

**БЕЛОРУССКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ**

---

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
ФАКУЛЬТЕТ**  
*КАФЕДРА ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

**BELARUSIAN  
STATE  
UNIVERSITY**

---

**PHILOLOGICAL  
FACULTY**  
*FOREIGN LITERATURE DEPARTMENT*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУР**

Международный сборник научных статей

Основан в 2003 году

Выпуск 8

**WOMEN IN LITERATURE**

Актуальные проблемы изучения  
англоязычной женской литературы

Минск  
РИБШ  
2010

УДК 820.09+820(73).09  
ББК 83.3(4Вел)+83.3(7)  
А43

Рекомендовано  
Ученым Советом филологического факультета  
Белорусского государственного университета  
(Протокол № от 2009 года)

Редакционная коллегия:  
канд. филол. наук, доцент А.М. Бутырчик;  
канд. филол. наук, доцент Н.С. Поваляева;  
канд. филол. наук, доцент В.В. Халипов

Под общей редакцией Н.С. Поваляевой

Рецензенты:  
канд. филол. наук, профессор каф. зарубеж. лит. МГЛУ О.А. Судленкова;  
канд. филол. наук, доцент каф. зарубеж. лит. БГУ Т.В. Ковалева

**Актуальные** проблемы исследования англоязычных литератур:  
А43 междунар. сб. науч. ст. Вып. 8. Women in Literature: Актуальные  
проблемы изучения англоязычной женской литературы / под общ.  
ред. Н.С. Поваляевой. – Минск: РИВШ, 2010. – 117 с.  
ISBN

В данном сборнике собраны научные статьи белорусских и зарубежных литературоведов, представляющие различные подходы к исследованию англоязычной женской литературы от викторианской эпохи до современности.

УДК 820.09+820(73).09  
ББК 83.3(4)+83.3(7)

**ISBN**

© БГУ, 2010  
© Оформление. ГУО «Республиканский  
институт высшей школы», 2010

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Иоскевич М.М.</i> ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ: ВОЗМОЖНОСТИ И ГРАНИЦЫ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ») .....	4
<i>Гутар О.И.</i> МЕТАФОРЫ ЭМИЛИ ДИКИНСОН КАК ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНОГО БЫТИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ .....	19
<i>Maria Cândida Zamith</i> THE SIMILAR AND OPPOSITE DESTINIES OF MAY SINCLAIR AND VIRGINIA WOOLF: CONTINUITY AND DIVERGENCE .....	28
<i>Петрова Л.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «ВОЛНЫ» .....	38
<i>Батюк Г.О.</i> МОДЕРНІСТСЬКИЙ СВІТОГЛЯД ВІРДЖІНІЇ ВУЛФ: ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО КОНТЕКСТУ .....	47
<i>Сорокина И.В.</i> ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» ФЕМИНИЗМА И ЖЕНСКОГО ДВИЖЕНИЯ В США .....	59
<i>Бутырчык Г.М.</i> «THE MIND VERSUS THE HEART»: ЧАТЫРЫ ГІСТОРЫІ КАХАННЯ АЙН РЭНД .....	67
<i>Чемурако Т.В.</i> МЕСТО БИБЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОНИ МОРРИСОН .....	95
<i>Поваляева Н.С.</i> РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РАССКАЗ В СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ («ПЕРВОЕ РОЖДЕСТВО О'БРАЙЕН» ДЖ. УИНТЕРСОН) .....	101
<i>Ломакина А.Е.</i> ГЕНДЕРНЫЙ АНАЛИЗ СКАЗКИ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА «АЛИСА В ЗАЗЕРКАЛЬЕ» В ЭССЕ КЭТИ АКЕР «ПРИ ВЗГЛЯДЕ НА ПОЛ» .....	110

## **ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ: ВОЗМОЖНОСТИ И ГРАНИЦЫ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»)**

Одним из актуальнейших вопросов современной науки, в частности литературоведения и герменевтики, является проблема истолкования литературно-художественного произведения, его наиболее адекватного и вместе с тем современного прочтения. К концу XX века стала очевидной исчерпанность традиционных способов толкования художественного произведения, что привело к поиску новых подходов и даже (в философии постмодерна) к наполнению понятия «интерпретация» радикально иным смыслом.

В этом контексте представляет интерес опыт истолкования одного из лучших произведений мировой литературы – романа Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847), который благодаря своей своеобразной композиции, нетрадиционному сюжету, дискуссионной проблематике и новаторской поэтике, предвосхищающей художественные открытия XX века, вот уже второе столетие привлекает пристальное внимание литературоведов. С середины XIX века каждая литературная школа обращалась к толкованию романа. История изучения «Грозового перевала» демонстрирует, с одной стороны, неисчерпаемость смысла романа Э. Бронте, с другой стороны – возможности и границы каждого исследовательского подхода. Задача статьи – рассмотреть пути интерпретации романа, выявляя достоинства и ограниченность применяемых подходов.

Середина XIX – начало XX века отмечены появлением частных методов интерпретации художественного произведения: контекстуальных и имманентных. Контекстуальные методы (биографический, сравнительно-исторический, культурно-исторический, психологический, социологический) предполагают обращение интерпретатора к внешним фактам – как литературным, текстовым, так и внелитературным и внетекстовым (биография, мировоззрение, психология писателя, его окружение, черты эпохи, традиция и т.п.). Имманентные методы (формальный, структурно-семиотический, мифологический) фокусируют свое внимание непосредственно на тексте произведения как таковом (его форме, структуре, семиотических кодах), отрицая связь с каким-либо контекстом. Каждый част-

ный метод не является универсальным, так как, обладая определенной методологией, он в состоянии раскрыть лишь некоторые стороны произведения.

Первыми, кто попытался подойти к истолкованию романа «Грозовой перевал» с научных позиций интерпретации, были приверженцы биографического подхода, разработанного в эпоху романтизма французским критиком, поэтом и писателем Ш.О. Сент-Бёвом. Биографический метод рассматривает биографию и личность писателя как определяющие моменты творчества.

Критиками неоднократно отмечалось достоверное описание действительности в романе [3; 17]. Исследователи XIX века видели ключ к разгадке «Грозового перевала» в реальных людях и событиях. Выдвигались предположения, что главный персонаж романа Хитклиф списан либо с Брэннуэлла, брата Эмили [25; 29, с. 337], либо с Джека Шарпа, героя местных преданий [29, с. 338; 35], либо с Вельша, человека, сыгравшего роковую роль в истории семейства Бронте [16; 29, с. 338]. Неоднократно отмечалась и связь творчества писательницы с гондальским циклом, созданным сестрами Бронте в детстве [8, с. 8; 35].

Неоспорима ценность биографических интерпретаций романа, которые позволяют установить связь произведения с наиболее близким писателю окружением. Но личность писателя как творца не тождественна его произведению: биографический подход дает представление лишь о «биографическом авторе», тогда как остается упущенным «концепированный автор» – весь текст. В рамках биографической интерпретации произведение оказывается «не целью, а средством познания» (Сент-Бёв). Биографическая интерпретация, сосредотачиваясь на событиях жизни писателя, по сути дела отказывает ему в наличии творческого воображения, в способности изобразить принципиально новую реальность.

Во второй половине XIX века И.-А. Тэнном были сформулированы идеи культурно-исторического метода, согласно которому литература есть запечатление духа народа в разные этапы его исторической жизни. Не отрицая связи личности писателя с создаваемым творением, сторонники метода интересуются более общими историческими и национальными закономерностями.

Сторонники культурно-исторического метода связывают сюжет «Грозового перевала» с различными историческими событиями и фактами: ирландским «картофельным» бунтом [45], зарождением империалистических отношений [48], возникновением фольклористики и фотогра-

фии [27], особенностями английской законодательной системы [31], узаконенной торговлей живым товаром [51].

Полностью сосредотачиваясь на связях и отношениях произведения с окружающей средой, культурно-историческая интерпретация не включает в себя рассмотрение понятия «текст», тем самым приобретая односторонний характер. Выведение событийного ряда романа и системы персонажей лишь из сложившихся в момент написания романа исторических событий ставит под сомнение эстетическую ценность произведения, которое в их интерпретации предстает как иллюстрация определенного культурно-исторического фона. Вместе с тем данный метод оказался наиболее продуктивным и доказал свою жизнеспособность в наши дни, когда усиливается интерес не столько к историческим, сколько к культурным факторам, оказавшим влияние на создание романа (так называемая культурная критика).

