель Ла Мотт, то к числу ее прототипов — и мы берем на себя смелость доказать это — следует отнести Элизабет Баррет-Браунинг (1806-1861), супругу знаменитого поэта, а также Крестину Россетти (1830-1894) (о ней ниже).

Героиню Байетт с Элизабет Баррет объединяет то, что обе они — поэтессы, обе жили затворницами, пока, уже в зрелом возрасте, судьба не свела их с Поэтом, с которой они вели долгую и проникновенную переписку, в ходе ее, собственно, возникли и развились чувства любящих. Над обеими поэтессами тяготели обстоятельства, препятствовавшие открытым отношениям с любимым человеком: в биографии Элизабет Баррет это были деспотичный характер ее отца и болезнь, в романе «Одержимость» — брак Падуба с другой женщиной. Как и Элизабет Баррет, героиня романа увлекается модным в середине XIX века спиритизмом. Наконец, похоже сложились их творческие судьбы. Слава более популярной при жизни, чем муж, Элизабет померкла после ее смерти. Браунинг, напротив, достиг всеобщего признания именно после потери любимой жены. В романе Байетт любовная история двух поэтов также закончилась

печально: пара рассталась, а их ребенок так никогда и не узнал, кто его настоящие родители. К тому же Кристабель утрачивает свой дар. В творческом плане с Элизабет Баррет героиню романа сближает «отстраненное, экзальтированное восприятие мира», которое ясно отражается в страстной лирике Баррет (Захаров, 1981, с. 8) и религиозных стихотворениях Ла Мотт, сближает и тема «сильной женской личности», нашедшей выражение в поэме Элизабет Баррет «Аврора Ли» (1856) и «Мелюзине» Кристабель Ла Мотт.

У этих реальной и вымышленной поэтесс немало общего в биографическом и творческом отношении. У них похожие имена: они почти тезки (ср. Кристина и Кристабель); обе они неанглийского происхождения (Россетти — итальянского, Ла Мотт — французского). Обе поэтессы — из талантливых семей: в семье Россетти было много ярких представителей мира искусства, самые известные из которых, кроме самой Кристины, — ее братья Данте Габриэль и Майкл, а также отец Габриэль Россетти; отец Кристабель, Исидор Ла Мотт, согласно роману «Одержимость», — известный ученый, собиратель мифов. У каждой из этих женщин была не слишком удачная личная жизнь: они не были замужем (Кристина Россетти отказала двум мужчинам, сделавшим ей предложение руки и сердца; Кристабель имеет внебрачного ребенка, которого не воспитывает сама). Надо отметить, что Ла Мотт, как и Россетти, очень религиозна. Совпадает и время жизни поэтесс — середина XIX—го века. Что же касается главного — творчества, то Кристина Россетти писала сонеты, духовные произведения, детские сказки. Среди излюбленных и частотных тем стихотворений поэтессы можно назвать следующие: тоска по утраченной юности и несбывшемуся материнству, несчастливая любовь, смерть как избавление от страдания и, конечно, религия как единственное утешение и благодать. Большинство своих

произведений Россетти посвящает темам любовного разочарования, сложного душевного противоречия между желаниями и самоотречением от всего земного. Лирическими героями поэтессы часто являются разлученные влюбленные, а сожаления о несбывшихся мечтах и чаяниях чередуются с тем, что критики называют «желанием смерти» (death wish).

Перу героини Байетт Кристабель Ла Мотт тоже принадлежат сказки, стихотворения, притчи, поэмы. Согласно упоминающейся (и также придуманной автором романа) книге Вероники Хонитон «Белая постель», славу ей принесла «ее сдержанная изящная лирика, в которой сказались тонкость чувств, слегка меланхолический характер поэтессы и ее болезненная, но стойкая религиозность» (Байетт, 2002, с. 52).

Особенно очевидна параллель между самым крупным произведением Кристины Россетти — поэмой «Базар гномов» (1859) и «Мелюзиной» Ла Мотт. Сюжет поэмы Россетти таков: к дому двух сестер, Лиззи и Лауры, «живущих трудом и молитвами», приходят гоблины, торгующие прекрасными спелыми фруктами. Лаура не в силах устоять перед искушением попробовать спелые плоды, покупает их у чудовищ, попадая под власть колдовства. Она чахнет, не может жить без волшебных фруктов. Любящая Лиззи в целях спасения сестры встречается с гоблинами, дает им измазать себя соком этих фруктов (но сама не ест их) и целует сестру, тем самым донеся желанные плоды Лауре. Та исцеляется, и девушки вновь начинают жить тихо и благочестиво.

В поэме очевидна тема запретного плода и грехопадения. Исследователи также указывают на стремление Россетти показать «женский героизм» Лиззи, спасающей сестру, правда, отмечая его традиционный для английской литературы пассивный характер

(Glasgow, 1992). Как пишет М. Лукашкина, «сама Кристина Россетти сетовала на то, что поэму воспринимают только как гимн сестринской любви, не обращая внимания на другое. Лаура заболела не потому, что взглянула на гоблинов (первоначально поэма так и называлась — «Взглянуть на гоблинов»). Дело не в гоблинах, а в том, что, единожды побывав «в сказке», Лаура не смогла смириться с тем, что продолжения ей не будет» (Лукашкина, 2005, с. 153).

В произведении Ла Мотт рассказывается о любви рыцаря Раймондина и феи Мелюзины. Рыцарь, думающий, что живет с обычной, земной женщиной, из любопытства нарушает обещание, данное жене — не подглядывать за ней в купальне. Так он узнает, что она — наполовину человек, наполовину змея. Они расстаются, и Мелюзина, ставшая проклятием рода Лузиньянов (к которому принадлежал ее муж), начинает являться им как вестник смерти.

Два произведения реальной и вымышленной поэтесс объединяют схожие миры, которые можно определить как мифологические, фольклорные. Эти миры населяют сказочные существа — уродливые чудовища и монстры. У Россетти это гоблины (гномы), той или иной частью тела напоминающие определенное животное: один имеет хвост крысы, другой — морду кота и т.д. В поэме Ла Мотт элементы «ужасного» находим в облике детей феи и рыцаря: «у каждого какой-нибудь странный изъян: лишнее ухо, огромные клыки, у того на щеке растет яблоко, у этого три глаза — все в таком духе» (Байетт, 2002, с. 47).

В обеих поэмах прослеживается тема нарушения запрета, переступания какого-то порога: в «Базаре гномов» — это вкушение «запретного плода», в «Мелюзине» — нарушение данного обещания. В поэме Россетти случившееся едва не приводит к трагическому исходу: Лаура околдовывается фруктами и чуть не умирает, а в

произведении Ла Мотт супруги расстаются при мрачных обстоятельствах.

«Творчество» Кристабель Ла Мотт, как и Падуба, представленное в романе рядом текстов, интересно нам не только в плане поиска реальных прототипов персонажей. Как и Барнс, и Акройд, Байетт выступает творцом текстов, приписываемых героям, а также в целом — уже далекой от нас литературной эпохе.

Поэма «Мелюзина» занимает особое положение в творчестве Ла Мотт. Она примечательна своими художественными достоинствами, что читатель «Одержимости» может оценить лично: в романе присутствует «аутентичный» текст поэмы (начало поэмы на с. 365-374, а также отрывки на с. 93, 153, 298, 335, 337, 338). Поэму отличает зримость изображения, обилие эпитетов, особая сказочная атмосфера, сочетающаяся с точностью описаний. Приведем отрывки из текста. Вот рыцарь Раймондин случайно встречает фею Мелюзину в лесу:

And on the rock a lady sat and sang.
 Sang to herself most clear and quietly
 A small clear golden voice that seemed to run
 Without the need to breathe or pause for thought,
 Simple and endless as the moving fall,
 Surprising as the springs that bubbled up
 Now here, now there, among the coiling weeds (Byatt, 2000, p. 296).

На валуне сидела дева, пела
 Сама себе, отчётливо, негромко.
 И этот голос, ясный, золотой,
 Свободно, без усилья изливался,
 Без вздоха, без молчанья для раздумья,
 Мелодией простой и бесконечной

И удивительной, как танец струек.

Ла Мотт словно «нанизывает» сравнения, предложения в поэме длинные, но ощущения «нагроможденности» нет, так как поэма, можно сказать, не читается, а словно поется. Ее отличает плавность и изящество строк.

Именно это произведение вызывает наибольший интерес у персонажей романа Байетт, особенно литературоведов феминистского толка. Антония Байетт также цитирует многочисленные статьи, посвященные поэме Ла Мотт (приписываемые как реальным (например, Жак Ле Гофф), так и вымышленным авторам).

Художественные тексты, вставленные в авторское повествование и принадлежащие персонажам, достаточно разнообразны.

Падуб выступает автором не только «Сваммердама» и «Духами вожденны», но и поэмы «Гибель богов» и многих других произведений.

Характерное для викторианской эпохи «после Дарвина» всеобщее увлечение наукой, поставившее под сомнение существование Бога, вызвало к жизни и такое произведение Падуба, как «Рагнарек, или Гибель богов». Обращение к скандинавской мифологии (сюжет поэмы взят из «Старшей Эдды») кажется нам неслучайным: это отражает размышления викторианского человека о религии, смысле бытия. В заметках к роману «Женщина французского лейтенанта» Джон Фаулз пишет: «Геолог Лайель и биолог Дарвин ... потрясли викторианское сознание ... викторианцы жили под страхом эволюции» (Цит. по: Долинин, 1993, с. 481). Падуб не является сторонником идеи божественного происхождения человека, но и не принимает безоговорочно нового, «научного» объяснения тайны бытия. В поэме «Рагнарек, или Гибель богов» поэт полемизирует с

эволюционной теорией, указывая, что «смеющиеся Боги ... из бесчувственных бревнин / Мужчину с женщиной соделали», «...Душу Один / Вдохнул в них; Хёнир дал им разуменье / И чувства, силу двигаться, стоять...» (Байетт, 2002, с. 303). Но в то же время он сообщает детали, имеющие отношение к чисто биологическим понятиям: «...И напоследок тёмно-жаркий Локи / Оплёл густой их сетью кровеносной...» (там же).

Бесспорно сложная личность Рэндольфа Падуба обладает и цельностью, и вместе с тем некоторой неоднозначностью. Это отражается в его поступках. Отдавшись страстному чувству, поэт, тем не менее, педантично, до мелочей планирует свое путешествие «с научными целями». Падуб поступает смело, но в то же время бесчестно: он отправляется с любимой женщиной в путешествие (которое он сам называет «медовым месяцем»). Каждый день этого вояжа этот «человек устоявшихся правил и доброго, уживчивого нрава, не внушающего никаких опасений» (Байетт, 2002, с. 154) скрупулезно описывает в письмах своей жене (естественно, речь идет только об анемонах и трилобитах).

В свою очередь Кристабель Ла Мотт является автором не только уже упоминавшейся «Мелюзины», но и поэмы «Город Ис», а также сказок и лирических стихотворений. Вот одно из них.

After mortal trouble
 Let me lie still
 Where the wind drives and the clouds stream
 Over the hill
 Where grass's thousand thirsty mouths
 Sup up their fill
 Of the slow dew and the sharp rain
 Of the mantling snow dissolv'd again

At Heaven's sweet will (Byatt, 1990, p. 70)¹⁹.

В этом стихотворении автор выражает надежду на обретение утешения после смерти. Но и сама смерть (смертельный недуг — mortal trouble) для Ла Мотт несет не нечто негативное — физическое исчезновение, а, напротив, — слияние с природой. Лирическая героиня ищет после смерти успокоения (Let me lie still), хочет прочувствовать живую природу. Возникает образ круговорота живительной влаги, в который втянут и ветер, и облака (the wind drives and the clouds stream), и тысячи травинки, насыщающие свои уста (grass's thousand thirsty mouths). Мы позволили себе не согласиться с переводчиками в некоторых местах. Так, slow dew — это не «тучная роса», а медленная, ниспадающая, она противопоставляется быстрому (резкому) дождю (sharp rain). Еще один нюанс: «И снега, что, воле свыше внемля» — это не суровая, а, напротив, добрая воля небес (Heaven's sweet will). Переводчикам удалось передать своеобразие манеры Ла Мотт: некоторую отрывистость фраз, необычные метафоры (grass's thousand thirsty mouths – насытые уста травы).

Кристине Россетти принадлежат строки, похожие по настроению и тематике:

I have dreamed of death: what will it to be to die

Not in a dream, but in the literal truth...? (Rossetti, 1913, p. xxxii)

или

Sleep, let me sleep, for I am sick of care;

Sleep, let me sleep, for my pain wearies me (Rossetti, 1913, p. xxvii)

¹⁹ От земных невзгод / Пусть найду приют / Близ холма, где веет ветер, / Облака плывут, / Где насытыми устами / Травы жадно пьют / Тучную росу, дождь, ушедший в землю, / И снега, что, воле свыше внемля, / Образ влаги снова обретут (Байетт, 2002, с. 93).

В стихотворениях Ла Мотт отражаются ее душевные переживания, вызванные чувством к Рэндольфу Падубу. Так, в одном из них тема любви выражается с помощью образов двух рыбок, живущих в пруду. Летом они скользят под водой, сияя яркими красками (Средь тусклой зелени горят / Багрец гербов, сребристость лат), зимой рыбки дремлют «не смежая глаз», светясь подо льдом. Стихотворение пронизывают мотивы жаркого лета и угрюмой зимы. В последнем четверостишии развивается тема запретной любви — между свободной женщиной (Ла Мотт) и женатым мужчиной (Падубом). Им пришлось охладить «пламя» своей любви. Их чувства волею обстоятельств превратились в «страсть, давшую обет не сметь, способную лишь цепенеть» (Байетт, 2002, с. 177). В оригинале это выглядит так:

A paradox of chilly fire
 Of life in death, of quenched desire
 That has no force, e'en to respire
 Suspended until frost retire (Byatt, 1990, p. 142)

Перу Ла Мотт принадлежит и поэма «Затонувший город». Она представляет собой поэтическое переложение бретонской легенды о городе Ис, который поглотило море за грехи его жителей. Городом правила колдунья, королева Дауда, дочь короля Градлона. Эту поэму (также, как и «Мелюзину») отличает сочетание фантастичности сюжета с реалистичностью описаний, конкретикой деталей. По легенде, все женщины в городе Ис были прозрачные. Когда на город наступает океан и город начинает тонуть, Дауда находится вместе со своим возлюбленным. Она не оставляет его до самого конца, когда город уходит под воду. И Мелюзина, и Дауда являются естественным выражением внутреннего «я» самой поэтессы, отражают ее сложную, противоречивую натуру.