Уже в XIX веке роман Э. Бронте был осмыслен и с позиций сравнительного литературоведения, основы которого были заложены в России в последней трети XIX века. Родоначальником его стал академик А.Н. Веселовский. Суть данного метода заключается в том, чтобы определить генетические и типологические связи литературных произведений различных авторов и эпох.

Исследователи «Грозового перевала» указывали на возможные заимствования в романе из немецкого фольклора [29, с. 339], на генетическую связь с байроновскими образами и мотивами [29, с. 338; 33], а также с поэзией У. Блейка [12; 14], творчеством У. Шекспира [8; 14; 49] и Д. Мильтона [42]. Некоторые критики развивают в своих работах концепцию «трагического», подразумевая сходство романа с древнегреческой трагедией [1; 2; 35].

Интерпретации в рамках сравнительного литературоведения, безусловно, ценны. Сравнение является важнейшим инструментом «понимания» как такового. Ограниченность данного метода заключается в том, что при его применении зачастую упускается из виду: а) принципиальная полигенетичность литературных явлений, часто восходящих одновременно к множеству разных источников; б) наличие отношений контрастных наравне с отношениями контактными; в) возможность произвола и буквализма, когда открываемые сходства и аналогии в творчестве двух сравниваемых авторов основаны исключительно на визуальной работе по выявлению внешних очертаний сходных мест, а также на личных предположениях исследователя.

Недостатки сравнительного литературоведения очевидны при анализе интерпретаций, посвященных «Грозовому перевалу». Произведение сводится к какому-либо единственному источнику, при этом мнение исследователя по отношению к другим точкам зрения полностью абсолютизируется. Интерпретации романа строятся в основном на генетическом принципе рассмотрения произведения, в то время как упускается из вида типологический принцип, который в некоторых случаях является гораздо более продуктивным.

Определенная роль в рассмотрении романа принадлежит сторонникам социологического метода, которые понимают литературу как одну из форм общественного сознания. Социологический метод генетически связан с культурно-исторической школой, но в отличие от последнего акцентирует прежде всего связи литературы с социальными явлениями определенных эпох. Данный метод применяется с целью проанализировать произведение «на фоне» общественной жизни, а также изучить его воздействие на читателей, публику. Здесь он соприкасается с психологическими подходами к литературе и с рецептивной эстетикой.

Сложилась длительная традиция социологической критики «Грозового перевала», которая породила его интерпретации на основе общественного, политического и экономического контекста середины XIX века. Социологические интерпретации романа сосредоточились на классовом конфликте викторианского общества [10; 12, с. 187; 55], социально-исторических предпосылках своеобразия таланта Э. Бронте [12], противоречиях между ценностями старого земельного джентри и новой промышленной буржуазии [4; 39; 40]. Проблемы эстетики романа в рамках социологического метода вылились в полемику по поводу того, к какому литературному течению принадлежит «Грозовой перевал»: романтизму [11; 15; 50, с. 81] или реализму [1; 4; 5; 6; 8; 10; 22; 23, с. 106]. Эта полемика обусловлена недооценкой романтизма, характерной для марксистского литературоведения.

Социологическая интерпретация ценна вниманием к процессам, а не к индивидуальностям, готовностью объяснять художественное творчество при помощи законов других наук. Не оставляя в стороне формальных признаков произведения, она, в отличие от формального и структурного подходов, относит смысл формы не к материалу, а к содержанию. Она проникает внутрь произведения со стороны восприятия, подключая смысловой, оценочный и интонационный кругозор слушающего. Слабость

социологического метода заключается в возможном буквализме и вульгаризации социологических интерпретаций.

В истории истолкования романа «Грозовой перевал» особое место занимают интерпретации, основанные на психологических подходах к рассмотрению литературного произведения (фрейдизм, аналитическая психология Юнга, новые подходы их последователей, учеников и оппонентов). Развитие психологического направления с последней трети XIX века и на всем протяжении XX столетия обусловлено вниманием к отдельной личности. Психологическое направление в литературоведении отвечает потребности разгадать тайну художественного произведения, опираясь преимущественно на психологию творца и читательское восприятие. Сторонников психологического подхода интересует субъективная сторона авторского творения, постигаемого читателем в зависимости от собственного душевного склада и жизненного опыта [7, с. 116].

Спектр психологических интерпретаций, посвященных «Грозовому перевалу», необычайно широк. Он охватывает как простейшие «диагностические» интерпретации [28], так и работы, основанные на идеях З. Фрейда [28] и К.Г. Юнга [28; 36; 46]. Критики также рассматривали роман в свете отношений инцеста [30, с. 78; 46; 52] и сквозь призму понятий «нарциссизм» [28, с. 78; 52], «садизм» [24, с. 104-106], «привязанность и утрата» [30]. В наши дни наиболее актуальными становятся литературоведческие исследования, основанные на трудах современных психологов, которые анализируют детство человека [29, с. 357-359].

Психологическая интерпретация выводит особенности произведения из своеобразия личности художника, что составляет ее неоспоримое достоинство. Однако данная интерпретация также не может претендовать на универсальность. Процессы, протекающие во внутреннем мире человека, зачастую понимаются ею достаточно упрощенно. Историческое развитие искусства и его общественная обусловленность отодвигаются в психологической интерпретации на второй план. Также необходимо учитывать, что «психология писателя может быть лишь одним из объясняющих контекстов, не исчерпывающим все смысловое многообразие произведения и не всегда уместным» [26, с. 17].

Психологические интерпретации, посвященные «Грозовому перевалу», ценны своим проникновением во внутренний мир писательницы и ее персонажей, истолкованием их поступков и побуждений. Однако зачастую они представляют выводы, не подтвержденные ни фактами из биографии Э. Бронте, ни культурно-историческими особенностями эпохи.



Личность писательницы предстает в искаженном свете: одним она видится непризнанным гением, другим – особой с противоестественными наклонностями (тягой к садизму, однополой любви и т.д.). Околонаучное фантазирование присуще также и некоторым интерпретациям, рассматривающим персонажей «Грозового перевала» без учета социальной проблематики романа (в частности, инцест – тема довольно спорная и маловероятная). Кроме того, подобные интерпретации ничего не проясняют в содержании романа и его художественной специфике.

Представители формального метода изучения литературы также внесли свой вклад в историю рассмотрения романа. Данный метод является одним из самых продуктивных направлений в теории литературы XX века. Он зародился в русском литературоведении 1910-20-х годов. Его крупнейшими представителями являлись В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон, Ю.Н. Тынянов. Формалисты выступали против традиционного представления о том, что литература – это повод для изучения общественного сознания и культурно-исторической панорамы эпохи. Они представляли литературу как систему, обращали внимание на ее внутренние имманентные законы. Формалисты принимали во внимание только две стороны произведений – стиль (систему приемов «поэтического» языка, «остраняющую» язык произведения, выводящую его из «автоматизации») и композицию (систему приемов повествования – «сюжет», «остраняющий» те события, которые происходят в жизни персонажей произведения) [18, с. 32-34].

В англо-американском литературоведении идеи формализма развивались в русле так называемой «Новой критики», которая отрицала возможность объяснения художественного произведения биографией и психологией автора. В основу анализа ставилось аналитическое чтение и на его основе формально-стилистическое толкование текста. Значение текста, утверждали сторонники формализма и «Новой критики», может быть понято через рассмотрение структуры произведения, которая ценна самим фактом своего существования.

Сторонники формального метода обращали внимание на тщательно разработанную хронологию романа [29, с. 340], на особые нарративные приемы [29, с. 340], неординарную образность «Грозового перевала» [34; 53]. При анализе одного и того же литературного произведения формалисты приходят к различным выводам и результатам. Для самих критиков тот факт, что такие различия возможны, является свидетельством «насыщенности» романа. Это утверждение верно лишь отчасти. По справед-

ливому замечанию Дж. Х. Миллера, «каждый критик берет какой-то один элемент романа и экстраполирует его до полнейшего объяснения» [29, с. 343].

Неоспоримые достижения формалистов в изучении стиля и композиции сопряжены с отказом от генетических и эволюционных аспектов в изучении литературы, поскольку данный метод рассматривает литературное произведение имманентно, вне связи и отношения со средой, в которой оно было создано. При данном подходе автоматически отсекается взаимосвязь произведения с автором и читателем, следовательно, подобный анализ в состоянии рассмотреть лишь «текстовую» сторону изучения литературы. В результате подобная интерпретация лишается возможности раскрыть творческую индивидуальность автора, подчеркнуть преемственность литературных связей, показать влияние социально-исторических условий его возникновения.

Идеи формализма получили развитие в рамках структурно-семиотического метода (зародился в результате деятельности Пражского лингвистического кружка [1926 – нач.1950-х годов], дальнейшее развитие литературоведческий структурализм получил в трудах Парижской семиотической школы). Достижением структурализма явилась разработка сложного понятийного аппарата, направленного на изучение структуры произведения – совокупности устойчивых отношений, обеспечивающей сохранение основных свойств объекта. Основой структурно-семиотического метода является принцип имманентного исследования художественного текста. Интерпретация на основе данного метода стремится обнаружить «неосознаваемые глубинные структуры, скрытые механизмы знаковых систем» [7, с. 169].

Структурно-семиотический метод широко применялся западными исследователями при рассмотрении романа «Грозовой перевал». «Новая критика», которая на очередном этапе своего развития обратилась к структуре произведения как чистому и замкнутому в себе факту познания, нашла в романе интереснейший объект исследования. Помимо рассмотрения незаурядной структуры «Грозового перевала» [23, с. 102; 37; 41; 43], критиков привлекли повторяющиеся мотивы романа [29, с. 342; 47; 54].

Будучи преемником принципов формального метода, структурализм поднимается на принципиально новый уровень: от анализа формы – к выявлению структурных принципов, где материал и форма выступают как единое целое. Структурализм стремится придать литературоведению ста-

тус точной науки, что послужило причиной создания строго определенного понятийного аппарата, основанного на логике, математических формулах и таблицах [19, с. 150].

Структурно-семиотический подход способен выявить некоторые общие типологические структуры, характерные для литературного мышления, однако в тех вариантах, где они абсолютизируются, определение уровней и компонентов структуры произведения оказывается простым статичным описанием, семантически не значимым, содержательно не обусловленным. В результате данного анализа произведение предстает в виде статичной конструкции, где полностью упускается соотношение традиции и новаторства, игнорируется индивидуально-неповторимое. Принципы структурного анализа не в состоянии охватить идейно-эстетическое содержание произведения [21, с. 12]. Ограниченность структурного метода заключается в имманентном рассмотрении художественного произведения, в отказе от учета биографических и культурно-исторических факторов.

Локальность структурного подхода очевидна при рассмотрении критических работ данного направления, посвященных «Грозовому перевалу». Критические работы ограничиваются анализом некоторых отдельных элементов структуры романа, не стремясь представить полную картину структурного анализа, указать все связи и взаимоотношения между элементами текста. При декларируемом стремлении ограничиться пределами словесного текста, зачастую критики не в состоянии придерживаться этого намерения и вынуждены переходить к «внетекстовым» сторонам формы произведений, а иногда даже к их содержанию. Подобное стремление структурного подхода нарушить границы собственной методологии подтверждает его односторонность.

Роман Э. Бронте «Грозовой перевал» неоднократно рассматривался и в рамках мифопоэтического подхода, который возник в рамках англо-американского литературоведения в начале XX века. Данный подход, отмеченный различными направлениями, ставит целью показать несомненную связь произведения литературы с мифом в генетическом, интуитивном, семантико-символическом и структурном плане. Мифопоэтический подход позволяет значительно снизить степень исследовательского субъективизма в интерпретации, так как дает возможность взглянуть на предмет с точки зрения «мифического субъекта» (А.Ф. Лосев), ярко-индивидуального личностного сознания [19, с. 248].

Мифотворческий аспект романа отмечен многими критиками [42]. Истоки «Грозового перевала» виделись как в мифе о Психее и Купидоне [38], так и в сказочных архетипах [42, с. 82]. Условное разделение романа на две части привело к тому, что мифологическим контекстом наделяется либо первая [23, с. 103], либо вторая часть [37] «Грозового перевала».

Ограниченность мифопоэтической интерпретации состоит в том, что миф не является «единственным дешифрующим кодом художественных произведений» [26, с. 8]. Мифопоэтическая интерпретация зачастую не учитывает культурно-исторический и биографический факторы, что может ставить под сомнение ее корректность. Выход за определенные рамки может привести мифопоэтическую интерпретацию к околонучному фантазированию [19, с. 248], лишить ее принадлежности собственно научному знанию.

Ограниченность традиционных методологий приводит к тому, что в конце XX века идет поиск новых подходов истолкования художественного произведения. Постмодерн выдвигает новые основополагающие принципы истолкования текста: поливалентная структура и завязанность интерпретации не на фигуру автора (герменевтическая традиция) и не на текст (структурно-семиотическая), но на читателя (рецептивная эстетика, критика сознания, школа критиков Буффало). Интерпретация, таким образом, выступает на равных с самим созданием текста [13]. Приверженцы рецептивной эстетики анализируют читательское восприятие «Грозового перевала» как романа «странного, необычного» [44, с. 270], отношение читателя к двум повествователям – Нелли Дин и Локвуду [37; 44, с. 84], а также к главным персонажам Хитклифу и Кэтрин [10; 9].

В Советском Союзе идеи рецептивной эстетики нашли свое отражение в историко-функциональном методе, получившем свое теоретическое обоснование в трудах М.Б. Храпченко и его последователей. Предметом данного метода выступает динамика социально-эстетического бытия художественного произведения во времени, в сменяющихся эпохах [21, с. 13].

Множество интерпретаций художественного произведения в рамках историко-функционального метода объясняется многогранностью, неисчерпаемостью самого произведения. При его прочтении каждая эпоха открывает нечто новое, все глубже проникая в смысл книги, не отрицая при этом предыдущих интерпретаций. Следовательно, произведение представляется неисчерпаемым «инвариантом», оно всегда первично по отношению к

субъективному читательскому восприятию [21, с. 13]. Неисчерпаемость смысла произведения вместе с тем ставит и пределы интерпретации, выводя критерии адекватности, противясь околонучной произвольности.

Методология историко-функционального метода, представляющая собой изучение связей между структурой произведения и его социально-эстетическими функциями в динамике эпох [21, с. 16], дает основание считать данный метод одним из перспективнейших направлений интерпретации литературно-художественного произведения, в частности, романа «Грозовой перевал». Рассмотрение романа в рамках историко-функционального метода, с учетом как текстовых, так и внетекстовых связей, позволит приблизиться к его наиболее полной и адекватной интерпретации.

Особо актуальной становится интерпретация (в своем традиционном понимании) в рамках системного подхода, который воплощает принципы изучения художественного произведения как органического целого в синтезе структурно-функциональных и генетических представлений об объекте [7, с. 35]. При его применении интерпретация приближается к наибольшей степени адекватности, так как здесь осуществляется единство анализа и синтеза, однако сущность системного подхода – тема другого исследования.

Также весьма перспективным представляется комплексный (междисциплинарный) подход, привлекающий аналитические средства и методологию других наук. Одной из попыток комплексного (междисциплинарного) изучения литературы является «феминистская критика», одно из крупных направлений в рамках деконструктивизма [19, с. 37]. Гендерное «измерение» дает возможность по-иному взглянуть на хорошо известные факты и произведения, интерпретировать их с учетом гендерной дифференциации. Новая интерпретация произведения позволяет отойти от традиционных литературоведческих трактовок, проанализировать произведения с точки зрения представлений о понятиях «мужественное» и «женственное» [20].

Однако, следует иметь в виду, что «не существует единого феминистского или гендерного литературоведения и не подразумевается какого-то единого метода» (Шорэ) [20]. Таким образом, феминистская критика по своей сути является вариантом культурно-исторического метода, который оборачивается уходом от собственно филологического анализа произведения.

История критических изысканий романа Э.Бронте «Грозовой перевал» отражает историю появления и развития методов и подходов к изучению художественного произведения. Интерпретации романа в рамках одних методов, равно как и его анализ в рамках других, неизбежно обладают сильными и слабыми сторонами, которые заложены в методологии данных методов. Приблизить интерпретацию к «целостному анализу», достичь высокой степени корректности и адекватности позволят новые направления интерпретации литературно-художественного произведения: историко-функциональный, системный и междисциплинарный подходы.

### **Источники:**

1. *Абилова, Ф.А.* Концепция трагического в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» / Ф.А. Абилова // Жанр романа в классической и современной литературе. – Махачкала, 1983. – С. 113-119.

2. *Батай, Ж.* Эмили Бронте / Ж. Батай // Литература и Зло; пер. Н. Бунтман. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.highbook.narod.ru/philos/bataile/bataile\\_evil.htm](http://www.highbook.narod.ru/philos/bataile/bataile_evil.htm).

3. *Бронте, Ш.* Предисловие редактора к новому изданию «Грозового перевала» / Ш. Бронте // Писатели Англии о литературе XIX-XX веков. – М., 1981. – С. 86-89.