Необходимо отметить, что отношение Байетт к текстам ее героев носит серьезный характер, они и написаны так, что мы верим в их «подлинность». У Байетт нет той (само)иронии, которой полны тексты, созданные Брэйтуэйтом в романе Джулиана Барнса, все эти бестиарии, экзаменационные билеты по Флоберу, лексиконы и прочее.

В романе Байетт мы сталкиваемся с тем случаем, когда за редким исключением (о чем ниже) стилизация творчества под уже известные жанры (сказки, поэмы) иронии не содержит. И прежде всего потому, что эти художественные произведения служат раскрытию образов их создателей, героев романа.

Самовыражение героев находит в темах и образах их текстов.

Так, не случайно Падуб избрал своим героем Сваммердама — пытливого ученого-естествоиспытателя, одного из основоположников научной микроскопии, исследующего мир живой природы. Падуб сам также мечтал проникнуть в суть вещей, разгадать тайну жизни на земле, познать все именно интеллектом, а не сердцем. Поэт — человек своей эпохи, эпохи, когда теория Дарвина буквально перевернула мир. Для его героя Сваммердама нет иных ценностей, кроме научных, самое дорогое, что у него есть — насекомые, препарированные им («Богатством были сотни три существ, ...— / С любовью разъятые тела...») (Байетт, 2002, с. 258). Героя поэмы — исследователя отличает стремление систематизировать мир, дать ему разумное объяснение («Ещё в далёком детстве я задумал / Богатствам этим роспись учинить: / Ранжировать, внести порядок ...») (там же). Ученого волнует извечный вопрос: «Что к жизни ключ?», и поэтому он «... стал исслеживать истоки жизни ... / Пыльца-кольчуга мотыльковых крыльев, / Кривые когти на мушиных лапках — / Мне в мире сем открылся новый мир, / Мир истинный, чудесный, полный жизни / В обличиях диковинных существ» (там же).

Герой поэмы Падуба разделяет интересы самого поэта, которого также волнует загадка самой жизни, ее вечного круговорота. Прочитируем отрывок из его письма: «Мне также показалось занимательным, как ископаемые останки [аммонитов. – примеч. наше. – Я.Г.] преобразуются мастером в изящные вещи – вот гладко отшлифованная столешница из цельного куска окаменелости, — если приглядеться, то увидишь сплетенья невообразимо древних, Бог весть когда опочивших улиткоподобных существ, или перистые листья окаменелых доисторических цикадовых, — и все они настолько же отчётливо сохранились, как те цветки и листья папоротника, что населяют твой молитвенник, засушенные меж его страниц. Если есть на свете какой-то предмет, моя дорогая Эллен, который меня влечёт, я имею в виду, увлекает меня как писателя, то это нескончаемая работа времени над жизнью и формой вещей давным-давно умерших, но не исчезнувших». И как истинный поэт Падуб добавляет: «Я желал бы написать, создать нечто настолько совершенное по исполнению, что и долгое, долгое время спустя о нём думали бы, и смотрели б на него, как мы, смотрим на этих в камне запечатленных созданий» (Байетт, 2002, с. 324).

Личность Ла Мотт находит выражение в фантастических образах ее героинь — феях Дауде и Мелюзине. Это сильные женщины с бунтарским характером. Мотив запрета, присутствующий в поэме, — это запрет на сами чувства, рожденный жизненной ситуацией, в которой оказалась поэтесса. Примечательно, что над «Мелюзиной» Кристабель начнет работать в ходе переписки с Падубом (причем она будет отсылать ему своеобразные «отчеты» о работе), именно эта поэма станет своеобразным выражением душевного состояния поэтессы. Кристабель не раз сама назовет себя мелюзиной, ундиной, русалкой.

Разработка образа Мелюзины вписывает творчество Ла Мотт в общеевропейскую, мировую традицию. Благодаря стихотворному переводу В.А. Жуковского, в России известна повесть «Ундина» (была напечатана в 1837 году), принадлежащая перу немецкого романтика, поэта и писателя Фридриха де ла Мотт Фуке (1777-1842). Обратим внимание на созвучность его имени и имени вымышленной Байетт поэтессы. У И. Гете в романе «Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» встречается вставная новелла «Новая Мелузина», также он пишет о возникновении этой сказки в «Поэзии и правде». Все это подчеркивает духовную связь творчества Ла Мотт с общеевропейской литературой и придает значимость ей как поэтессе, а также как незаурядной женщине, личности.

В романе «Одержимость» присутствуют произведения Ла Мотт, которые напоминают сказки братьев Гримм. Например, стихотворение «Стеклянная башня» написано на сюжет известной сказки «Рапунцель»:

«И слышит прохожий
Зов дряхлогоголосый:
«Рапунцель, Рапунцель,
Спусти свои косы».
И струи золотые
С тревожною дрожью
Сбегают, сверкая,
По башне к подножью.
Горбунья по косам
Взбирается хватко» (Байетт, 2002, с. 50).

Отличие разработки Ла Мотт сюжета о Рапунцель заключается в привнесении ею атмосферы ужаса, безысходности, которой не было у Гриммов:

«Как страждет в когтях её
 Каждая прядка!
 И смотрит прохожий
 Угрюмее ночи:
 Снести эту пытку
 И вчуже нет мочи» (там же).

Поэтическая душа Кристабель находит свое выражение в прелестных, хотя и несколько гнетущих по настроению сказках. В романе упоминается два сборника поэтессы: «Сказки для простодушных» и «Сказки, рассказанные в ноябре». По словам героини романа Мод Бейли, они представляют собой «жутковатые истории, заимствованные большей частью у братьев Гримм и Тика, причём почти в каждой действовало животное и кто-нибудь кого-нибудь не слушался» (там же). На наш взгляд, Ла Мотт не слепо копирует сюжеты других авторов, она лишь использует их для создания своих особенных, немного странных сказок, обладающих особой тональностью.

Все «Сказки для простодушных» Ла Мотт отличают несвойственный этому жанру, традиционно наделяемому развлекательной функцией, надрыв, обреченность, алогичность. Так, в сказке о королеве и «невиданной птичке-молчунье» присутствует мотив сильного желания персонажем чего-то невозможного, в сказке о «неумехе-дочке башмачника» — мотив непохожести на других. В последней сказке автор вообще идет на риск — смещает привычные акценты: не умеющая работать девушка не является отрицательным персонажем, напротив, заявляется ее право на исполнение того, «чего просила ее душа» (Байетт, 2002, с. 71).

Герой сказки «Стеклянный гроб» — портняжка, «славный неприметный человек» (Байетт, 2002, с. 78). В этой характеристике

можно увидеть намек на скромную — и, несомненно, творческую — натуру автора (Ла Мотт). Портняжка выделывает «наряды тонкой работы». На них нет спроса, но он продолжает шить именно такое платье, а не «дешевое и наспех сделанное» (там же). Образ поэтессы, созданный Байетт, говорит нам, что Кристабель Ла Мотт принципиальна в вопросах творчества, как и герой ее сказки.

В романе также упоминается сказка «про женщину, которая обещала отдать всё на свете, лишь бы у неё был ребёнок — какой угодно, хоть ёж. Так и случилось: она родила чудище, наполовину мальчика, наполовину ежа» (Байетт, 2002, с. 71).

Все тексты поэтессы используются Байетт как средство характеристики героини, являются отражением ее личности. Отличительной чертой поэтического творчества героини романа Байетт можно назвать необычных, ярких героинь. Это всегда женщины — сильные личности, бунтарки, идущие наперекор судьбе и совершающие неординарные поступки. Так, фея Мелюзина выходит замуж за смертного, зная наверняка, что этот брак обречен.

Поэма Падуба «Сваммердам» является ярким отражением проникающего во все сферы жизни позитивистского мышления, характерного для викторианства.

Интересно суждение самой Антонии Байетт: «Writing Victorian words in Victorian contexts, in a Victorian order, and in Victorian relations of one word to the next was the only way I could think of to show one could hear the Victorian dead» (Byatt, 2000, p. 46). Можно сказать, что целью написания Байетт «викторианских» произведений своих персонажей было воссоздание особого духа той эпохи, в которую она поместила своих персонажей.

Но художественные тексты викторианцев Падуба и Ла Мотт — не единственные «вставки» в основное (авторское) повествование от

третьего лица, присутствующие в романе. В романе «Одержимость» авторское повествование от третьего лица используется в двух третях всего объема романа. Остальное составляют тексты (кроме уже упомянутых художественных), чьими авторами являются персонажи. Все они постоянно пишут письма, иногда напоминающие эпистолярные романы. Кроме того мы читаем разделы из научных работ, выдержки из автобиографии, отрывки из критических статей разных авторов. Приведено много отрывков из дневников: реальной исторической фигуры Крэбба Робинсона — журналиста и адвоката XIX века, вращавшегося в литературных кругах; а также вымышленных — Эллен Падуб, жены поэта; Бланш Перстчетт (Blanche Glover) — художницы, жившей в доме Ла Мотт. Из текстов дневникового характера самый значительный по объему принадлежит Сабине де Керкоз, французской родственнице Ла Мотт.

Особое место занимает переписка Падуба и Ла Мотт. Эти тексты имеют вполне определенные идейно-художественные функции: служат развитию образов персонажей и также развитию фабульной линии. Переписка принимает на себя и сюжетоорганизующую роль, она непосредственно связана с завязкой романа. Собственно, с обнаружения Роландом черновика письма Падуба таинственной незнакомке все и начинается. Переписка, являющаяся одновременно и текстом, и частью сюжета, и предметом изучения персонажей-литературоведов, предстает также как объект детективного расследования со всеми его атрибутами (тайна, загадка, поиск, тема смерти, находка по подсказке, спрятанной в стихотворении, путешествие, бегство и пр.).

Байетт использует переписку как прием умолчания: так, мы не сразу узнаем, что результатом отношений викторианцев стало рождение ребенка. Автор заканчивает роман «Постскриптумом, 1868»

(здесь обыгрывается буквальное значение слова *postscriptum* – «после написанного», т.е. после переписки в данном случае). В нем Байетт рассказывает о встрече Рандольфа Падуба с его дочерью Майей, которую ее мать, Кристабель, поместила сразу после рождения в семью своей двоюродной сестры (так обычно поступали с незаконнорожденными детьми в викторианскую эпоху).

Примечательно, что эту часть истории любви поэтов Байетт делает известной только для читателей романа: ни персонажи века XIX-го, ни персонажи — наши современники не знают об этом событии. Но Байетт позволяет познать истину читателю, и этим она отличается от Барнса и Акройда.

Для героев «Попугая Флобера» и «Чаттертона» истина остается непостижимой, так как, в трактовке писателей, таковая не существует. Джеффри Брэйтуэйт не находит «подлинного» Флобера, поскольку постичь его невозможно. Невозможно обрести и «настоящие» бумаги и дневники Томаса Чаттертона.

Письма, будучи текстами, которые можно прочесть, проанализировать, изучить, позволяют Байетт показать свое видение викторианской эпохи, ее особый аспект — нравственно-этические отношения. Через их призму и дается развитие любовного чувства героев. В последнее время встречается термин *neovictorian novel*, чаще всего по отношению к романам А. Байетт «Ангелы и насекомые» и «Одержимость», а также к более ранней (опубликована в 1969 году) «Женщине французского лейтенанта» Дж. Фаулза. Но отношение к викторианству у этих авторов различно. Как справедливо заметил в своей монографии Д. Затонский, «...Фаулз мерил викторианцев, так сказать, на свой аршин, даже лепил по образу и подобию наших с вами современников», «...лишен он и какого бы то ни было пиетета по отношению к минувшему...» (Затонский, 2000, с. 188). В романе А.

Байетт мы, напротив, замечаем, что герои-викторианцы намного полнокровнее и выписаны гораздо более сложно, чем «герои нашего времени». Если писательница и иронизирует, то только над чрезмерным увлечением исследователями модными течениями современного литературоведения, но никак не над чувствами, мыслями и действиями людей, живших в XIX веке.

Переписка главных героев викторианской линии романа является своего рода смысловым ядром всего романа Байетт (думается, не случайно она помещена в листажную середину книги). Всего в романе находим сорок восемь страниц писем Падуба и тридцать — Кристабель. Хотя оба поэта писали и другим людям, главная переписка (то, что обозначено как «The Correspondence»), занимающая в романе примерно пятьдесят страниц, происходила между ними. Письма составляют значительную часть романа: глава девятая представляет собой тридцать писем поэтов друг другу. Кроме этого, в самом конце книги читателю будут предложены еще два письма: одно — Падуба и одно, замыкающее переписку, — Ла Мотт, найденное в могиле поэта, но никогда им не прочитанное.

Осознавая неоднозначность викторианской этики, Антония Байетт показывает психологическую сложность этого феномена, что выражается двумя линиями в отношениях викторианцев. С одной стороны, это внешнее подчинение запретам, вызванным требованиями морали: любовный роман в основном протекал в тщательно скрываемой переписке, тайным стало и единственное совместное путешествие, в котором Падуб выдавал Ла Мотт за молодую жену (своеобразное подобие медового месяца), тайными были беременность и роды Кристабель (примечательно, что ребенок был помещен в семью сестры — обычная для того времени практика). А с другой стороны, можно наблюдать своеобразные «ножницы» в

изображении персонажей, подразумевая под этим «неровность», некоторую непоследовательность в развитии отношений между Падубом и Ла Мотт, нравственные метания героев от одной модели поведения к другой. Эти «ножницы» нашли выражение в сильном чувстве, ради которого оба героя пошли на определенные жертвы, и в то же время — в намеренном прекращении отношений и последовавшем за этим мучительном разрыве; в появлении на свет ребенка как символа любви — и в трагической истории разделения семьи. Это также долгое (пожизненное) молчание Кристабель, инициатора разрыва, и ее попытка все объяснить последним, прощальным письмом, так и непрочитанным Падубом.

Формальное следование и одновременное внутреннее, подспудное преодоление действовавшей системы приличий очевидно в переписке поэтов и на языковом уровне.