4. *Гражданская, З.Т.* Сестры Бронте / З.Т. Гражданская // История английской литературы. – Выпуск 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history\\_of\\_English\\_literature2\\_2.txt](http://www.lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/history_of_English_literature2_2.txt).

5. *Гритчук, М.А.* Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М.А. Гритчук // Bronte E. Wuthering Heights. – М., 1963. – С. 3-16.

6. *Елистратова, А.А.* О романах Ш. Бронте «Джейн Эйр» и «Городок» и о романе Э. Бронте «Грозовой перевал» / А.А. Елистратова // Наследие английского романтизма и современность. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 36.

7. *Зинченко, В.Г.,* Зусман, В.Г., Кирнозе, З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: учеб. пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2002.

8. *Ионкис, Г.* Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения. – М., 1990. – С. 5-18.

9. *Иоскевич, М.М.* Религиозная проблематика в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» / М.М. Иоскевич // Актуальные проблемы исследования англоязычных литератур: межвуз. сб. науч. ст. – Вып.6. Women in Literature: Ак-

туальные проблемы изучения англоязычной женской литературы. – Минск: РИВШ, 2006. – С. 20-30.

10. *Кеттл, А.* Эмилия Бронте: «Грозовой перевал» / А. Кеттл // Введение в историю английского романа; пер. В. Воронина. – М.: Прогресс, 1966. – С. 160-179.

11. *Моэм, У.С.* Эмили Бронте и Грозовой перевал / У.С. Моэм // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 306-314.

12. *Мортон, А.Л.* Талант на границе двух миров: Шарлотта Бронте; Эмилия Бронте; Анна Бронте / А.Л. Мортон // От Мэлори до Элиота. – М., 1970. – С. 170-190.

13. *Можейко, М.А.* Интерпретация / М.А. Можейко // Новейший философский словарь. Энциклопедия современной эзотерики: Сайт Лотос. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ariom.ru/wiki/Interpretacija/print>.

14. *Палья, К.* Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У – Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 558-585.

15. *Пейтер, У.* Романтичный роман / У. Пейтер // Бронте Эм. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения. – М., 1990. – С. 355.

16. *Петерсон, О.* Семейство Бронте (Фрагмент из книги) / О. Петерсон // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 342-345.

17. *Притчетт, В.С.* Непримиимые воители «Грозового перевала» / В.С. Притчетт // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 342-345.

18. *Поспелов, Г.Н.* Теория литературы. Учеб. для ун-тов / Г.Н. Поспелов. – М.: Высш. шк., 1978.

19. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.

20. *Трофимова, Е.И.* О концептуальных понятиях и терминах в гендерных исследованиях и феминистской теории / Е.И. Трофимова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.ivanovo.ac.ru/win125/jornal/jornal4/trof.htm](http://www.ivanovo.ac.ru/win125/jornal/jornal4/trof.htm).

21. *Удодов, Б.Т.* Субъективно-объективные основы интерпретации / Б.Т. Удодов // Русская классическая литература и современность. – Воронеж: изд-во Воронежского ун-та, 1985. – С. 5-24.

22. *Фокс, Р.* Роман и народ / Р.Фокс. – М.: Худож. лит., 1960. – С. 120-124.

23. *Хардак, Д.Б.* Единство художественного метода как предпосылка цельности литературного произведения / Д.Б. Хардак // Известия Воронежского гос. пед. ин-та, 1976. – 180.– С. 98-113.

24. Хардак, Д.Б. Эм. Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / Д.Б. Хардак // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – 1969. – 324. – С. 252-283.
25. Хартли, Л.П. Эмили Бронте в мире Гондала и Гаалдина / Л.П. Хартли // Бронте Ш. and Another Lady. Эмма. – М.: Фолио, 2001. – С. 330 - 341.
26. Ярошенко, Л.В. Неомифологизм в литературе XX века: учеб.-метод. пособие / Л.В. Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2002.
27. Armstrong, N. Imperialist Nostalgia and Wuthering Heights / N.Armstrong // Emily Bronte. Wuthering Heights; edited by Linda H. Peterson. – New York, 2003. – P. 430-450.
28. Bronte, E. Psychological Interpretations of «Wuthering Heights». – 2004. [Electronic resource]. – Mode of access: [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_19c/wuthering/psych.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/psych.html).
29. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte // Case Studies in Contemporary Criticism; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003.
30. Berman, J. Attachment and Loss in Wuthering Heights / J. Berman // Narcissism and the Novel. – New York UP, 1990. – P. 78-112.
31. Berry, L.C. Acts of Custody and Incarceration in Wuthering Heights and the Tenant of Wildfell Hall / L.C. Berry // Novel: A Forum on Fiction. – Vol. 30. – Issue 1. – 1996.
32. Brick, A.R. Wuthering Heights: Narrators, Audience, and Message / A.R. Brick // College English. – Vol. 21. – No.2. – 1959. – P. 80-86.
33. Bloom, H. Introduction / H. Bloom // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 1-9.
34. Cecil, D. Victorian novelists: Essays in Revaluation / D. Cecil. – London: Constable, 1934. – P. 147-196.
35. Chitam, E. Reviews / E. Chitam // Studies in the Novel. – 1999. [Electronic resource]. – Mode of access: [http://findarticles.com/plarticles/mi\\_hb3440/is\\_19990/ai\\_n8205919](http://findarticles.com/plarticles/mi_hb3440/is_19990/ai_n8205919).
36. Snider, C. The Imp of Satan': The Vampire Archetype in Wuthering Heights and Jane Eyre / C. Snider. [Electronic resource]. – Mode of access: [www.csulb.edu/-csnider/index.html](http://www.csulb.edu/-csnider/index.html).
37. Dawson, T. The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights / T. Dawson // Modern Language Review. – 1984. – P. 289-304.
38. Davies, S. Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights / S. Davies // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 119-137.



39. *Eagleton, T.* Heathcliff and the Great Hunger / T. Eagleton. – London: Verso, 1995. – P. 1-26.
40. *Eagleton, T.* Myth of Power: A Marxist Study of the Brontes / T. Eagleton // E. Bronte. Wuthering Heights. Case Studies in Contemporary Criticism; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. – P. 394-410.
41. *Gordon, M.* Kristeva's Abject and Sublime in Bronte's Wuthering Heights / M. Gordon // Literature and Psychology. – No. 34. – 1988. – P. 44-58.
42. *Gilbert, S.M., Gubar, S.* Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell / S.M. Gilbert, S. Gubar // The Madwoman in the Attic. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 248-308.
43. *Homans, M.* Repression and Sublimation of Nature in Wuthering Heights / M. Homans // PMLA –No. 93. – 1978. – P. 9-19.
44. *Krupat, A.* The Strangeness of Wuthering Heights / A. Krupat // Nineteenth-Century Fiction. – Vol. 25. – No. 3. – 1970. – P. 269-280.
45. *Michie, E.* From Simianized Irish to Oriental Despots: Heathcliff, Rochester and Racial Difference / E. Michie // Novel: A Forum on Fiction. – Vol. 25. – Issue 2. – 1992.
46. *Masse, M.A.* He's More Myself than I Am': Narcissism and Gender in Wuthering Heights / M.A. Masse // Psychoanalyses/ Feminisms; ed. Peter L. Rudnytsky and M. Gordon. – Albany and Buffalo: State U of New York P, 2000. – P. 135-153.
47. *Moser, T.* What Is the Matter with Emily Jane? : Conflicting Impulses in Wuthering Heights / T. Moser // Nineteenth-Century Fiction. – No. 17. – 1962. – P. 1-19.
48. *Meyer, S.* «Your Father Was Emperor of China, and Your Mother an Indian Queen»: Reverse Imperialism in Wuthering Heights / S. Meyer // Emily Bronte. Wuthering Heights; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. – P. 480-502.
49. *Oates, J.C.* The Magnanimity of Wuthering Heights / J.C. Oates // Critical Inquiry 9. – No. 2. – 1982. – P. 435-449.
50. *Patterson JR, C.A.* Empathy and the Daemoniac in Wuthering Heights / C.A. Patterson JR. // The English Novel in the Nineteenth Century. – 1972. – P. 81-96.
51. *Sneidern, M.-L.* Wuthering Heights and the Liverpool Slave Trade / M.-L. Sneidern // ELH – No. 62. – 1995. – P. 96-171.
52. *Shapiro, B.A.* The Rebirth of Catherine Earnshaw: Splitting and Reintegration of Self in Wuthering Heights / B.A. Shapiro // Literature and the Relational Self. – New York UP, 1994. – P. 46-61.

53. *Schorer, M. Fiction and the Matrix of Analogy' / M. Schorer // The Kenyon Review 11. – No. 4. – 1949. – P. 539-560.*

54. *Van Gent, D. On Wuthering Heights / D. Van Gent // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights; edited by H. Bloom. – New York, 1987. – P. 9-27.*

55. *Williams, R. Charlotte and Emily Bronte / R. Williams // The English Novel from Dickens to Lawrence. – London: Chatto, 1970. – P. 50-61.*

## **МЕТАФОРЫ ЭМИЛИ ДИКИНСОН КАК ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНОГО БЫТИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ**

В одной из работ Поль Рикёр писал, что метафора – это не загадка, а решение загадки [11, с. 420]. По мнению Ж. Женетта, метафора – это «наилучшее выражение глубинного видения вещей <...>, инструмент, необходимый для того, чтобы посредством стиля восстанавливать видение сущностей» [5, с. 79-80]. Е.К. Созина определяет метафору как «генератор смысла», который служит для решения загадки художественного текста [13, с. 123]. Итак, метафора – это разгадка. Выступая в роли посредника между человеческим разумом и культурой, метафора функционирует как когнитивный процесс, с помощью которого углубляются представления о мире в целом и создаются новые гипотезы о сути бытия. Анализ метафор – то есть того, с чем осуществляется сравнение и того, что является предметом сравнения – предоставляет возможность реконструкции ценностных доминант автора, характеризующих его сознание.

Как отмечает Н. Дьяконова, «сочетание веры и сомнения, полного самораскрытия и самопроверки, предельной внешней простоты и внутренней сложности делают Эмили Дикинсон одной из предшественниц пронизанной противоречиями поэзии XX века» [4, с. 201]. Э. Дикинсон – загадочный, сложный поэт, «мыслящий стихом» (выражение В.Н. Марковой [8, с. 20]), причём все стихотворения Дикинсон – обширная метафора, каждый новый ход её мысли – тоже метафора. Поэтому для реконструкции духовного облика / бытия поэтессы необходима расшифровка этих «скользящих логик души» (как определяет метафоры Р. Музиль [7, с. 108]).

На пространстве одной статьи вряд ли можно дать исчерпывающий портрет поэтической личности, и это не является нашей целью. Цель иная – выяснить, каким предстаёт духовный облик Эмили Дикинсон через анализ ее метафор.

Будучи тесно связанной с философией трансцендентализма, Дикинсон не могла не испытывать влияния философской прозы и поэзии трансценденталистов. Но если отец трансцендентализма Р.У. Эмерсон рассматривал с точки зрения трансцендентальной этики прежде всего политические, экономические, образовательные и другие отношения человека, от-

ражающие условия существования людей и влияющие на развитие самой личности, то Э. Дикинсон исследовала именно «индивидуальную душу»: у неё нет другого мира, кроме её дома и сада; она видит себя выше экономики, вне общества, которое, более того, исключает из сферы своего внимания. Цель поэтессы заключалась, скорее всего, в том, чтобы проверить трансцендентальную этику в применении к собственному внутреннему миру. Эмили Дикинсон с ее проницательностью и умением «распознавать» дает собственный ответ на вопрос о характере взаимодействия между идеальным, внутренним миром человека и явлениями внешнего «материального» мира.

«Полнота смысла, существующая для человека всегда только в потенции, просвечивает сквозь загадочность бытия дразняще и маняще» [2, с. 179], – эти слова были бы близки и понятны американской поэтессе. У Дикинсон достаточно стихотворений, процесс декодирования смысла которых представляет собой попытку определения тех или иных состояний ее духа.

К их числу относится, например, стихотворение № 76 «Exultation is the going...» («Ликование – хождение...»):

Exultation is the going	Ликование – хождение
Of an inland soul to sea,	Удалённой от моря души – к морю,
Past the houses – past the headlands –	Мимо домов – мимо мысов –
Into deep Eternity –	В глубокую Вечность –
Bred as we, among the mountains,	Выросший, как мы, среди гор,
Can the sailor understand	Сможет ли моряк понять
The divine intoxication	Божественное опьянение
Of the first league out from land?	Первой мили от земли?

Пер.В.Марковой.

Всё стихотворение – развёрнутая философская метафора. Её смысл может быть интерпретирован по-разному, поскольку стихотворение-метафора строится на ассоциативном сближении ряда субметафор. Человек, находясь в восторженно-возбуждённом состоянии («Exultation»), приоткрывает занавес Вечности / Бесконечности («<...> the going <...> into deep Eternity <...>») в результате высвобождения из «телесных оков» души («<...> the going of an inland soul to sea <...>»), направляющейся к «морю Вечности» вдаль от суши («<...> past the houses – past the headlands <...>»). Суша, по мнению С.Д. Павлычко [10, с. 175], олицетворяет

смерть. С этим вряд ли можно согласиться. На наш взгляд, Э. Дикинсон пишет, предвосхищая М. Хайдеггера, о «вброшенности» человека в Бытие; суша («мысы») быта, повседневной человеческой жизни врезается в «море» – в пространство Вечности. На суше есть свои «вершины» – образ вершины традиционно связан с человеческим познанием, а также символизирует стремление человеческого духа к беспредельности космоса. Однако вершина в контексте стихотворения Э. Дикинсон противопоставлена образу моря – Вечности. Поэтому более логичной представляется иная интерпретация: речь в стихотворении идёт о приобщении к тайне Бытия (водная стихия, согласно мифологическим представлениям, лоно жизни), о состоянии трансцендирования, которое Э. Дикинсон метафорически называет «божественным опьянением», дурманящим чувством освобождения духа.

Пример стихотворения № 125 «For each ecstatic instant...» / «За каждый миг экстаза...» в пер. А. Гаврилова свидетельствует о продолжении и развитии Э. Дикинсон трансценденталистской доктрины «компенсации». С её помощью Эмерсон, в частности, обосновывал свой «космический» оптимизм [9, с. 168]. Для Дикинсон «компенсация» – это, прежде всего, цена, которую мы платим за мгновение счастья.

For each ecstatic instant  
We must an anguish pay  
In keen and quivering ratio  
To the ecstasy.

За каждый миг экстаза,  
Что слёзы вдруг исторг,  
Должны платить мы мукой,  
Не меньшей, чем восторг.

For each beloved hour  
Sharp pittance of years –  
Bitter contested farthings –  
And Coffers heaped with Tears!

За каждый дивный час -  
Лета бесплодных грёз,  
И кровью выстраданный грош -  
И вдесятеро слёз!

Общий смысл стихотворения – это расшифровка того, что такое «миг экстаза». Нельзя не обратить внимание на искусно используемую автором сеть переплетений, в которой одно слово порождает один ряд контрастных метафор, следующее – следующий и т.д. («миг экстаза» – это «дивный час», и в то же самое время он «оплачен болью»; за «каждым дивным часом» стоят «царапающие [оскорбительные] подачки лет» и «жалкие выстраданные гроши», противопоставляемые «денежным ящикам, наполненным слезами» [в последних двух случаях Э. Дикинсон при-

меняет денежные метафоры]). Возвращаясь вновь к понятию «компенсация», мы видим, что в поэзии Дикинсон оно получает менее оптимистичную трактовку в сравнении с Р. Эмерсоном. Для Э. Дикинсон «компенсация» являет собой утрату, неизбежно следующую за обретением счастья / экстаза.

Немалый интерес представляет стихотворение № 744 «Remorse – is Memory – awake...» / «Сожаление – это память – проснулась...» в пер. И. Блинецовой, или «Раскаянье есть Память...» в пер. А. Гаврилова (анализируя данное произведение, мы выборочно воспользуемся выдержками из обоих переводов):

Remorse – is Memory – awake –  
Her Parties all astir –  
A Presence of Departed Acts –  
At window – and at Door –

Its Past – set down before the Soul  
And lighted with a Match –  
Perusal – to facilitate –  
And help Belief to stretch –

Remorse is cureless – the Disease  
Not even God – can heal –  
For 'tis His institution – and  
The Adequate of Hell –

Сожаление – это память – проснулась – Раскаянье есть Память  
в движеньи ее войска – Бессонная – вослед  
Присутствие сыгранных актов – Приходят Спутники ее –  
у окон и дверей – Деянья прошлых лет.

И прошлое – перед душою Былое предстает Душе  
от спички подождено – И требует огня –  
чтобы его рассмотреть вернее – Чтоб громко зачитать свое  
и поверить суметь – Посланье для меня.

Неизлечимо – эту болезнь Раскаянье не излечить –  
и Богу – не исцелить – Его придумал Бог,

поскольку Им же заведено – Чтоб каждый – что такое Ад –  
и Ада адекват – Себе представить мог.