В этом отношении интересно проследить, как менялась со временем форма обращения в письмах. Сравним (в порядке хронологии), как Падуб обращался к Ла Мотт: его речевые формулы прошли путь от абсолютно официальной, безлично-вежливой «Dear miss LaMotte» через более неформальную «My dear friend» к полностью открытой, искренней «My very dear». И Кристабель обращалась к поэту сначала строго официально — «Dear Mr Ash», затем более дружески — «My dear friend», далее, почти интимно (благодаря наличию эмоционального определения), но в то же время со стремлением сохранить дистанцию (о чем говорит формальное обращение) и оттого немного парадоксально — «My dear sir», и, наконец, — «Dearest sir». В самом последнем письме Ла Мотт, которое не было прочитано адресатом (что показательно), она использовала обращение «My dear, my dear».

Переписка в романе Байетт является одновременно отражением системы викторианских условностей и ее опровержением. Данную мысль можно проиллюстрировать сравнением двух черновиков первого письма Падуба к Ла Мотт и того варианта, в котором это письмо попало к своему адресату.

Первый черновик – самый искренний по своему содержанию и самый короткий по форме. Это письмо отражает истинное состояние пишущего: взволнованное, эмоциональное – видимо, поэт уже предчувствовал, что эта случайная встреча положит начало самому сильному чувству, которое ему доведется испытать в своей жизни. «Мне известно, что Вы редко бываете в обществе, и мне удивительно повезло, что любезный Крэбб залучил Вас к себе на завтрак» (I know you go out in company very little, and was the more fortune that dear Crabb managed to entice you to his breakfast table) (Byatt, 1990, p. 5). Но существующие в викторианском обществе косные и лицемерные представления о приличиях мешают ему вырваться за пределы установленных «границ» искренности. Потому-то оказываются зачеркнутыми фразы, обращенные непосредственно к чувствам корреспондента: «...Вы, как мне показалось, были так же взволнованы...» (...you were indeed as much struck as I was...) и «Вы без сомнения разделяете то же чувство...» (I cannot surely be alone in feeling...) (там же). Правда, подобные колебания можно объяснить и простым стеснением, связанным с малой степенью знакомства поэтов на тот момент. Но сдерживающий фактор «понятий о приличиях» в этом письме нельзя отрицать.

Во втором варианте письма Падуб более многословен: возможно, боясь получить отказ от Ла Мотт, он стремится как можно более подробно описать ей чувства, которые вызвала в нем их беседа: «Не правда ли, удивительно, что мы с полуслова так хорошо поняли

друг друга? А ведь мы поняли друг друга на редкость хорошо, Вы согласны?» (Did you not find it as strange as I did, that we should so immediately understand each other so well? For we did understand each other uncommonly well, did we not?) (там же). Но все же снова находим «отвергнутой» фразу «...меня не оставляет чувство, что и Вы разделяете моё желание, что нам обоим было бы полезно продолжить нашу беседу, что нам необходимо увидеться...» (I cannot but feel that you must in some way share my eagerness that further conversation could be mutually profitable that we must meet) (Byatt, 1990, p. 6).

Подобные «неосторожные», с точки зрения нравов того времени, утверждения трансформировались в окончательном варианте послания в обтекаемые, вежливо отстраненные фразы вроде «Могу ли я надеяться, что и Вам беседа наша пришлась по душе?» (May I hope that you too enjoyed our talk...) и «Могу ли я иметь удовольствие навестить Вас?» (...may I have the pleasure of calling on you?) (Byatt, 1990, p. 86). Отсюда можно было бы сделать вывод, что ханжеская система викторианских правил и приличий все же победила искреннее чувство, но, думается, это не так. Причина того, что Падуб писал, соблюдая нормы, кроется в боязни «отпугнуть» свою новую знакомую от себя: как знать, как она отнеслась бы к его «настоящим» письмам? Но в ходе переписки, как мы знаем, возникает и крепнет чувство. Более того, «трезвомыслящие люди девятнадцатого столетия» (Байетт, 2002, с. 245), Падуб и Ла Мотт вдохновляются общением друг с другом и создают свои лучшие художественные произведения.

Наряду с текстами, призванными отразить особенности менталитета героев другой исторической эпохи (одновременно с явными отклонениями от него), в романе находят литературное воплощение различные мифологические сюжеты и мотивы.

Более того, это связано с еще одним «филологическим» качеством «Одержимости». Байетт дает ему подзаголовок — «а romance». Черты «romance» проявляются в романе Байетт различными способами.

Это и своеобразная романтика научного исследования (бесконечные «ползания» по рукописям, всматривания в текст, «охота» за сносками), неожиданно обретающего характер настоящего приключения. Это и соперничество (современная проекция рыцарских поединков, отсылка к еще одному значению «romance») между личными и национальными интересами исследователей — представителей английской и американской литературоведческих корпораций. Суть «romance» находит отражение и в постоянно присутствующем мотиве тайны: сначала неизвестен адресат неожиданно найденного черновика письма Падуба, затем идет выяснение, была ли продолжена переписка, сохранилась ли она и каково место ее предполагаемого нахождения, далее следуют новые загадки и поиски путей их решения. Приметы «romance» можно усмотреть в странствиях ученых по следам путешествия, совершенного викторианскими поэтами почти полтора столетия назад; мотив преследования в отношениях между исследователями, кражи и обманы, неожиданные находки (письма в кукольной кровати), вскрытие могилы Падуба (весьма колоритная сцена на старом кладбище под завывание бури). Наконец, «romance» — это те чувства, собственно любовный роман между двумя парами из разных веков: поэтов Падуба и Ла Мотт и изучающих их Роланда и Мод.

Произведению предпослан эпиграф из предисловия Н. Готорна к его «Дому о семи фронтонах». В этом эпиграфе говорится о различии между романом реалистическим и романтическим, причем как свойство последнего называется «попытка связать прошлое с

ускользающим настоящим» (Байетт, 2002, с. 7). Думается, именно поэтому Байетт назвала свое произведение «романтическим».

С романтическим началом связан еще один аспект «Одержимости», на котором хотелось бы остановиться особо, хотя он проявляется скорее в намеках, но позволяет обратиться к толкованию названия книги. Это аллюзия на средневековые мотивы, на артуровский цикл рыцарского романа.

Это легенда о Мерлине и Вивиан, с упоминанием о которой мы встречаемся в дневнике подруги Кристабель Бланш: «Подумываю написать маслом сцену из Мэлори: пленение Мерлина девой Ниневой...» (Байетт, 2002, с. 63). Это текстологически точное уподобление Ла Мотт Ниневе (она же Вивиан) — моделью должна была стать Кристабель.

Байетт обращается к хорошо известному в истории литературы произведению сэра Томаса Мэлори (1400?-1471) «Смерть Артура», в одном из эпизодов IV книги которого рассказывается, как одна из дев Владычицы Озера, Вивиан пленила и погубила волшебника Мерлина. Что же дает для понимания романа эта легенда, а точнее, модель отношений, заявленная в ней? Значение этой литературно-мифологической аллюзии основано на амбивалентной природе феномена «обладания».

Это связано с названием романа Байетт, в оригинале — *Possession*. Но это слово также можно перевести и как «одержимость». Два значения одного слова постоянно обыгрываются в романе. Как читателям, нам интересно, кто же в конечном итоге будет владеть письмами, найденными исследователями (здесь обыгрывается прямое буквальное значение слова «possession»). «Все учёные слегка одержимы», — скажет Мод Бейли (Байетт, 2002, с. 416). Она называет свою подругу Леонору Стерн «зацикленной,

одержимой, исступленной» (Байетт, 2002, с. 281), подразумевается, что на фрейдистском психоанализе. Роланд Митчелл сказал о себе, что он «одержим» проблемой отношений. Позже он скажет Мод Бейли о своей полной «одержимостью» ею. Она же в свою очередь пожалуется, что женщины, подобные ей, т.е. считающиеся классически красивыми, часто «превращаются ... в общественное достояние, ... в какого-то идола» (people treat you as a kind of possession... You can become a property or an idol). Автор позволяет Роланду самому комментировать их с Мод любовь – она вмещает в себя «все то, во что мы давно разучились верить... Это как наваждение, или как навязчивая идея» (здесь обыгрываются сходное звучание и значение слов «obsession» и «possession»).

Все ученые стремятся завладеть чем-то: перепиской поэтов, материальными ценностями, связанными с ними (тем, что по-английски обозначается как memorabilia). А через это обладание тем, что можно увидеть, подержать в руках, оценить, продать и т.д. литературоведами движет желание овладеть знанием, истиной о личностях викторианцев.

Обладающий чем-то или кем-то одновременно является и объектом обладания. Аллюзия на артуровский цикл позволяет рассмотреть три пары «мужчина-женщина», в отношениях которых проявляется феномен «обладания».

Начнем с Мерлина и Вивиан. Здесь обыгрывается два значения слова «пленение»: буквальное — захватывание в плен, обезоруживание (здесь в форме лишения колдовской силы) и переносное — очаровывание, околдовывание (в данном случае с помощью магии). Таким образом, он был пленен девой дважды: когда влюбился и когда оказался заточенным в волшебной пещере. Жажда обладать физически привела к обратному — он стал ее пленником. К

тому же он как бы вынудил ее использовать его любовь, так сказать, в практических целях — Вивиан обманом овладела его искусством, его магическим даром и использовала это против своего учителя: «сама так наколдовала, что он со всем своим искусством уже не мог никогда поднять каменную плиту и выйти наружу» (Мэлори, 1974, с. 603). Данная модель отношений осложняется тем, что оба вовлеченных в нее связаны с магией и колдовством.

Вторая пара — поэты Рандольф Падуб и Кристабель Ла Мотт. Их взаимоотношения были осложнены моралью эпохи, в которой они жили (он был женат). Они знакомятся в то время, когда оба переживают определенный кризис как в творческом плане, так и в личном. Их состоявшееся взаимообладание неоднозначно: оно было проявлением их любви друг к другу, но потом они расстаются, причем причины разрыва неясны. Что же это тогда? Возможно, это решение своих личностных проблем, своего рода психологический вампиризм, это взаимопроникновение, обогащающее и опустошающее одновременно.

Третью пару представляют наши современники Роланд и Мод, дети XX века, что, в свою очередь, обуславливает особую модель их отношений. Мод закомплексована своей собственной внешностью. У нее очень красивые волосы, и как-то на одной из конференций феминистки освистали ее, думая, что своим внешним видом она противоречит своему докладу. Итак, она принадлежит не себе, а обществу и его о ней мнению; герой, в свою очередь, не может забыть о социальной и экономической пропасти, разделяющей их. Спектр чувств Роланда к Мод простирается от страха, робости через интерес и уважение к любви и желанию обладать во всех смыслах этого многогранного слова. Они оба находятся во власти предрассудков. Роланд и Мод принадлежат своим исследованиям, ими завладели

чужие далекие жизни — предметы их тщательного изучения. И они вместе стремятся к обладанию письмами тех далеких людей. Желая обладать научной тайной, мужчина и женщина обретают «взаимодушие», то, что «прочней желанности уст, рук и глаз»²⁰.

Здесь мы снова наблюдаем пару творчески одаренных людей, чьи профессиональные и личные линии пересекаются. Заметим, что имя главного героя Роланда отсылает нас к стихотворению Роберта Браунинга, заглавная строка которого воспроизводит единственную сохранившуюся фразу памятника староанглийской литературы: «Childe Roland to the dark tower came» («Вот к мрачной башне Роланд подходит»). Мрачная башня — это символ испытаний, смерти, тайны. Через обладание тайной, женщиной главный герой обретает свой собственный голос — ученого, человека, мужчины, из толкователя он превращается в творца.

Итак, присутствие разнообразных текстов является характерной чертой романа Байетт, в чем можно усмотреть проявление его своеобразной «филологичности». Тем более, что эти тексты привлекают интерес персонажей-литературоведов, а этот мир представлен в «Одержимости» очень широко.

Антония Байетт населяет свой роман представителями интеллектуальной, академической среды. Персонажами современной линии являются ученые-литературоведы, принадлежащие к двум лагерям: британскому и американскому. К первому относятся уже упоминавшиеся Роланд Митчелл и Мод Бейли, Фергус Вулф, а также обитатели «Падубоведника» (Центра изучения наследия Падуба): профессор Джеймс Аспидс (бывший научный руководитель Роланда), Беатриса Пуховер («специалист» по дневникам жены Падуба). Науку

²⁰ Джон Донн. Прощание, запрещающее печаль. Цитируется по: Байетт, 2002, с. 561.

США, в свою очередь, представляют Мортимер Собрайл, «собирающий» наследие Падуба, и феминистка Леонора Стерн.

Упоминаются и реальные ученые: например, Фрэнк Реймонд Ливис (1895-1978) — английский литературный критик и историк литературы, в своё время бывший одним из самых влиятельных литературоведов Великобритании.

Отношение Байетт к своим персонажам выражается в том, как они трактуют различные произведения, проявляя таким образом свою принадлежность к разным школам.

Так, в мнении Леоноры Стерн ярко проявляется то, что она феминистка. Автор вкладывает в ее уста следующие рассуждения: «Таким образом, все они [феи] воспринимаются — мужским сознанием, конечно! — как искусительницы, действующие в союзе с могучими соблазнами самой Природы. У Ла Мотт источник ... недоступен, потаён; рыцарь и конь, сбившиеся с пути, вынуждены то спускаться, то с трудом карабкаться по крутым склонам, стремясь на голос феи Мелюзины — «ясный, золотой», прежде чем достигнут источника; Мелюзина погружена «в себя и в это пенье», и только когда незванный гость уже стоит перед ней, слышит «её волос манящий тёплый шёпот», хочет преодолеть пространство «меж собою» и «стихией дивной» этих золотых волос, и глаза их наконец встречаются — только тогда сокровенная песня Мелюзины обрывается...» (Байетт, 2002, с. 309).

Что касается сказки Ла Мотт о полумеже-получеловеке, то, по мнению Леоноры Стерн, в этом произведении «выразился страх женщины викторианского времени — да и не только викторианского, — что её ребёнок окажется уродом. Подоплёка примерно та же, что у истории о Франкенштейне, навеянной Мэри Шелли воспоминаниями

о родовых муках и отчаянным страхом перед деторождением» (Байетт, 2000, с. 72).

С явной долей иронии обрисован Фергус Вулф, «подкованный» в теории литературы молодой ученый. На конференциях «по текстуальности и сексуальности» Фергус выступает с докладами, имеющими, например, такую тему: «Сексуально активный кастрат: эгофаллоцентрическая структуризация гермафродитических персонажей Бальзака». Вулф занимается также «деконструктивистским анализом бальзаковского «Неведомого шедевра»», объясняя, что «задача его исследования — произвести деконструкцию объекта, который уже сам деконструировался: ведь в новелле Бальзака идёт речь о картине, которая оказывается просто-напросто беспорядочным нагромождением мазков» (Байетт, 2002, с. 47). Байетт явно иронизирует над Вулфом.

Так же, как и над американской феминисткой Леонорой Стерн, чьи тексты полны отсылок к трудам реальных ученых: например, Люс Иригарэ (род. 1932, французская представительница психоанализа и философии, известная своими феминистскими исследованиями языка в его употреблении по отношению к женщинам) и Элен Сиксу (род. 1937, французская феминистка, писательница, драматург). Автор с юмором пишет о таких умозаключениях Леоноры (речь идет о поэме Кристабель Ла Мотт «Затонувший город»): «Тут надо уделить особое внимание негенитальной образности ... — и если интерпретировать окружающую жидкость как недифференцированный эротизм, то не исключено, что в образе жительниц подводного города всё женское тело представлено как сплошная эрогенная зона» и так далее (Байетт, 2002, с. 174).

Представителями старшего поколения британских ученых являются профессор Джеймс Аспидс и Беатриса Пуховер. Аспидс на

протяжении тридцати шести (!) лет является бессменным составителем и редактором Полного собрания поэтических произведений и пьес Рэндольфа Падуба. Работа растянулась на всю научную жизнь Аспидса, так как он во главу угла ставил комментарии и примечания к действительно сложным текстам поэта. «Обзаведясь непостоянным по численности штатом младших научных сотрудников, Ной-Аспидс рассылал своих голубей и воронов по всем библиотекам мира ... Тексты захлёбывались и тонули в примечаниях. Примечания выглядели громоздко, резали глаз, но без них не обойтись, думал Аспидс, наблюдая, как на месте каждой решённой загадки, словно головы Гидры, вырастают две нерешённые» (Байетт, 2002, с. 42).

Представители американского лагеря в целом отличаются большей прагматичностью, деловой хваткой, чем литературоведы-британцы. На личности Мортимера Собрайла, человека с «живым, но дисциплинированным воображением» (Байетт, 2002, с. 482) мы остановимся подробнее, так как его образ имеет отношение к теме «обладания» и «одержимости» в романе. Основатель и бессменный хранитель Музея Падуба, Собрайл деловит и немного нечист на руку: зачастую он скупает реликвии, связанные с поэтом, не совсем честно. В романе есть даже намеки на кражи, совершенные им «во имя науки».

«Говорящая» фамилия американца (в оригинале — Stopper) отражает основное качество его натуры — он именно «собиратель» от науки, ставящий во главу угла материальные ценности, а не духовные. В своей автобиографии (также присутствующей в качестве вставного текста в романе «Одержимость») Собрайл пишет: «Я знал, кем мне предстоит стать, уже в детстве... Своё призвание я ощутил, знакомясь с нашим домашним Кабинетом редкостей. В нашем фамильном

особняке ... была большая коллекция красивых и необычных предметов, собранная моим дедом и прадедом» (Байетт, 2002, с. 126).

Движимый страстной любовью к культурным ценностям, выраженным в материальной форме, Мортимер Собрайл придумал и усовершенствовал «чёрный ящик» — небольшой копировальный аппарат, с помощью которого американец незаконно делал копии редких документов. Но нельзя не признать тот факт, что иногда такое «пиратское копирование могло быть полезным для науки.

Собрайл четок и конкретен в своих действиях: неудивительно, что Собрайла раздражает доктор Пуховер, не допускающая его к дневникам Эллен Падуб — «Беатриса проявляла истинно английские, на его взгляд, нерасторопность и дилетантизм: копалась, канителила, *размышляла* [курсив наш. — Я.Г.] над словами и фактами, не продвигаясь ни на шаг, но, видимо, нисколько от этого не удручаясь, как Овца из «Алисы в Зазеркалье», вечная помеха к исполнению желаний» (там же).

Деятельный Собрайл повторил маршруты путешествий Падуба. Байетт с долей иронии пишет об этом: «Он разыскивал те же пабы и геологические формации, те же построенные римлянами дороги и жемчугоносные ручьи, останавливался в Заливе Робин Гуда, пил отвратительное на вкус тёплое тёмное пиво, ел неудобоваримую тушёную шею барашка, жевал, давясь, рагу из требухи» (там же).

Вспомним, как Джеффри Брэйтуэйт, герой романа Джулиана Барнса «Попугай Флобера», специально повторил железнодорожный маршрут писателя из Руана в Мант, желая найти ответы на вопросы о силе любви Флобера к Луизе Коле. И как рассказчик был разочарован тем, что столбы от ворот (все, что осталось от отеля «Гран Серф», в котором встречалась пара) не помогли ему понять, «какими страстными были свидания Флобера с Луизой» (Барнс, 2002, с. 148).

Интересна психологическая составляющая страсти Собрайла к накопительству, к «истории, которую можно подержать в руках» (Байетт, 2002, с. 128): ему доставляет настоящее удовольствие носить в кармане часы, принадлежавшие самому Рандольфу Падубу; он настолько дорожит любовно собранными им экспонатами, что всегда имеет при себе их фотографии (хранящиеся в том самом «черном ящике»). Даже отель «приглянулся ему отчасти своими удобствами, но больше потому, что здесь в своё время останавливались многие американские писатели, приезжавшие повидаться с Падубом». Собрайл действительно испытывает сильные чувства к вещам, связанным с поэтом, и именно эти чувства заставляют его вести себя порой не совсем честно и красиво. Все остальные ученые испытывают к американцу неприязнь, смешанную со страхом. А Роланд пронизательно заметит: «Он чувствует себя в своём праве, потому что любит эти вещи до страсти» (Байетт, 2002, с. 604).

Важный момент: вспомним, какую роль играли понятия копия, подлинник, муляж, реставрация в рассмотренных нами романах Барнса и Акройда. В «Одержимости» также присутствует эти мотивы, и это неслучайно, ведь все они выходят на являющуюся центральной для всех трех этих произведений проблему истины, подлинности в сфере художественного творчества.

Стоит отметить, что во всех трех изучаемых нами романах герои размышляют о том, как бы отнесся к их научным изысканиям сам объект их исследования. В романе Питера Акройда поэт XVIII века Томас Чаттертон становится наваждением для лондонца Чарльза Вичвуда и в итоге сводит его в могилу. Вспомним эпиграф к роману Барнса: «Когда пишешь биографию друга, ты должен написать ее так, словно хочешь отомстить за него». Роман по сути представляет собой рассказ врача Джеффри Брэйтуэйта о своем лучшем и единственном

друге — давно умершем французском писателе Гюставе Флобере, за которого рассказчик хотел бы «отомстить» и которого он постоянно «защищает» от критиков. Похожее выражение, характеризующее отношение к писателям, присутствует в романе Антонии Байетт. «Тебя это *греет*» (Байетт, 2002, с. 31) (курсив наш. — Я.Г.) — скажет подруга Роланда по поводу его увлечения творчеством Падуба. Но налицо и существенное отличие: Роланд и Мод боятся «обидеть» изучаемых ими викторианцев, они не хотят знать подробности их личной жизни, а лишь «пытаются постичь работу их ума» (Байетт, 2002, с. 33).

Сюжетная линия, связанная с развитием взаимоотношений молодых литературоведов Роланда и Мод, занимает особое место в произведении и важна для понимания позиции автора и его трактовки «филологической» темы в романе.

Именно Роланд Митчелл находит черновик письма Падуба к незнакомке и предпринимает первые шаги по раскрытию тайны ее личности, что приводит его к знакомству с Мод Бейли. С первых строк очевидна симпатия автора к этим персонажам. Правда, Роланд предстает в своих литературоведческой позиции более раскованно, более широко мыслящим, способным к решительным шагам — как именно литературовед. В человеческом плане — при знакомстве с Мод и при изображении их первых совместных действий (две поездки в Сил-Корт, посещение дома, где жили Ла Мотт и Перстчетт и др.) он более скован, неуверен в себе. Хотя повествование в романе ведется от третьего лица, именно Роланд во многих ситуациях выступает субъектом сознания, его глазами мы смотрим на Мод и других персонажей (характерный пример «повествования из кругозора героя» — термин предложен Д. Затонским).

Мод же в восприятии Роланда поначалу предстает холодноватой, высокомерной. Проникнув далее в других сценах в сознание Мод, мы узнаем о ее внутренней закомплексованности. Байетт постоянно подчеркивает, что багаж теоретических знаний не сделал Мод ни убежденной феминисткой, ни просто счастливым человеком: она одинока в жизни, закомплексована, даже ее красота приносит ей больше проблем, чем радости. Сфера научных интересов исследовательницы находится в противоречивых отношениях с ее жизненным опытом. Так, в разговоре с Беатрисой Пуховер она высказывает следующую мысль: «Цельность нашей науки — это цельность мысли... мы же ставим под сомнение все за исключением главенства сексуальности. К несчастью, феминизм сосредоточен только на этом. Иногда я жалею, что не подалась в геологию» (Байетт, 2002, с. 281). «The whole of our scholarship — the whole of our thought — we question everything except the centrality of sexuality — Unfortunately feminism can hardly avoid privileging such matters. I sometimes wish I had embarked on geology myself» (Byatt, 1990, p. 222).

Мод Бейли, занимающаяся «женскими исследованиями», видит все в свете теорий, всему ищет толкование. Например, при чтении письма Фергуса Вулфа Мод «раздосадовало ... упоминание о загадочных лакановских летучих рыбах и бреде преследования полостью. Она решила докопаться до источника — средство, которое помогало ей защититься от всякого гнетущего чувства — и добросовестно отыскала цитату...» (Байетт, 2002, с. 176). Байетт с иронией пишет о том, что, даже находясь в гостях, Мод «приступает к семиотическому анализу» (Байетт, 2002, с. 595): она размышляет, почему Беатриса Пуховер поставила на секретер фото не Эллен Падуб, наследием которой она занимается, а самого поэта, почему

поместила его именно в такую рамку, выбрала именно это изображение.

Между Роландом и Мод, с одной стороны, и Падубом и Кристабель — с другой, очевидна параллель — по смыслу не однозначная, если так можно выразиться, многослойная.

Мод и Кристабель внешне и по образу жизни подобны друг другу. Они обе — «золотоволосые» «принцессы», живущие в своих «стеклянных башнях», погруженные в свое творчество. Литературоведы XX века повторяют путешествие поэтов по Бретани, останавливаются в той же гостинице.

И та и другая пара психологически несвободна. Если над Падубом и Ла Мотт тяготеют этические установки, принятые в их обществе, то на Роланда и Мод влияют их собственные психологические комплексы (в том числе и обусловленные разницей в социальном положении). Однако, лишённые свободы в обществе, Падуб и Кристабель в своем взаимном чувстве преодолевают эти преграды: они осмелились полюбить друг друга. Роланд и Мод несвободны как люди XX века с его специфическим давлением на личность, они идут к взаимной любви дольше и более сложным путем. Байетт показывает их «детьми своего времени, своей культуры», когда «не в чести такие старомодные понятия, как любовь, романтическая любовь, романтические чувства *in toto*» (Байетт, 2002, с. 528).

В связи с этим интересную мысль высказывает Бо Лунден. Мод и Роланд потому не смогли поначалу постичь тайну личности Кристабель и Падуба, их человеческую индивидуальность, что изучали прошлое как текст и вообще привыкли к мысли, что все может быть выражено (и заменено) текстом, теорией. Они не понимали «эмоционально» тех, кого изучают. Характерно замечание Лундена: «They [Roland and Maud] have lost their ability to emotionally

experience the passion of the Victorians because their ... theoretical knowledge has taught them that sex in all its various manifestations can be (re)constructed through language» (Lunden, 1999, p. 118). «Они утратили способность к эмоциональному переживанию страсти викторианцев, потому что знание теории приучило их к мысли, что секс в его различных проявлениях может быть ре(конструирован) с помощью языка». Между тем, понимает Роланд, все гораздо сложнее. Герой вспоминает и о другом влиянии, которому подвергся его ум исследователя: его учили, что «язык, в сущности, бессилён, не умеет передать реальности, выражает лишь себя самого...» (Байетт, 2002, с. 590). Здесь уже чувствуется намек на лингвистическую философию Л. Витгенштейна об ограниченности человеческого слова, о его неспособности воспроизвести богатство, сложность и противоречивость бытия, и особенно внутренний мир человека. Но Роланда эта позиция не удовлетворяет. Вспомним, что позиция Акройда в «Чаттертоне» как раз противоположна: у него только слова и реальны, они «создают реальность». Так авторы «филологических романов» вступают друг с другом в полемику.

Скептически настроен Роланд и по отношению к нарратологии, особенно если речь идет о письмах: «Letters ... are a form of narrative that envisages no outcome, no closure. His time was a time of the dominance of narrative theories. Letters tell no story, because they do not know, from line to line, where they are going... Letters, finally, exclude not only the reader as co-writer, or predictor, or guesser, but they exclude the reader as reader, they are written, if they are true letters, for a reader» (Wyatt, 1990, p. 130). «Письма... это такая форма повествования, где не бывает развязки. Нынешняя филология сосредоточилась почти исключительно на теориях повествования (точнее: «Его время было временем господства нарратологических теорий». — Я.Г.). Письма не

имеют изначально заданной фабулы, повествование в них само не знает, куда повернет в следующей строчке... Письмо, наконец, не предназначено для читателей как соавторов или читателей как угадывающей или предсказывающей инстанции — оно вообще не для читателей. Оно — если это настоящее письмо — написано для *читателя*, одного, единственного» (Байетт, 2002, с. 164).

Интересно мнение Бо Лундена, сравнивающего «Одержимость» с «беллетризированным изложением спора двух ученых о рассказе По» (a fictional presentation of the debate between ... two thinkers in their readings of Poe's story) (Lunden, 1999, p. 95). Лунден имеет в виду семинар Ж. Лакана по рассказу Э. По «Похищенное письмо» и последовавшую критику лакановской трактовки Ж. Деррида. Именно с мыслями Деррида, изложенными в его «Post Card» перекликается вывод Роланда о том, что фрагментарность писем отрицает их как объект изучения — таково суждение Лундена. Тем не менее, он признает, что эти письма, пришедшие к нам из XIX века (письма Кристабель и Падуба) для нас могут быть всего лишь текстами: «these letters from the nineteenth-century can never be more than just texts to us» (Lunden, 1999, p. 106).