В данном стихотворении происходит логическое развертывание цепочки метафор в направлении от смысла – к знаку (по В.К. Тарасовой) [14, с. 11]. «Раскаянье» (также «угрызения совести» в пер. с англ.) – это своего рода «память проснувшаяся», т.е. ситуация, когда память пробуждается от сна (сон у романтиков – метафора «застоя высших способностей духа» [12, с. 304]); она не дремлет, и потому сравнивается с «войсками», что «в движеньи». «Сыгранные акты» – это прошлое (драма жизни), «окна и двери» – окна и двери сознания человека. Благодаря памяти – «спичке» / «огню», – освещаются тайники души и пробуждается / атакуется совесть. «Раскаянье» – это «неизлечимая болезнь, придуманная самим Богом», это «адекват Ада». Лейтмотивом данного стихотворения являются муки совести, однако у Дикинсон познание глубинных душевных (нравственных) процессов осуществляется с помощью метафорических образов, которые, с разных сторон очерчивая явление памяти / совести, побуждают читателя к диалогу с текстом и автором.

У Дикинсон есть ряд стихотворений, относительно которых очень сложно, а иногда и невозможно с уверенностью сказать, о чем в них, собственно, идет речь. В таком случае любая из интерпретаций (предлагаемых читателями и профессиональными исследователями) правомерна. К одному из таких произведений относится стихотворение № 185 «"Faith" is a fine invention... » / «Вера – прекрасное изобретение... » в пер. В. Марковой:

«Faith» is a fine invention...	Вера – прекрасное изобретение
When Gentlemen can see –	Для «зрящих незримое», господа.
But Microscopes are prudent	Но осторожность велит – тем не менее –
In an Emergency –	И в микроскоп заглянуть иногда!

По мнению Т.Д. Венедиктовой, обычно понятие «веры» в стихах Э. Дикинсон ассоциируется с чинным порядком и покоем провинциальной жизни [1, с. 30]. Однако, как мы видим, в данном случае в стихотворении имеет место со- и противопоставление веры и рационального познания. Как представляется, у Дикинсон осторожные / разумные микроскопы – это метафора научного познания. «Вера», будучи «чудесным изобретением», уводит далеко, в «трансцендентное», она – для избранных, для тех,

кто может видеть «невидимое». Но, в «крайнем случае» «осторожность велит» всё-таки полагаться не на «чудесное изобретение – веру», а на научное познание для постижения предметов объективного мира. Эмили Дикинсон не признаёт компромиссов в познании истины – она испытывает действительность реальным положением вещей, не сглаживая результаты испытания. На наш взгляд, бесконечный спор веры и сомнения, являющийся тематическим центром художественного мира Дикинсон (по мнению А.М. Зверева [6, с. 299]), определяет логику мысли автора данного произведения. Т.В. Венедиктова обращает внимание на то, что «микроскопы» нужны не вообще или «иногда», а именно при внезапном стечении обстоятельств, в крайней ситуации, требующей решительных действий («in an Emergency»), каковой Дикинсон ощущает состояние современного духа. Вглядываясь в себя, во взаимоотношения с миром, человек как бы помещает живую ткань переживания под объектив микроскопа: при сильном увеличении в ней обнаруживаются тонкие структуры, иначе наблюдению недоступные. Идея проникновенного, проникающего видения была широко распространена в англо-американской культуре середины XIX века. Для американских трансценденталистов характерен был уклон в «чистое» умозрение: сподвижники Эмерсона (как иронизировал один современник) убеждены не только в принципах, увиденных за фактами, но и в том, что видят их вне помощи фактов. Для Дикинсон видение «без помощи фактов» – несомненный абсурд; конкретность, острота непосредственного восприятия присущи ей в высшей степени [2, с. 174-175].

В противовес данному стихотворению рассмотрим стихотворение № 254 «Hope is the thing with feathers... » / «Надежда – из пернатых...» в пер. А. Гаврилова:

«Hope» is the thing with feathers –	Надежда – из пернатых,
That perches in the soul –	Она в душе живёт –
And sings the tune without the words –	И песенку свою без слов
And never stops – at all –	Без устали поёт –
And sweetest – in the Gale – is heard –	Как будто веет ветерок –
And so must be the storm –	И буря тут нужна –
That could abash the little Bird	Чтоб этой птичке дать урок –
That kept so many warm –	Чтоб дрогнула она.



I've heard it in the chilliest land –  
And on the strangest Sea –  
Yet, never, in Extremity,  
It asked a crumb – of Me.

И в летний зной, и в холода  
Она жила, звеня, –  
И не просила никогда  
Ни крошки – у меня.

Стихотворение представляет собой своеобразную аллегорию, или развёрнутую метафору. Одна большая метафора «Hope is the thing with feathers...» порождает цепочку субметафор: «the tune without the words», «the Gale», «the storm», «the chilliest land», «the strangest Sea», «Extremity», «a crumb – of Me». Смысл стихотворения в том, что надежда не требует подпитки, она никогда не умирает – никакие потрясения не могут убить надежду («бурями» жизни из сердца её не прогнать – «она в душе живёт»). Надежда – это душевное состояние ожидания, уверенности в осуществлении чего-нибудь благоприятного, радостного, например чуда.

Анализ позволяет сделать вывод, что причины, конкретные поводы и объективные контексты определённых состояний души в малой степени занимают поэтессу Э. Дикинсон – ей скорее интересны форма и внутренняя структура происходящего в душе процесса, порой таинственно-закрытого, непостижимого, но предполагающего побуждение к поиску истины (как отмечает В. Баркер, «<...> её более захватывает то, что глазами не увидеть»<sup>1</sup> [16, р. 17]). В результате такого процесса поэтесса уходит в состояние – «polar privacy» (в пер. с англ. – состояние души, оставшейся наедине с собой и пристально в себя вглядывающейся), в котором она проживает своё духовное одиночество, порождённое ощущением разделённости человека и космоса бытия, а также осознанием исключённости из мира как своей неотвратимой судьбы; это одиночество она мужественно приемлет и несёт с гордым достоинством [6, с. 298].

Художественные дефиниции отдельных понятий («Exultation», «Ecstatic instant», «Remorse», «Faith», «Hope»), осуществляемые Дикинсон с помощью метафор, отразили её путь выражения невыразимого; в них «<...> запечатлелось не самодовольство всезнающего, а усилие познающего духа, усилие слова, которое пытается победить бессловесность» [2, с. 179]. Яркая передача различных эмоциональных состояний помогает заглянуть во внутренние пласты души лирической героини Дикинсон и увидеть, что ей не чужды простые ощущения, и она переживает их как обычный человек (однажды она говорила, что находит экстаз в жизни

---

<sup>1</sup> Перевод наш. – О.Г.

просто от ощущения самой жизни – достаточной радости; немногим позже она высказала идею, противоречащую предыдущей, что жизнь – это ничто, а только душа, внутренние её силы – настоящий источник счастья [17, р. 474]). Можно сделать вывод, что поэтесса как мыслитель стоит на дуалистических позициях; главная особенность духовного бытия лирической героини состоит в том, что в нём эмоциональное начало переплетается с духовным. Богатство духовной жизни её героини безгранично, а на пути выражения невыразимого поэтесса остаётся верна непоколебимому мотиву «неизрекаемости», за которым стоят умолчание, недосказанность, загадка, а главное – возможность свободы как выхода за пределы имманентного мира и соприкосновения с трансцендентностью. Процесс трансцендирования непосредственного самобытия за пределы себя самого и происходит посредством метафоризации: жизнь, понимаемая метафорически, предстаёт как произведение искусства, как специфическое усилие человека, не желающего и не умеющего жить в автоматическом режиме, подчиняясь стандартам и стереотипам мышления и поведения; это жизнь, каждый момент которой есть продукт усилий личности. Метафора – это выпадение из последовательности, это силовое поле натяжения мысли, постоянно работающее в бодрствующем режиме и обнаруживающее себя в результате разрыва привычной структуры мысли, языка [3, с. 33].

Духовно-психологический портрет лирической героини Э. Дикинсон позволяет заключить, что познание истины через трансцендирование и рассмотрение самой глубины, порождающей данное мышление, является ценностной доминантой её личности.