Нельзя не отметить и своеобразного спора с Брэйтуэйтом в «Попугае Флобера» (а в «Одержимости» — с Собрайлом). При восстановлении облика поэта, попытках проникнуть в его человеческую и творческую сущность для Роланда и Мод не играют роли «музейные экспонаты», эмоциональное восприятие вещей давно умерших людей. Брэйтуэйт, как мы помним, испытывал волнение и умиление, увидев в музее стакан, из которого Флобер выпил последний глоток воды за несколько минут до смерти, носовой платок, которым он вытирал испарину на лбу — возможно, последним жестом в его жизни. Эти предметы «вдруг заставили почувствовать

меня <Брэйтуэйта> так, словно я <Брэйтуэйт> присутствовал при кончине друга» (Барнс, 2002, с. 23).

А для Роланда как исследователя не важна «материальная» сторона жизни Падуба: «он всегда с некоторым презрением поглядывал на тех, кто млеет при виде всякой реликвии, хранящей прикосновение кого-нибудь из великих: щегольской трости Бальзака, флажолета²¹ Роберта Луиса Стивенсона, чёрной кружевной мантильи Джордж Элиот» (Байетт, 2002, с. 35).

С Роландом солидарна Мод: «Вообще-то всё, что связано с жизнью Кристабель, меня не так уж и занимает. Чудно: мне как-то даже неловко прикасаться к вещам, которые она держала в руках, осматривать места, где она бывала. Главное, её язык – правда? — её мысли...» (Байетт, 2002, с. 75).

Автор подводит нас к тому, что считает главным (и здесь мы полностью согласны с Лунденом). Главное — это эмоциональное, интуитивное познание облика поэтов, а не умственное постижение текстов, не собирание материальных свидетельств их жизни (Lunden, 1999, p. 127).

Переписка Кристабель и Падуба, укрепившая их духовную связь, сближает и Мод и Роланда, становясь объектом их чтения, совместного исследования. Но не только: Роланд и Мод словно проникаются духом любви Падуба и Ла Мотт. Желание разгадать загадку поэтов помогает им понять самих себя. Как эстафета, им передается любовное чувство викторианцев, изучаемых ими. Более того, в финале романа выясняется, что героиня является праправнучкой внебрачной дочери Падуба и Ла Мотт Майи — той самой, что не знала своих настоящих родителей. Так, фактом кровного

²¹

Флажолет (франц. flageolet) - род продольной флейты высокого регистра.

родства героинь из разных веков Байетт наглядно демонстрирует связь времен.

Расследование, связанное с Падубом, многое изменило и в жизни Роланда: он получил приглашение на работу в несколько крупных университетах, сменил место жительства, обрел настоящую любовь. В результате Роланд приблизился к тому, что самому стать поэтом: «он надеялся — больше того, чувствовал с необъяснимой ясностью, — что дело идёт к стихам» (Байетт, 2002, с. 538).

В финале романа, обращаясь опять-таки к повествованию «из кругозора» Роланда, автор перечисляет разные «виды» чтения: «по обязанности», «слишком личное», «вовсе обезличенное» (Байетт, 2002, с. 588). Но «... порою, ... во время чтения приключается с нами самое удивительное, от чего перехватывает дыхание, и шерсть на загривке — наша воображаемая шерсть — начинает шевелиться» (там же). Во время чтения («по двенадцатому, если не по двадцатому разу») поэмы Падуба «Сад Прозерпины» к Роланду приходит озарение (там же). Оно раскрывается в его внутреннем монологе в форме несобственно прямой речи — контаминации голосов автора и героя: «вдруг становится так, что каждое слово горит и мерцает пред нашим взором, ясное, твёрдое и лучистое, как алмазная звезда в ночи, наделённое бесконечными смыслами и единственно точное, и мы знаем, ... что сегодня нам дано постичь сочинение автора по-иному, лучше или полнее...» (Байетт, 2002, с. 589). Именно после такого чтения герой романа Роланд и «постиг подлинного, настоящего Падуба» (там же). Именно после такого чтения Роланд из толкователя превратился в Творца. Можно сказать, что перед нами своего рода гимн филологии.

Подводя итоги, можно сказать следующее. «Одержимость» обладает характерными признаками, которые мы называем

«филологическими». Сюжетно-композиционную организацию текста отличает хронологическая двуплановость (действие происходит в XIX и XX веках). При этом прошлое (XIX столетие) предстает как объект исследования со стороны персонажей, живущих на полтора века позже. Роман насыщен разнообразными текстами, в том числе и художественными. Они являются средствами характеристики героев, а также намекают на прототипов. В произведении рассматриваются проблемы литературоведческого, общегуманитарного, философского характера: проблема познания (прошлого, истины), проблема творчества, вдохновения. На наш взгляд, все эти особенности позволяют отнести роман «Одержимость» к «филологическим», наряду с рассмотренными в предыдущих главах этой работы романами «Попугай Флобера» Дж. Барнса и «Чаттертон» П. Акройда.

Пафос литературоведческого расследования, которое ведут герои, представители XX века, усиливается благодаря использованию приемов детектива: наличие тайны, этапы ее разгадки, обозначенные деталями-уликами. Интересно, что устами героини Мод Байетт называет литературоведов «прирождёнными детективами»: «Вы же знаете, есть такая теория, что классический детективный рассказ восходит к классическим романам о супружеской неверности: всем хотелось узнать о происхождении ребёнка, проникнуть в тайну его рождения, выяснить имя отца» (Байетт, 2002, с. 299).

Разгадка тайны, решение проблемы истины, самой возможности познания, поставленной в романе Байетт, отличается от тех, что были у Барнса и Акройда в рассмотренных ранее произведениях. В романе «Попугай Флобера» рассказчик так и не находит настоящего Лулу. Более того, выясняя незначительные подробности, касающиеся жизни Флобера, Брэйтуэйт никак не приближается к писателю больше, чем мог бы это сделать, изучив его тексты. В романе Акройда выясняется,

что портрет и рукописи Чаттертона, найденные главным героем Чарльзом, — фальшивые. Но сама истина о поэте, кем он был на самом деле — «великим плагиатором» или «великим поэтом» так и остается недоступной. Герои «Одержимости» раскрывают тайну поэтов-викторианцев, а читателю автор позволяет узнать даже больше, чем героям (встреча Падуба с дочерью, описанная в «Постскрипуме»). Более того, Роланд и Мод, которые стремились «постичь работу ума» поэтов, а не обладать памятными вещами, кроме нового знания о Падубе и Ла Мотт, награждаются взаимной любовью — она словно передалась им из другого века.

В какой мере собственно литературоведческие исследования Роланда и Мод способствовали их духовному восхождению и обретению того озарения, которое в финале романа переживается Роландом и духовно, и физически? Байетт не дает на это прямого ответа, не стремится дать морального урока исследователям. На страницах романа Роланд и Мод просто «живут», «болеют» своей «темой», накапливают знания, вчитываются в произведения своих героев, отказываясь от теоретизирования, в иных случаях с трудом (как Мод) преодолевая его. И это их «вживание» в духовный мир Падуба и Ла Мотт, «вчувствование» в их творчество дает результаты. Возможно, именно к такому выводу хочет привести нас писательница. Нельзя не признать вслед за Лунденом, что в тексте романа упоминаются имена и идеи Лакана, Барта, Фуко, Деррида, но они, как справедливо считает Лунден, служат в романе целям воссоздания литературной академической среды 1980-х годов (Lunden, 1999, p. 95). В этом тоже состоит «филологичность» рассматриваемого романа, на наш взгляд, самого «филологического» из трех, представленных в данной работе.

Заключение

Выше мы приводили слова А. Гениса о «кризисе литературы вымысла», которой он противопоставляет «небеллетристическую словесность: эссе, дневники, письма» (Генис, 2000, с. 54). Эти слова нельзя с абсолютной точностью отнести к рассмотренным нами романам Барнса, Акройда и Байетт. Но обратим внимание на то, что все наши авторы являются не только писателями как таковыми, но и журналистами (теле- и радио в том числе) — как Барнс и Акройд, и литературными критиками, преподавателями высшей школы — как Байетт. Следовательно, подлинные дневники и письма писателей могли бы стать объектом их исследования. И в рассматриваемых романах мы сталкиваемся с документальным началом, правда, в особой форме.

Так, Барнс активно цитирует произведения и письма Флобера — то есть то, что, по выражению Гениса, составляет «след души писателя». В романе «Попугай Флобера» насчитывается около двухсот цитат из наследия писателя. Значит, при всей необычности романа Барнса, насыщающего свое произведение разнообразными текстами (бестиарий, лексикон, железнодорожный путеводитель), можно говорить о присутствии в нем документальной основы, сочетающейся с элементом пародирования.

В романе Акройда мы сталкиваемся с имитацией документов (поддельные манускрипты, найденные в Бристоле). Но все же стремление автора опереться на подлинные документы, говорящее об ориентации на небеллетристическую литературу, налицо.

Документальная основа в романе Байетт представлена перепиской вымышленных викторианских поэтов. Но подчеркнем, что

среди прототипов героев можно назвать Роберта Браунинга и Элизабет Баррет, а, значит, можно говорить об очевидной связи переписки этих поэтов с перепиской Падуба и Ла Мотт.

Таким образом, в романах Барнса, Акройда и Байетт «след души писателя» выражается как в подлинных документах (письмах, текстах, дневниках), так и в имитации под их «истинность».

Тем не менее, в рассмотренных романах присутствует и большая доля того вымысла, который раскрывается в сюжете и связан со стремлением авторов к занимательности, интриге. Это поиск рукописей, выяснение подлинности портрета, «соперничество» Чарльза с Хэрриет у Акройда, поиск «настоящего» попугая, обстоятельства личной жизни рассказчика у Барнса, академические «битвы» за переписку поэтов, любовные отношения Падуба и Ла Мотт в романе Байетт.

Как известно, понятие жанра получило в нашем литературоведении разные трактовки. Например, «жанр есть конкретное единство особенных свойств формы в ее основных моментах — своеобразной композиции, образности речи, ритма» (ЛЭС, 1987, с. 107), «жанр ... есть по сути дела механизм, сложно связывающий текст с установившимся типом содержательной формы и столь же сложно организующий каждое отдельное произведение» (Шайтанов, 1996, с. 16). Как видно, понятие жанра включает в себя как содержательный, так и формальный момент. При определении феномена «филологического романа» как жанровой разновидности содержательным моментом является выбор особого героя (Флобера, Чаттертона, вымышленных Падуба и Ла Мотт), обращение к его творчеству, введение в повествование его текстов (реальных и созданных автором романа), стремление персонажей-исследователей постичь внутренний мир писателя, а также обращение к современным

литературоведческим теориям. У Байетт с помощью персонажей-представителей академической среды представлено «беллетризированное» (выражение Бо Лундена) критическое освещение таких направлений современной мысли, как фрейдизм, психоанализ, феминизм, постструктурализм, семиотика. Всему этому писательница противопоставляет иное — способность литературоведа к эмоциональному постижению личности писателя.

Формальными моментами жанровой разновидности «филологического романа» выступает мотив поиска, разгадки тайны, а также временная дистанция, обязательная для осмысления творческой личности, и многоплановость повествования: в романе Байетт это XIX и XX века, у Акройда личностью Чаттертона объединены XVIII, XIX и XX столетия, в романе Барнса события происходят в XX веке, но присутствующий флоберовский дискурс неизбежно отсылает нас к XIX веку.

Пафос расследования, постижения личностей поэтов, их судеб — все это усиливается благодаря детективному началу. Но этот формальный момент не является обязательным для всех «филологических романов».

Сравнивая интересующие нас романы, выявляя их общие черты, следует подчеркнуть и различия между ними.

Все они в разной степени тяготеют к постмодернизму. Это обуславливает не только разные толкования проблемы истины, но и принцип игры, по-своему проявляющийся в произведениях. В романе Барнса игра текстами о Флобере превращает литературоведческое исследование рассказчика в пародию на него. У Акройда игровой принцип выводит на проблему мистификации и шире — заимствований в художественном творчестве. Роман Байетт является наименее постмодернистским из всех, в том числе и потому, что

вопрос о возможности постижении истины в нем решается положительно.

Таковы черты «филологических романов», которые мы постарались выявить, сопоставляя обладающие типологическим сходством романы Дж. Барнса «Попугай Флобера», П. Акройда «Чаттертон» и «Одержимость» А. Байетт. В какой мере все это получит развитие в литературе и утвердится ли в ней «филологический роман» — покажет время.

Библиография

1. Акройд П. Чаттертон / Пер. с англ. Т. Азаркович. – М.: Аграф, 2000. – 400 с.
2. Байетт А. Обладать: Пер. с англ. В.К. Ланчикова, Д.В. Псурцева. – М.: Торнтон и Сагден, 2002. – 656 с.
3. Барнс Дж. Попугай Флобера. – М., ООО «Издательство АСТ», 2002. – 253 с.
4. Ackroyd P. Chatterton. — London: Shere Books, 1990. — 234 p.
5. Barnes J. Flaubert's Parrot. — London, 1984. — 190 p.
6. Byatt A.S. Possession: A Romance. London: Vintage, 1990. — 511 p.
7. Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Леонид Андреев. — М.: Geleos, 2004. — 413 с.
8. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Л.Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. Учеб. пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. — М.: Высшая школа, 2001.
9. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности / И.В. Арнольд // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2, История, Языкознание, Литературоведение. — 1992. — Вып.4. — С. 53-61.
10. Арнольд И.В., Дьяконова Н.Я. Авторский комментарий в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» / И.В. Арнольд, Н.Я. Дьяконова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — Том 44. — №5. — Сентябрь-октябрь. — 1985. — С. 393-406.
11. Афанасьева Е. Драматургия Роберта Браунинга в историко-литературном контексте викторианской эпохи: дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2000. — 178 с.

12. Бардаре Е., Пинто М. Чаттертон (Chatterton). Лирическая драма в 3-х действиях. Текст гг. Бардаре и Пинто. Музыка Е. Гаммиери. — СПб., [тип. Ф. Стелловского]. — 1867. — 67 с.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
14. Баткин Л. О постмодернизме и «постмодернизме» / Л. Баткин // Октябрь. — 1996. — №10. — С. 45-60.
15. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук: сборник / М.М. Бахтин. — СПб.: Азбука, 2000. — 332 с.
16. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.5. Работы 1940-1960 гг. — М.: Русские словари, 1997. — 731 с.
17. Битов А. Пушкинский дом: Роман / А. Битов. — М.: Известия, 1990. — 412 с.
18. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; пер. С.Н. Зенкина. — М.: Добросвет, 2000. — 389 с.
19. Бондарчук Д. Через Ла-Манш и обратно / Д. Бондарчук // Иностранная литература.— 2002. — №7. — С. 272-275.
20. Бочкарева Н.С. «Парадокс об актере» в романе П. Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» / Н.С. Бочкарева // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т; отв. ред. Н.С. Бочкарева. — Пермь, 2005. — С. 87-94.
21. Бочкарева Н.С. Мотив волос в творчестве Ш. Бодлера, С. Малларме, А. Матисса и А.С. Байетт / Н.С. Бочкарева // // Национальный менталитет и языковая личность: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т. — Пермь, 2002.— С. 220-231.

22. Брагинская Н. В. Филологический роман. Предварение к запискам Ольги Фрейденберг / Н.В. Брагинская // Человек. — 1991. — №3. — С. 134.
23. Браунинг Р. Стихотворения: Пер. с англ. / Роберт Браунинг; [Вступит. статья, с. 3-24, и примеч. В.Захарова]. — Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1981. — 182 с.
24. Бурова И.И. Две тысячи лет истории Англии / И.И. Бурова. — СПб, Изд-во «Бельведер, 2001». — 544 с.
25. Быков Д. Борис Пастернак / Дмитрий Быков. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 892 с.
26. Вахрушев В. Постмодернизм... и несть ему конца? / В.Вахрушев // Волга. — 1999. — №10. — С. 130-137.
27. Венгерская Е. Завела в очарованный круг / Елена Венгерская. — Режим доступа : <http://www.top-kniga.ru/kv/review/detail.php?ID=15030>.
28. Вершинин И.В. Томас Чаттертон: поэзия английского предромантизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1979. — 16 с.
29. Вершинин И.В. Чаттертон: Монография / И.В. Вершинин; отв. ред. В.А. Луков. — СПб.: Книжный дом, 2001. — 276 с.
30. Виноградова Ю. Между небом и землей / Ю. Виноградова // Иностранная литература. — 2001. — №5. — С. 80-83.
31. Виньи А. де, 1797-1863. Избранное / Альфред де Виньи, [Перевод с фр. Ю.Б. Корнеева; сост. и предисл., с.6-44, А.В. Карельского; Примеч. Э.В. Венгеровой, М.В. Добродеевой; Худож. А.А. Райхштейн]. — М.: Искусство, 1987. — 603 с.
32. Виньи А. де, 1797-1863. Чаттертон. Драма. В 3-х актах / А. де Виньи; [Пер. с франц. Н. Балашовой. Послесловие Л. Левбарг]. Л.-М., Искусство, 1957. — 61 с.

33. Воронцова Т.И. Эпистолярная форма романа Дж. Барта «ПИСЬМА»: традиции и новаторство: автореф. дис. ...канд. фил. наук. — Воронеж, 2007. — 22 с.
34. Гандлевский С. <НРЗБ> / С. Гандлевский. — М.: Иностранка: Пушкинская библиотека, 2002. — 183 с.
35. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр) / Г.Д. Гачев. — М.: Просвещение, 1968. — 302 с.
36. Гениева Е. Что такое английская литература? / Е. Гениева // Иностранная литература. — 1983. — №5. — С. 187-190.
37. Генис А. Довлатов и окрестности: Филологический роман / А. Генис. — М.: Вагриус, 2000. — 301 с.
38. Генис А. Фотография души. В окрестностях филологического романа / А. Генис // Звезда.— 2000.— №9.— С. 54-60.
39. Гербель Н.В. Чаттертон // Гербель Н.В. Английские поэты в биографиях и образцах. — СПб., 1875. — С. 170-178.
40. Гете И.В. Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // Собрание сочинений: в 10-ти томах. Т. 8. Пер. с нем. С. Ошерова. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Коммент. А. Аникста. — М.: Худож. лит., 1979. — 462 с.
41. Горбачева М. Разные тропинки через лес / М. Горбачева // Иностранная литература.— 2002. — №7. — С. 277-281.
42. Гурко Е. Тексты деконструкции. / Е. Гурко. — Томск: Водолей, 1999. — 101 с.
43. Данилкин Л. «Обладать» Антонии Байетт / Л. Данилкин. — Режим доступа : [Http://www.afisha.ru/review/books/146755](http://www.afisha.ru/review/books/146755).
44. Дарененкова В., Бочкарева Н.С. Мифопоэтика праздника в рассказе А.С. Байетт «Крокодиловы слёзы» // Мировая литература в контексте культуры: Сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. «Иностранные языки и литературы в системе регионального

- высшего образования и науки» (12 апр. 2006 г.), посвящ. 90-летию Перм. гос. ун-та / Перм.ун-т; под ред. Н.С. Бочкаревой. — Пермь, 2006. — С.58-66.
45. Дворко Ю.В. Концепция прошлого в романах Питера Акройда / Ю.В. Дворко // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1992.— №5. — С.45-52.
46. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида; пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — 511 с.
47. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона. Послесловие в книге: Дж. Фаулз. Любовница французского лейтенанта: Роман / Пер. с англ. — СПб.: Северо-Запад, 1993. — С. 473-492.
48. Дьяконова Н. Забвению не подлежит / Н. Дьяконова // Нева. — 2005. — №3. — С. 57-59.
49. Евграфова Н.А. Приемы реконструкции прошлого в дилогии Антони С. Байетт «Ангелы и насекомые» / Н.А. Евграфова // Многообразие романских форм в прозе Запада второй половины XX столетия [Текст]: учебное пособие. — 2-е изд., испр. и доп. / [Т.И.Воронцова и др.]; под ред. Проф. В.А. Пестерева. — Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2005. — С. 227-245.
50. Елистратова А. Предромантизм: [Английская литература XVIII в.] / А. Елистратова // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1983. — Т. 5. — 1988. — С. 79-82.
51. Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм / И. Жеребкина. — М.: Идея-Пресс, 2000. — 256 с.
52. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. — Харьков: Фолио; М.: Изд-во АСТ, 2000. — 256 с.

53. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения / Д. Затонский // Вопросы литературы. — 1996. — №2. — С. 88-100.
54. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. — 1996. — №3. — С. 60-76.
55. Захаров В. Вступит. статья в книге: Браунинг Р. Стихотворения: Пер. с англ. / Роберт Браунинг; [Вступит. статья, с. 3-24, и примеч. В.Захарова]. — Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1981. — 182 с.
56. Зверев А. Послесловие к роману Дж. Барнса «История мира в 10,5 главах» / А. Зверев // Иностранная литература. — 1994. — №1. — С. 229-231.
57. Зверев А. Черепаха Квази: что же такое постмодернизм? / А. Зверев // Вопросы литературы. — 1997. — №3. — С. 3-23.
58. Зиман Л. Детские стихотворения Кристины Россетти / Л. Зиман // Детская литература. — 2002. — №3. — С. 76-80.
59. Ивашева В.В. Новые черты реализма на Западе / В.В. Ивашева. — М.: Сов. писатель, 1986. — 288 с.
60. Иващенко А.Ф. Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции / А.Ф. Иващенко. — М., Изд-во АН СССР, 1975.
61. Ильин И.П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. — М.: Интрада, 1998. — 255 с.
62. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин — Москва: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. — 382 с.
63. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. — М.: Интрада, 1996. — 456 с.
64. Кальвино И. Если однажды зимней ночью путник: Роман / Итало Кальвино; Пер. с итал. Г. Киселева. — М.: Иностранная литература: Б.С.Г.- Пресс, 2000. — 311 с.

65. Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия / В. Каннингем // Иностранная литература. — 1995. — №10. — С. 227-232.
66. Клименко Е.И. Творчество Роберта Браунинга / Е.И. Клименко. — Изд-во Ленингр. ун-та, 1967.— 226 с.
67. Кокшенева К. «Заколоченное окно» / К. Кокшенева // Москва. — 2001. — № 1. — С. 56-62.
68. Колодинская Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография: Г. Свифт, Дж. Барнс: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2004.
69. Корневище ОБ: Книга неклассической эстетики. — М., 1998. — 270 с.
70. Креленко Н.С. «Пуританская» революция и английская общественная мысль XVII-XIX вв.: Исторический миф в контексте политической борьбы / Н.С. Креленко. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1990. — 112 с.
71. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. / Пер. с фр. Г.К. Кошелева и Б.П. Нарумова / Ю. Кристева. — М.: РОССПЭН, 2004. — 207 с.
72. Купер У. Два направления в современном английском романе / У. Купер // Иностранная литература. — 1984. — №11. — С. 192-194.
73. Курицын В. К ситуации постмодернизма / В. Курицын // Новое литературное обозрение. — 1994. — №11. — С.197-223.
74. Кутзее Дж.М. Мистер Фо: Роман / Дж.М. Кутзее; пер. с англ. А. Файнгара. — СПб.: Амфора, 2004. — 415 с.
75. Кутзее Дж.М. Бесчестье. Осень в Петербурге: Романы / Дж.М. Кутзее; пер. с англ. С. Ильина. — СПб.: Амфора, 2004. — 590 с.

76. Ланн Е. Литературная мистификация / Е. Ланн. — М.-Л., 1930. — 231 с.
77. Лейтес Н.С. Роман как художественная система: Учебное пособие по спецкурсу / Н.С. Лейтес. — Пермь, 1985. — 80 с.
78. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н.А. Шматко. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с.
79. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. — М., Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
80. Лодж Д. Академический обмен: Повесть о двух кампусах / Д. Лодж; пер. с англ. и послесл. О. Макаровой. — М.: Независимая газета, 2000. — 307 с.
81. Лодж Д. Мир тесен: академический роман / Д. Лодж; пер. с англ. О. Макаровой. — М.: Издательство Независимая газета, 2004. — 432 с.
82. Лодж Д. Хорошая работа / Д. Лодж. — М.: Независимая Газета, 2004. — 384 с.
83. Лукашкина М. «Я отдала бы слово» / М. Лукашкина // Иностранная литература. — 2005. — № 9. — С. 152-164.
84. Лютый Вяч. Случайные черты [о постмодернизме в современной литературе] / Вяч. Лютый // Подъем. — 2002. — №1. — С.185-209.
85. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская. — М., 1994. — 220 с.
86. Мариенгоф А. Роман без вранья / А. Мариенгоф. — М.: ТОО «Иван», 1995. — 159 с.
87. Мирошкин А. Невинные плагиаторы / А. Мирошкин // Книжное обозрение. — 2000. — 26 июня (№26). — С.14.

88. Мирошкин А. Пророки в метафизическом подполье / А. Мирошкин // Книжное обозрение.— 2003.— 23 дек.(N52).— С.7.
89. Модина Г. Тема «смерти автора» в романе Джулиана Барнса «Попугай Флобера» / Г. Модина // Философское образование на Дальнем Востоке: История, теория, практика. – Владивосток, 2000. — С. 189-196.
90. Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа; пер. с фр. — М.: Изд-во «Прогресс», 1976. — 453 с.
91. Моруа А. Роберт и Элизабет Браунинг / А. Моруа // Иностранная литература. — 2002. — №5. — С. 58-77.
92. Муратова Я.Ю. Мифопоэтика в современном английском романе: Д. Барнс, А. Байетт, Д. Фаулз: дис. ... канд. филол. наук. — М., 1999. — 240 с.
93. Мэлори Т. Смерть Артура. [Роман] / Т. Мэлори; изд. подгот. И.М. Бернштейн [и др. Примеч. И.М. Бернштейна. Илл.: О. Бердслей]. — М.: Наука, 1974. — 899 с.
94. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / В.В. Набоков; пер. с англ. под ред. В. Харитоновой; Предисл. к русскому изд. А. Битова. — СПб: Независимая газета, 1998. — 512 с.
95. Новиков Вл. Роман с языком. Три эссе / Вл. Новиков. — М.: Аграф, 2001. — 320 с.
96. Новиков Вл. Филологический роман. Старый новый жанр на исходе столетия / Вл. Новиков // Новый мир. — 1999. — №10. — С. 193-206.
97. Олюнин С. Вторая жизнь бумаг господина Каннинга / С. Олюнин // Человек. — 1991. — Вып. 2. — С. 160-161.
98. От викторианства к XX веку. Модернизм в Великобритании. Сатирический роман. Литература Великобритании после 1945 года

- // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева; Изд. 2-е. — М.: Высшая школа, 2000.
99. Парамонов Б.М. Конец стиля / Б.М. Парамонов. — М.: Изд-во «Аграф», изд-во «Алетейя», 1997. — 464 с.
100. Перимова Т. Творчество Флобера / Т. Перимова. — Госуд. изд-во худ. литературы, 1934. — 142 с.
101. Пестерев В.А. «Логика» повествования в романе А.С. Байетт «Одержимость» / В.А. Пестерев // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 4. — 2005. — С. 54-64.
102. Пестерев В.А. Роман культуры как динамика смежных форм («Одержимость» А.С. Байетт и «В Эрмитаж» М. Брэдбери) / В.А. Пестерев // На пути к произведению. К 60-летию Николая Тимофеевича Рымаря: сб. ст. — Самара: Самар. гуманит. акад., 2005. — С. 186-213.
103. Петросова Е.Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акройд): дис. ... канд. филол. наук. — М., 2005. — 146 с.
104. Писарро Л. Россети. [Очерк жизни и творчества] / Л. Писарро; пер. Е. Боратынской. — [1909]. — 79 с.
105. Плетнева Е. Дискурс власти в произведении Дж. Барнса «История мира в 10,5 главах» / Е. Плетнева // Социальная власть языка. — Воронеж, 2001. — С. 148-150.
106. Подземное чтение // Ex libris НГ. Книжное обозрение. — 2000. — 8 июня (№21). — С. 2.
107. После времени (французские философы постсовременности) // Иностранная литература. — 1994. — №1. — С. 54-66.
108. Постмодернизм: Энциклопедия. — Минск: Кн. Дом «Интерпрессервис», 2001. — 1040 с.