### **Источники:**

1. *Венедиктова, Т.Д.* Поэзия Эмили Дикинсон: Потаенные страницы американского романтизма / Т.Д. Венедиктова. – Вестн. Моск. ун-та. – Сер.9. Филология. – 1980, № 5. – С.27-35.
2. *Венедиктова, Т.Д.* Эмили Дикинсон / Т.Д. Венедиктова // История литературы США: В 4-х т. – М.: ИМАИ РАН, 2003. – Т. 4. – С. 151-193.
3. *Губин, В.Д.* Философия: актуальные проблемы: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Философия» / В.Д. Губин. – М.: РГГУ: Омега – Л, 2005.
4. *Дьяконова, Н.* Поэзия и перевод: Аркадий Гаврилов – истолкователь Эмили Дикинсон / Н. Дьяконова. – Нева. – СПб., 2002. – № 5. – С. 200-202.

5. *Женетт, Ж.* Пруст – палимпсест / Ж. Женетт. Фигуры. – Т. 1. – М., 1998. – С. 79-80.
6. *Зверев, А.М.* Эмили Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма / А.М. Зверев // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность: сб. науч. ст. – М., 1982. – С.266-309.
7. *Иванюк, Б.П.* Метафора и произведение / Б.П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998.
8. *Маркова, В.Н.* Сборник стихов Э. Дикинсон в переводе / В.Н. Маркова. – М., 1981.
9. *Осипова, Э.Ф.* Ральф Эмерсон и американский романтизм / Э.Ф. Осипова. – Изд-во С.-Петербур. ун-та. – СПб., 2001.
10. *Павлычко, С.Д.* Философская поэзия американского романтизма. Эмерсон. Уитмен. Дикинсон / С.Д. Павлычко. – Киев: Наук. думка, 1988.
11. *Рикер, П.* Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикер // Теория метафоры: Пер. с англ., фр., нем., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416-434.
12. *Роднянская, И.Б.* Мотивы. Сон / И.Б. Роднянская // Лермонтовская энциклопедия / Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), Научно-редакционный совет издательства «Советская энциклопедия», редкол.: В.А. Мануйлов [и др.]. – Москва, 1981. – С. 304-305.
13. *Созина, Е.* Метафора – генератор смысла (о прозе И.А. Бунина 1920 – 1940-х годов) / Е. Созина // XX век. Литература. Стыль. – Изд-во Урал. ун-та. – Екатеринбург, 1999. – IV выпуск. – С. 123-132.
14. *Тарасова, В.К.* Поэтика Эмили Дикинсон. Лекция / В.К. Тарасова. – Образование. – СПб., 1993. .
15. *Франк, С.Л.* Сочинения / С.Л. Франк. – М.: Правда, 1990.
16. *Barker, Wendy.* Lunacy of light: Carbondale and Edwardsville, Illinois Univ. Press, 1987.
17. The letters of Emily Dickinson. – Cambridge, 1958. – Vol.2.

**THE SIMILAR AND OPPOSITE DESTINIES OF  
MAY SINCLAIR AND VIRGINIA WOOLF:  
CONTINUITY AND DIVERGENCE**

One can speculate that the position Virginia Woolf occupied in the English literary world in the 1930s had been the one awarded to May Sinclair just one or two decades before. However, their paths never happened to cross although Sinclair survived Woolf by five years. This may be attributed to social and ideological reasons, but also, undeniably, to their respective idiosyncrasies and somewhat unbalanced judgements and dispositions.

The work of May Sinclair, neglected for many years, is now knowing a revival which is increasing since the 1980s and attains both writers and critics. Part of this interest comes from the particularity that her writing career spanned a crucial period of unprecedented social, cultural, and political changes, from the Victorian times to Modernism; but it also concerns the bulk of her diversified bibliography which started with philosophy and touched almost all literary spheres, including works of uneven quality and styles. She wrote some two dozen novels, a great number of essays, short-stories (also ghost stories) and reviews, and she moved in a circle of some of the most notable names in the upsurge of Modernism. She is considered as the first to have applied to literature the expression "stream of consciousness", having borrowed it from philosophy, her primary ground of literary activity.

Born in 1863, her family's affluence did not last longer than the first six years of her life, after which her father's bankruptcy and ensuing degradation, together with her five brothers' successive illnesses and subsequent deaths or disappearance (Joseph, the second, emigrated to Canada for good), left her the sole support of her difficult mother, who had never overcome the longing for a less livelier daughter, making Mary (May's real name) feel all the weight of responsibility for having survived, and for not being so sweet and passive as her mother would have wished. Fortunately she found an escape in reading, which she mastered quite early. She read incessantly and began by being considerably self-taught. She had already taught herself French, German, and Greek, and was familiar with the classics as well as with more modern writers when her mother allowed her to go to Cheltenham Ladies' College where she herself had studied. This fortune lasted only for one year but it was enough to

supply her with the principles and the discipline of the formal education that was denied to Virginia Woolf in her time. Most important, she had the luck to benefit there by the influence of the headmistress, the educational reformer Dorothea Beale, who understood her talents and oriented her study and dedication to philosophy, psychology, and classic literature, besides encouraging her to think for herself, an advice she never forgot through life. This prerogative, however, confined her to an emotional isolation which may have contributed to the instability of her preferences and behaviour.

She began by publishing philosophical poetry as early as 1886. She had turned to the German philosophers, particularly Kant, because she had lost her faith after her brothers' deaths; but she kept an interest in self-transcendence and mysticism, as well as in all new trends such as the Imagism of Ezra Pound and his circle, wherein she was welcome. Both Pound and Eliot published her articles in their respective journals, as can be confirmed in their correspondence. Her review "The Novels of Dorothy Richardson", for instance, shows from the start her intention to leave behind the eighteenth century ways of writing and thinking, and it might well announce Woolf's straightforward language:

"I do not know whether this article is or is not going to be a criticism, for so soon as I begin thinking what I shall say I find myself criticizing criticism, wondering what is the matter with it and what, if anything, can be done to make it better, to make it alive. Only a live criticism can deal appropriately with a live art. And it seems to me that the first step towards life is to throw off the philosophic cant of the nineteenth century. I don't mean that there is no philosophy of Art, or that if there has been there is to be no more of it; I mean that it is absurd to go on talking about realism and idealism, or objective art, as if the philosophies were sticking where they stood in the eighties" (*The Egoist* 5, April 1918: 57-59, qtd. in Gillespie, ed.: 442).

Sinclair was also one of the earliest English novelists to show enthusiasm for psychoanalytic subjects. The influence of the works of Freud and Jung can be seen already in her first novel, *Audrey Craven*, written in 1897. After her mother died in 1901 she wrote *The Divine Fire* (1904), which became, quite unexpectedly, a best-seller, and brought her fame and money in both Britain and America. She was then considered one of the great writers of the

Georgian Age, fêted by literary critics, "common readers", and renowned novelists such as Dorothy Richardson, H.G. Wells, Thomas Hardy and many contemporary ones. The three next novels she wrote, different from each other in form but mainly depicting the final acceptance of woman's fate in society as a sublimation of feminine frustration, were to become the best known and most widely read of her rich bibliography: *Three Sisters*, in 1914, is based on the life of the Brontë sisters, whom she admired; *Mary Olivier: A Life* (1919) is mostly autobiographical, and considered by some her best work; *The Life and Death of Harriet Frean* (1922), a more intense work, reveals her philosophical and psychoanalytical interests and announces already the modernist innovative way of writing of which she was a pioneer (cf. Raitt). But all three, as Allison Pease puts it for the whole of her novel writing, "attach themselves more readily to Sinclair's idiosyncratic personality and concerns, rather than circulate among the broader set of ideas at work within British literature and culture in the early decades of the twentieth century" (Pease: 1).

However, it is undeniable that, through her varied and prolific writing, Sinclair built the bridge between the Victorian times and the modernist forms of writing, and "her role as a knowledgeable and effective champion of the experimental artists of her day also deserves recognition" (Gillespie, ed,: 436). She was always eager to apprehend new idealisms and follow new causes: she was an active suffragist and member of the Woman Writers' Suffrage League, having written for them a pamphlet called *Feminism*; she became a benefactor and member of the board of the first psychology clinic in Britain to offer psychoanalytic treatment, the Medico-Psychological Clinic; in 1914, she became a member of the Society for Psychical Research; she experimented with ghost writing with success, her *Uncanny Stories* being among the best of the genre at the time (March-Russell praises her literary methods that may sometimes, and to a certain point, bring to mind those of Edgar Poe, but with subverted endings to allow "an opening out to the moral dilemmas that constitute the Modernist narratives of writers such as Henry James, E.M. Forster and Virginia Woolf" (21); she involved herself strongly as an activist and contributor in favour of the War cause; and in 1925 she was included in the *Contact Collection of Contemporary Writers*.