109. Постмодернизм в зарубежной литературе. Учебный комплекс для студентов гуманитарных факультетов. Учебное пособие для вузов. — М., Флинта, 2002.
110. Постмодернизм: pro et contra. Материалы Международной научной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий» – Тюмень, 16-19 апреля 2002. — Тюмень, Вентор-Бук, 2002.
111. Пригов Д.А. Я его знал лично / Д.А. Пригов // Иностранная литература. — 1994. — №1. — С. 249.
112. Проскурнин Б.М. Викторианский менталитет и английская культура XX века (постановка проблемы) / Б.М. Проскурнин // Национальный менталитет и языковая личность: Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т. — Пермь, 2002. — С. 194-207.
113. Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе // А. Разумова / Вопросы литературы. — 2004. — № 3. — С. 131-150.
114. Разумова А. «Филологический роман» в русской литературе XX века: генезис, поэтика: дис. ...канд. фил. наук. — М., 2005. — 190 с.
115. Рассадин Л. Как Пушкин читал Достоевского / Л.Рассадин // Российская газета. — 2007. — №14(31). — с. 17.
116. Реизов Б.Г. Творчество Флобера / Б.Г. Реизов. — М.: Госуд. изд-во худ. литературы, 1955. — 522 с.
117. Романова А. Суд над «Дикобразом» / А. Романова // Иностранная литература.— 2002. — №7. — С. 281-284.
118. Россетти Д.Г. Дом жизни: Поэзия, проза / Д.Г. Россетти; пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 560 с.
119. Сартр Ж.-П. Идиот в семье: Г. Флобер от 1821 до 1857/ Ж.-П. Сартр; рус. перевод Е. Плеханова. — СПб.: Алетейя, 1998. — 646 с.

120. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. Сент-Бев; пер. с французского. — М.: Изд-во «Художественная литература», 1970. — 581 с.
121. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. — М.: Intrada, 1999. — 302 с.
122. Соколова Н.И. Литературное творчество прерафаэлитов в контексте «Средневекового возрождения» в викторианской Англии: автореф. дис. ... докт. филол. наук. — М., 1995. — 33 с.
123. Соловьева Н.А. Вызов романтизму в постмодернистском английском романе / Н.А. Соловьева // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. — М., 2000. — №1 — С. 53-67.
124. Соловьева Н.А. Метаморфозы поэтического воображения: между метафорой и метонимией (романы «Орландо» В. Вулф и «Ангелы и насекомые» А. Байатт) / Н.А. Соловьева // Сквозь шесть столетий: метаморфозы литературного сознания: Сборник в честь семидесятилетия Л.Г. Андреева / Под ред. Г.К. Косикова. — М.: Диалог-МГУ, 1997. — С. 102-115.
125. Соловьева Н.А. Формирование национальной идентичности в викторианской литературе и его отражение в постмодернистском романе Великобритании / Н.А. Соловьева // Проблемы национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века, в 2-х томах: Материалы Зимней школы в Воронеже. Т. 2. — Воронеж, 2000. — С. 63-80.
126. Струков В.В. Проблема реальности и художественного вымысла в романе П. Акройда «Чаттертон» (детективный сюжет вокруг картины) / В.В. Струков // Anglistica. — М., 1999. — Вып. 7. — С. 76-82.

127. Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма) / В.В. Струков. – Воронеж: Полиграф, 2000. – 182 с.
128. Табак М. «Франция — моя вторая родина» / М. Табак // Иностранная литература.— 2002. — №7. — С. 269-272.
129. Тamarченко Н.Д. Жанр / Н.Д. Тamarченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. ИНИОН РАН.— М.: НПК «Интелвак», 2003. — Стб. 263-265.
130. Тарасова Е. «Хамелеон британской литературы» / Е. Тарасова // Иностранная литература.— 2002. — №7. — С. 265-269.
131. Теннисон А. Жизнеописание «Лауреата» с приложением его стихотворений. — М., Общество распространения полезных книг, 1901. — 48 с.
132. Теннисон А. Магдалина (Maud). Поэма / А. Теннисон; пер. А.М. Федорова, со вступ. статьей Ив. Ив. Иванова: «Теннисон и его поэзия» и с портретом Теннисона. — М., Д.В. Байков, 1895. — 64 с.
133. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под. ред. Н.Д. Тamarченко. – Т. 1: Тamarченко Н.Д. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
134. Тимирязев В.А. Два поэта. [Альфред Теннисон и Джон Гринлиор Уитлер. Критико-биографический очерк]. С двумя портретами. В.А. [!А] Т. — СПб., тип. А.С. Суворина, 1893. — 18 с.
135. Торгашева Е., Бочкарева Н.С. Образ ребёнка в рассказе А.С. Байетт «Июльский призрак»: традиции литературной сказки / Е. Торгашева, Н.С. Бочкарева // Мировая литература в контексте культуры: Сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. «Иностранные языки и литературы в системе регионального

- высшего образования и науки» (12 апр. 2006 г.), посвящ. 90-летию Перм. гос. ун-та / Перм. ун-т; под ред. Н.С. Бочкаревой. — Пермь, 2006. — С. 156-160.
136. Тревельян Дж. История Англии от Чосера до королевы Виктории / Дж. Тревельян; пер. с англ. А.А. Крушинской и К.И. Татариновой. — Смоленск, Руслит, 2001. — 624 с.
137. Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб: Роман / М. Турнье; пер. с фр. И. Волевич. — СПб.: Амфора, 2004. — 415 с.
138. Уайтхед Дж. Серьезные забавы / Дж. Уайтхед; пер. с англ. Л.А. Громовой, В.Б. Смиренского; предисл. Е.Ю. Гениевой. — М.: Книга, 1986. — 287 с.
139. Ушакова Е.В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2001. — 180 с.
140. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта: Роман / Дж. Фаулз; пер. с англ. — СПб.: Северо-Запад, 1993. — 509 с.
141. Филюшкина С.Н. Современный английский роман (Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники) / С.Н. Филюшкина. — Воронеж, Изд-во Воронежского университета, 1988. — 182 с.
142. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи. В 2-х т. Том 1 / Г. Флобер; сост. С. Лейбович; пер. с фр. под ред. А. Андрес; вступит. статья П. Затонского. — М.: Художественная литература, 1984. — 519 с.
143. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи. В 2-х т. Том 2 / Г. Флобер; сост. С. Лейбович; пер. с фр. под ред. А. Андрес; примеч. С. Кратовой и В. Мильчиной. — М.: Художественная литература, 1984. — 503 с.

144. Флобер Г. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. Письма. Библиотека «Огонек» / Г. Флобер. — М.: Издательство «Правда», 1956. — 496 с.
145. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. — М.: Издательство «Лабиринт», 1997. — 448 с.
146. Фрумкина С. История, увиденная Барнсом / Софья Фрумкина // Иностранная литература.— 2002. — №7.— С. 275-277.
147. Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. / В.Е. Хализев. — М.: Высш. шк., 2000. — 398 с.
148. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностранная литература. — 1994. — №1. — С. 235-240.
149. Ханжина Е.П. Жанровая полифония и диалог культур в романе А.С. Байэтт «Одержимость» / Е.П. Ханжина // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах: Межвуз. сб. науч. тр.: Пермский университет, 1996. — С. 142-152.
150. Хьюитт К. Новая английская историческая беллетристика спрашивает: «Почему?» / К. Хьюитт // Иностранная литература. — 1995. — №10. — С. 233-238.
151. Цветков А. Судьба барабанщика (примечания к постмодернизму) / А. Цветков // Иностранная литература. — 1997. — №9. — С. 57-70.
152. Чаттертон Т. Из манускриптов / Т. Чаттертон // Человек. — 1991. — Вып. 2. — С. 162-168.
153. Ченцова Н.Н. Романы Д. Лоджа 1990-х гг: эстетическая теория писателя и художественная практика: дис. ... канд. фил. наук. — Воронеж, 2004. — 183 с.
154. Чернокова Е.С. Поэзия Кристины Россетти в контексте эстетики прерафаэлитизма / Е.С. Чернокова. — Харьков, 2004. — 208 с.

155. Шайтанов И.О. Глазами жанра: проблема англоязычной критики в свете исторической поэтики / И.О. Шайтанов // Англистика. — Вып. 1. — М., 1996.
156. Шкловский В. Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза / В. Шкловский // «Еще ничего не кончилось». — М.: Издательство «Пропаганда», 2002. — С. 267-332.
157. Щеглов Ю. Еврейский камень, или собачья жизнь Эренбурга. Историко-филологический роман / Ю. Щеглов. — Москва: Гешарим-Мосты Культуры, 2004. — 744 с.
158. Эйхенбаум Б. «Мой современник...». Художественная проза и избранные статьи 20-х—30-х годов / Б. Эйхенбаум. — СПб., ИНАПРЕСС, 2001. — 656 с.
159. Якимович А. О лучах просвещения и других световых явлениях / А. Якимович // Иностранная литература. — 1994. — №1. — С. 241-248.
160. Яковлева А. Шуба / А. Яковлева // Знамя. — 2000. — №12. — С. 79-80.
161. Adil A. Obeying the genie / A. Adil // TLS. — 1995. — №4788. — P. 6.
162. Alban G. Melusine, the serpent goddess in A.S. Byatt's *Possession* and in mythology / G. Alban. — Lanham etc.: Lexington books, cop. 2003. — XIV, 308 p.
163. Ashworth A. Fairy Tales in A. S. Byatt's *Possession* / A. Ashworth // *Journal of Evolutionary Psychology* 15.1-2 (1994): 93-4.
164. Appleyard B. Aspects of Ackroyd / B. Appleyard // *Sunday Times Magazine*. — London. — 9 April. — 1989: 50-54.
165. Barnes J. Flaubert, *C'est Moi* / J. Barnes // *New York Review of Books*. — 5/25/2006. — Vol. 53. — Issue 9. — P. 12-15.

166. Barnes J. Lost fragments from the life of Flaubert / J. Barnes // TLS. — February 01. — 2006. — P. 14-16.
167. Brooks N. Interred Textuality: The Good Soldier and Flaubert's Parrot» / N. Brooks // CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction. — 41.1. — Fall 1999. — P.45-51.
168. Brooks P. Obsessed with the hermit of Croisset / P. Brooks // NY Times book review. — 1985. — March 10. — P. 7, 9.
169. Browning R. Selections / R. Browning. — Boston, New York, Chicago, London: Ginn&Company, 1906. — 208 p.
170. Butler M. The moth and the medium / M. Butler // TLS. — 1992. — №4672. — P. 5.
171. Byatt A.S. // Dictionary of Literary Biography. — Volume 14, British Novelists since 1960. Part I A-G. — Detroit, Michigan, 1983.
172. Byatt A.S. // Contemporary Authors. New Revision Series, Volume 13. — Detroit, Michigan, 1983.
173. Byatt A. Choices: On the writing of Possession / A. Byatt // A.S. Byatt's Official Homepage. — Режим доступа : <http://www.asbyatt.com/Posses.htm>.
174. Byatt A. How we lost our sense of smell / A. Byatt // Guardian Unlimited Books. — Режим доступа : <http://www.books.guardian.co.uk/departments/scienceandnature/story/0,6000,545073,00.html>.
175. Byatt A. Novel life for singles / A. Byatt // Times Higher Education Supplement. — 5/26/2006. — Issue 1744. — Special section p1, 1/4p.
176. Byatt A.S. On Histories and Stories: Selected Essays / A.S. Byatt. — London: Chatto & Windus, 2000.
177. Conversation between A.S. Byatt and Stephen Frosh // Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice. — 2004. — 77. — P. 145-159.

178. Cook B. The World's History and Then Some in 10,5 Chapters / B. Cook. Rev. of A History of the World in 10,5 Chapters, by Julian Barnes. — Los Angeles Daily News. — October 7. — 1980. — P. 23.
179. Cox E. «Abstain and hide your life»: the hidden narrator of Flaubert's Parrot» / Emma Cox // CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction 46.1 (Fall 2004): 53 (10). British Council Journals Database.
180. Culler A.D. The poetry of Tennyson / A.D. Culler. — New Haven; London: Yale university press, 1977. — 276 p.
181. Current biography (Julian Barnes) // NY. — 1988. — v.49. — №3. — P.3-6.
182. Danson L. To catch a thief / L. Danson // New Republic. — Washington. — 1988. — Vol.198. — №8. — P. 39-41.
183. Delgado V. The death of the author: a reading of Peter Ackroyd's Chatterton / V. Delgado. — Universidad de Zaragoza, EPOS, XIII (1997), P. 347-360.
184. Dirda M. Voyages on a Sea of Troubles / M. Dirda // Washington Post. — 22 Oct. — 1989. — X4.
185. Dondershine S. Color and identity in A.S. Byatt's Possession / S. Dondershine. — Режим доступа : <http://www.sjsu.edu/depts/jwss/mesher/annotations/possession>.
186. Donoghue D. One Life Was Not Enough / D. Donoghue // New York Times Book Review. — 17 January. — 1988. — P. 40.
187. Douglas L. The relationship of Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning / L. Douglas // The Victorian Web. — Режим доступа : <http://www.victorianweb.org/ebbrowning/relations.html>.
188. Eder R. Stranger than metafiction / R. Eder // NY Times Book Review. — 2001. — Jan 8. — P. 7.
189. Edmond R. Affairs of the hearth: Victorian poetry and domestic narrative / R. Edmond. — L., NY, Routledge, 1988. — 262 p.

190. Fenton J. Ghost Town / J. Fenton // *The New York Review of Books*. — 2002. — V.49. — №1. — P. 15.
191. Finney B. Peter Ackroyd, postmodernist play and Chatterton / B. Finney // *20th century literature*. — 38.2. — 1992. — P.240-261.
192. Finney B. Redemptive past. Contemporary English novel / B. Finney. — Режим доступа : <http://www.csulb.edu/~bhfinney>.
193. Foth H. Melusina / H. Foth. — Режим доступа : <http://www.sjsu.edu/depts/jwss/mesher/annotations/possession>.
194. Glasgow P.W. Theme in Christina Rossetti's «Goblin's Market» / P.W. Glasgow // *The Victorian Web*. — Режим доступа : www.victorianweb.org/authors/crossetti/gm2.html.
195. Grigson G. Breeches of bright velvet / G. Grigson // *New Statesman*. — 1971. — 9/IV. — P. 498.
196. Hennelly M. «Repeating Patterns» and Textual Pleasures: Reading (in) A.S. Byatt's *Possession: A Romance* / M. Hennelly // *Contemporary Literature*. — XLIV. — №3. — Fall. — vol. 44. — Madison, University of Wisconsin, 2004. — P. 442-471.
197. Hensher P. Back to the future / P. Hensher // *The Spectator*. — 1999. — 27 March.— V.252. — №8903. — P. 31,34.
198. Heilman R. A. S. Byatt's *Possession Observed* / R. Heilman // *Sewanee Review*. — 103. — Fall. — 1995. — P. 605-612.
199. Hilský M. Nová jména britské prózy: Graham Swift, Julian Barnes / M. Hilský // *Svetova lit.* — Praha, 1987. — R. 32. — № 6. — S. 235-237.
200. Hulbert A. Hungry for books / A. Hulbert // *The New York Times Book Review*. — 1996. — №23. — P. 7.
201. Janik D.I. No End of History: Evidence from the Contemporary English Novel / D.I. Janik // *Twentieth Century Literature*. — 41/2. —1995. — P. 160-189.

202. Jensen B.G. To verdener / B.G. Jensen // *Weekendavisen bøger*. — 23.-29. oktober. — 1992. — №43. — S. 1.
203. Jensen H. All sewn up / H. Jensen // *TLS*. — 2001. — March 23.— №5112. — P. 5.
204. Julian Barnes by Matthew Pateman. — Northcote House, 2002: *Writers and their Work Series*.
205. Julian Barnes in Conversation // Interview conducted by Vanessa Guignery during a Flaubert's Parrot conference in Rouen, November 2001. — Режим доступа : <http://www.cercles.com/n4/barnes.pdf>.
206. Lehman D. A Serpent by the Tail / D. Lehman // *Newsweek*. — 24 February. — 1986. — P. 80.
207. Lenhardt D. So geschwallen, finden Sie nicht? / D. Lenhardt // *Presse*. — Wien. — 1993. — 3 Apr. — S IV.
208. Levenson M. Flaubert's Parrot / M. Levenson // *New Republic*. — 12/16/91. — vol. 205. — Issue 25. — P. 42.
209. Lodge D. The Marvellous Boy / D. Lodge // *New York Review of Books*. — 35.6. — 1988. — P. 15-16.
210. Lund M. F. Lindsay Clarke and A. S. Byatt: The Novel on the Threshold of Romance / M.F. Lund // *The Lawrence Durrell Journal*. — 2. — 1993. — P. 151-59.
211. Lundén B. (Re)educating the Reader: Fictional Critique of Poststructuralism in Banville's *Dr Copernicus*, J. Coetzee's *Foe*, and Byatt's *Possession*. — PhD (University of Göteborg, 1998). — *Studies in English*. — 73. — Gothenburg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999. — 144 p.
212. McClatchy J. Mask and passions / J. McClatchy. — Chicago, 1989. — v. 154. — №1. — P. 29-48.
213. McGrath P. Julian Barnes / P. McGrath // *Bomb*. — 21. — Fall. — 1987.

214. Martin J.E. *Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes*. (A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts by James E. Martin, B.A., M.Ed.). University of Arkansas, 2001.
215. May K. *Who Possesses It?: The Quest for Meaning in A. S. Byatt's Possession* / K. May. — MA (Appalachian State University, 1997).
216. Mayako M. *Telling our own Stories: Women, Desire, and Narrative in Fairy Tales* (with special reference to the works of Angela Carter and A. S. Byatt), PhD (University College London, 2001).
217. Mayne B. *Thomas Chatterton* / B. Mayne // *Mark Twain Journal*. — Kirkwood. — 1983. — v. 21. — №3. — P. 46-47.
218. Merkin D. *The Novel as Information Superhighway* / D. Merkin // *New York Times Book Review*. — 2003. — January 19. — *New York Times Book Review*. — №3. — P. 10.
219. Miller K. *Poor Toms* / K. Miller // *London Review of Books*. — 9.15. — 1987. — P. 17-18.
220. Mitchison A. *Sky larks* / A. Mitchison // *New Statesman and society*. — 1989. — Apr 21. — V.2. — №46. — P. 36.
221. Moseley M. *Understanding Julian Barnes* / M. Moseley. — Columbia: University of South Carolina Press, 1997.
222. Mullan J. *Wonderful whelp?* / J. Mullan // *Times Literary Supplements*. — 2001. — March 9. — №5110. — P.25.
223. Nye R. *Chatterton; the marvellous boy* / R. Nye // *Books and bookmen*. — 1974. — vol.19. — №7. — P.47-51.
224. Nys A. *In This Dim Place, The Creeping Nidhogg: Allusions and References in A. S. Byatt's Possession*, Diss. Lic. (Katholieke Universiteit Leyden, Faculteit van de letteren en de wijsbegeerte, n.d.).

225. Oates J. C. But Noah Was Not a Nice Man. Rev. of *A History of the World in 10 1/2 Chapters*, by Julian Barnes / J.C. Oates // *New York Times Book Review*. — 94. — October 1. — 1989. — P. 12-13.
226. Obura S. *Texture and Desire: Models of Textual Practice in Umberto Eco's The Name of the Rose and in A. S. Byatt's Possession*, BA Hons (Harvard University, 1994).
227. O'Neill J. *The Neo-Victorian Novel*, PhD (University of Cambridge, 2002).
228. Ott B. Quick bibs / B. Ott // *American libraries*. — April 2004. — P. 98.
229. Padgett-Chandler D. Thomas Chatterton and music / D. Padgett-Chandler // *The musical times*. — L. — 1970. — Aug. — № 1530. — P.799-800.
230. Pateman M. *Julian Barnes* / M. Pateman // Northcote House. — 2002.
231. Pearce M.T. *A.S. Byatt: Writing Feminist Issues*. — MA, McGill University, Canada, 1994.
232. Peckham M. Who inspired her imagery? / M. Peckham // *Saturday Review*. — 1963. — December 28. — №52. — P. 41.
233. Pershy J. Kultfigur der englischen Romantik Thomas Chatterton, the marvellous boy / J. Pershy // *Press*. — Wien. — 2001. — 29-30 Sept. — S IX.
234. Phillips I. Beyond the marvellous boy / I. Phillips // *TLS*. — L. — 1998. — Sept 18. — №4981. — P.17-18.
235. Polvinen M. *Bridging the Abyss: Chaos and Creation in A. S. Byatt's Possession and Tom Stoppard's Arcadia*. — Licentiate thesis. — University of Helsinki. — 2002.
236. Polvinen M. Habitable worlds and literary voices: A.S. Byatt's *Possession* as self-conscious realism / M. Polvinen // *The Electronic Journal of the Department of English at the University of Helsinki*.

2004. — Vol.3. — Режим доступа : http://www.eng.helsinki.fi/hes/Literature/habitable_wordsl1.htm.
237. Porter P. Hearts and Sleeves / P. Porter // *Observer*. — 27 January. — 1974. — P. 30.
238. Portillo M. From Chaucer to Channel Four / M. Portillo // *The Spectator*. — 2002. — 12 October. — V.290. — №9088. — P. 64-65.
239. Prescott P. A Victorian surprise / P. Prescott // *Newsweek*. — 1991. — January. — V. 117. — №3. — P. 48.
240. Priestley J.B. *Victoria's Heyday* / J. Priestley. — Penguin Books, 1974. — 296 p.
241. Pritchard W. London Forms / W. Pritchard // *New Republic*. — 1989. — №3894. — P. 39-41.
242. Puig C. «Possession» deftly possesses two love stories / C. Puig // *USA Today*. — 2002. — Aug 16. — P. 11d.
243. Quinn A. The wizardry of Boz / A. Quinn // *Newstatesman and society*. — L., 1990. — Sept. — V.3. — №117. — P. 40-41.
244. Rawson C. Having a dig in homage / C. Rawson // *Times Literary Supplements*. — April 28-May 24. — 1989. — №4491. — P. 453.
245. Rawson C. Schoolboy glee / C. Rawson // *Times Literary Supplements*. — 1994. — May 6. — №4753. — P. 3-4.
246. Ricks Ch. The Craft of Criticism / C. Ricks // *Sunday Times*. — L. — 7 March. — 1976. — P. 39.
247. Ristanović C. Knjige nisu život / C. Ristanović // *Izraz*. — Sarajevo. — 1991. — №1-2. — S. 94-95.
248. Roberts R. Julian Barnes / R. Roberts // *Julian Barnes's Homepage*. — Режим доступа : <http://www.jbarnes.com>.
249. Rogers P. Street Wise / P. Rogers // *London Review of Books*. — 7.17. — 1985. — P. 18-19.
250. Rohland-Le A. The Spaces Between: A.S. Byatt and Postmodern

- Realism. — PhD., Universite de Montreal. — Canada, 2000. — 181 p.
251. Rossetti Ch. Selected poems / Ch. Rossetti. — Edited by C.H. Sisson. — Fyfield books, 1984.
252. Rossetti Ch. Selected poems / Ch. Rossetti. — With introduction and notes by Charles Bell Burke, PhD, prof. of English in the University of Tennessee. — NY — The Macmillan Company, 1913.
253. Rossetti Ch. The Works / Ch. Rossetti. — With an Introduction by M. Corner. — Ware, 1995.
254. Rushdie S. Imaginary homelands: Essays and criticism 1981-1991/ S. Rushdie. — NY, 1991.
255. Russell L. Lesbian Representation in Recent Historical Fiction (Christa Wolf, A. S. Byatt, Jeannette Winterson). — MA., The University of North Carolina at Asheville, 1993.
256. Russett M., Dane J. «Everlasting to Posterytie»: Chatterton's Spirited Youth / M. Russett, J. Dane // *Modern Language Quarterly*. — Seattle. — 2002. — June. — V. 63. — №2. — P. 141-165.
257. Ruud M. The Post-Theoretical Novel: Literary Theory and Meta-Critical Practice in David Lodge and A. S. Byatt / M. Ruud. — Universitetet i Oslo, 1993.
258. Sabine M. «Thou Art the Best of Mee?»: A. S. Byatt's Possession and the Literary Possession of Donne / M. Sabine // *John Donne Journal*. — 14. — 1995. — P. 127-148.
259. Sage L. Frederica's story / L. Sage // *TLS*. — 1996. — №4858. — P. 7.
260. Sanchez V. A.S. Byatt's Possession: A Fairytale Romance / V. Sanchez // *Southern Folklore*. — 52/1. — Spring. — 1995. — P. 33-52.
261. Sandru C., Matthews S. Julian Barnes: Critical perspective / C. Sandru, S. Matthews. — Режим доступа : <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth1>.

262. Saunders C. (ed.) *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary* / C. Saunders (ed/). — Blackwell Publishers, 2005. — xiii + 565 p.
263. Saunders K. «From Flaubert's Parrot to Noah's Woodworm» / K. Saunders // *Sunday Times*. — L. — 18 June. — 1989. — P. 8-9.
264. Scott T. *The poetry of Christina Rossetti* / T. Scott // *Poetry*. — 1957. — March. — №6. — p. 385-390.
265. Scott J.B. *Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in Flaubert's Parrot* / J.B. Scott // *Ariel*. — 21.3. — July. — 1990. — P. 57-68.
266. Scupp R. *The winter of the virgin queen* / R. Scupp // *TLS*. — August 30. — №5187. — P. 6.
267. Sesto B. *Language, History And Metanarrative In the Fiction of Julian Barnes* / B. Sesto // *Studies In Twentieth-Century British Literature*. — Vol. 3. — 2001. — P. 136.
268. Shiller D. *The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel* / D. Shiller // *Studies in the Novel*. — 29/4. — Winter. — 1997. — P. 538-60.
269. Shinn T. «What's in a Word?»: *Possessing A. S. Byatt's Metonymic Novel* / T. Shinn // *Papers on Language and Literature*. — 31/2. — Spring. — 1995. — P. 164-83.
270. Schöttli U. «Besessenheit» — und method. *A.S. Byatt Roman «Possession»* / U. Schöttli // *Neue Zürichen Zeitung*. — 1991. — 30 Aug. — P. 54.
271. Schütze A. «I think after More I will do Turner and then I will probably do Shakespeare». *An interview with Peter Ackroyd* / A. Schütze // *Göttingen*. — EESE. — 8/1995. — P. 163-179.
272. Sexton D. *Thereby hangs a tale* / D. Sexton // *The Spectator*. — 1994. — 10 September. — V.273. — №8670. — P. 3.

273. Smith A. Peter Ackroyd / A. Smith // *Publishers Weekly*. — December 25. — 1987. — V.232. — №26. — P. 59-60.
274. Smith A. Sifting the Ash / A. Smith // *Listener*. — 1 March. — 1990. — Vol. 123. — №3154. — P. 29.
275. Stout M. Chameleon Novelist / M. Smith // *New York Times Magazine*. — 22 November. — 1992. — P. 21.
276. Stuart A. A Talk with Julian Barnes / A. Stuart // *Los Angeles Times Book Review*. — October 15. — 1989. — P. 15.
277. Su J. Fantasies of (Re)collection: Collecting and Imagination in A.S. Byatt *Possession: A Romance* / J. Su // *Contemporary Literature*. — XLV. — №4. — Winter. — vol.45. — Madison, University of Wisconsin, 2004. — P. 684-712.
278. Taliaferro F. A Flaubertian Flight of Fantasy / F. Taliaferro // *Wall Street Journal*. — April 5. — 1985. — P. 15.
279. Taylor D. A critical edition of the journalistic prose and the letters of Thomas Chatterton / D. Taylor. — Berkeley, 1950.
280. Tennyson A. *Fifty Poems 1830-1864* / A. Tennyson. — Ed. by J.H. Lobban, MA. — Cambridge University Press, 1927. — 299 p.
281. *The Great Victorians* / Ed. By H.J. Massingham. — Penguin, 1938.
282. *The Poetry of Robert Browning* / R. Browning. — Introduction by J. Korg. — NY., 1971.
283. Updike J. A Pair of Parrots / J. Updyke // *New Yorker*. — 61(22). — July 22. — 1985. — P. 86-90.
284. Windsor G. A certain kind of imagination / G. Windsor // *The national Australian newspaper a. the observer*. — Sydney, 1987. — Dec. 15. — Vol.109. — N5600. — P. 95-96.