One of her first biographers, Theophilus E.M. Boll, describes thus the impact her works had on the philosophical world of the 1920s:

"When on a Monday evening in London, February 5, 1923, Miss May Sinclair read her paper on "Primary and Secondary Consciousness"

to fellow members of the Aristotelian Society for the Systematic Study of Philosophy, she would seem to have reached the summit of a progress on which she had started in the spring of 1882, and to have cause for being proud and happy. John Henry Muirhead, the general editor of the Library of Philosophy for Allen & Unwin was among those who were impressed as he showed in the letter he wrote her on March 29, 1923, inviting her to contribute [as sole woman writer] to his projected series of essays by living philosophers, *Contemporary British Philosophy*"(Boll: 19).

When she was already 51 years of age she accepted to join an ambulance team, organised and sent to Belgium for service at the front through the efforts of Dr. Herbert Munro, who was an advocate of women's rights. Sinclair herself had provided the initial funds for the equipment and transport helps for the expedition (cf. Raitt b: 7). This effort, however, had no practical utility since she had no nursing training or the appropriate spirit for the job, and she was sent back home just a few weeks later. However, this scant experience helped her turn her deception into writing material: she produced *A Journal of Impressions in Belgium* (1915), which, in spite of some fantasies and flights of fancy, was rather appreciated. In an unsigned Review of Books in *The New York Times* of September 26, 1915, her "impressions" are thus described:

"In those few weeks at the front Miss Sinclair's imaginative, super-sensitive nature seems to have accumulated more impressions than an ordinary mortal could have noted in a year. [...]

After her first visit to the great room with its rows of bandaged sufferers, she wrote: 'If there is horror here you are not aware of its horror. Before these multiplied forms of anguish what you feel – if there is anything of self left to feel – is not pity, because it is so near to adoration'.

After she returned from Belgium, she wrote to editor Arthur Adcock on February 28, 1915: "I feel as if I had never lived, with any intensity, before I went out to [the war] in the autumn" (qtd. in Raitt b: 2).

Henceforth, "the war figures both as a climatic and mystical experience of personal autonomy and as a crucial development of the modern world from which she was prematurely and unjustly excluded" (Raitt b: 2), and all her

novels, which, however, were declining in quality and substance, would contain some nostalgic war subject. Even in 1917 she would like to return to the front, and she wrote *The Tree of Heaven*, "an unashamedly propagandistic novel. Sinclair's glorification of the spiritual uplift of war" which she continued to see "as a route to self-realization" (Raitt b: 4). She was then at the highest of her popularity, but, unfortunately, this was soon to begin dwindling due to her prolonged suffering of Parkinson's disease. In 1932 she retired to the country with a faithful companion and came to die there in 1946, practically forgotten by friends and readers. She had not produced any literary work since 1927, a date coincident with the consolidation of Virginia Woolf's reputation as a successful innovative writer.

### **So close, and so far apart**

Many particulars bring together May Sinclair's and Virginia Woolf's destinies. But the way they dealt with their talents and circumstances made them put to different use – sometimes opposite – the possibilities they disposed of.

They both were intelligent children born in a middle class milieu, both had writing aspirations, thwarted by social prejudices due to genre disparity of rights. Eager to acquire knowledge to build a writing career, they had to quench their thirst for institutional education by means of bulk untutored reading. Both attained their aim and became successful professional writers.

In this departure stage, Sinclair disposed of a strong point in her favour, that blessed year of tuition in Cheltenham. On the other hand, Woolf was privileged in having free access to her intellectual father's rich library and intellectual friendly circle. The handicap here is definitely Sinclair's, but she did overcome it brilliantly as she settled herself as "the most distinguished woman novelist in England" (Suggs, 2). This was a triumph and a reward for her incessant labour and devotion.

The eagerness to open new trends and find new forms of writing to escape from the Victorian stiffness, hypocrisy, and women's inferior status was common to both innovators, but the wish for recognition and self-assertiveness was more on Sinclair's side than on Woolf's. Both lacked confidence in themselves, but the former sought to acquire it on the outside: working to make herself accepted, calling for public attention by exuberant and multiple activity and militant action in various fields, clumsy changing of targets with a view to please, in short, all the procedure of a rich but childish character who had not the time or the family support to grow up and consolidate her personality and strengthen the autonomy of her inner self.



Woolf was luckier in her family surroundings and support. Although her mind was constitutionally weaker and prone to fall into depressive moods, bouts of mental confusion and manic-depressive instability, she was able to overcome her "demons" and write according to her own needs and genial discoveries, securing an ascending career at her own pace and whim, oblivious of fame targets and exigencies. She did not have to fight to make herself accepted in a group: she created her own with her brothers and sister, and this group came to attract many of the most valid brains of the time.

Sinclair was accepted by the "men of 1914", "the coterie of writers and artists centered around James Joyce, Ezra Pound, T.S. Eliot, and Wyndham Lewis who credentialed themselves, each other, and the literary field through reference to the scientific precision of poetic observation, the a-politicization of aesthetics, and the elevation of individual consciousness over social action/interaction" (Ardis: 2); but, although Eliot became a regular visitor and friend in the Bloomsbury Group, Sinclair was never introduced there. This is the more surprising as Eliot's letters prove that he appreciated her both as a person and as a writer. In a letter of 12 September 1917 he tells his mother: "I have been trying to read May Sinclair's [A] *Defence of Idealism* to review for the *Statesman* and *Jourdain*. She is better known as a novelist. Did you ever hear of her? She is a pleasant little person; I have met her several times" (Eliot: 194). And he was pleased with her review "Prufrock and Other Observations: A Criticism" published by the *Little Review* 4, n°8, in December 1917. (qtd. in Brooker, ed.: 10-13). He says so in a letter to his mother, dated 17 January 1918: "There is a very flattering article on me by May Sinclair in the last *Little Review*. I must write and thank her. She was going to try and get it into the *Fortnightly Review* as well" (Eliot: 218). On 10 May of same year he mentions having dined with her: "I was dining with May Sinclair (the novelist) the other day" (Eliot: 231). In her review Sinclair castigates two previous reviewers who belittle poet and poem in 'outbursts of silliness', affirming: "The Love Song of J. Alfred Prufrock," and the "Portrait of a Lady" are masterpieces in the same sense and in the same degree as Browning's *Romances* and *Men and Women*". And she goes on explaining that

"Mr. Eliot's genius is in itself disturbing. It is elusive; it is difficult; it demands a distinct effort of attention. Comfortable and respectable people could see, in the first moment after dinner, what Mr. Henley and Mr. Robert Louis Stevenson and Mr. Rudyard Kipling would be at; for the genius of these three traveled, comfortably and fairly re-

spectably, along the great high road. [...] But Mr. Eliot is not in any tradition at all, not even in Browning's and Henley's tradition. His resemblances to Browning and Henley are superficial. His difference is two-fold; a difference of method and technique; a difference of sight and aim. He does not see anything between him and reality, and he makes straight for the reality he sees; he cuts all his corners and his curves; and this directness of method is startling and upsetting to comfortable, respectable people accustomed to going superfluously in and out of corners and carefully round curves. Unless you are prepared to follow with the same nimbleness and straightness you will never arrive with Mr. Eliot at his meaning" (qtd. in Brooker, ed.: 10).

In Eliot's letters to publishers, Sinclair is also mentioned several times as a contributor or a prospective one (see Eliot: 205; 550; 568; or 198 to Pound). The same happened with Ezra Pound, who counted on her for good articles and reviews. For instance, in a letter dated 18 February 1915 to H.L. Mencken, apologizing for not being able to send him an article of his own, he promises instead: "Have sent word to various people that you want good stuff, Aldington for light verse, W.L. George, Hueffer, May Sinclair, etc." And he also appreciated her company and conversation, as one can infer from a letter of 3 June 1913 to Homer L. Pound: "We had a terribly literary dinner on Saturday. Tagore, his son and daughter-in-law, Hewlett, May Sinclair, Prothero..." (Pound: 51; 21).

Throughout the decades they lived in the same town and shared the same interests, Virginia Woolf does not seem to have dedicated a straight comment or reference to May Sinclair's work, either in her Letters or her Diary. The farthest we can trace is a remark in a letter of November 1907 to Violet Dickinson, where Virginia discusses – or tries to explain – Nelly Cecil (Lady Robert Cecil)'s objection to Sinclair's novel *The Helpmate* (where "her hero is a man who is unfaithful to his conventionally good wife and is made to seem morally superior to her" (*Letters I*: 317 n.1)). She confesses: "I have not read the book", but offers a commentary on Nelly's criticism:

"I think her position is quite tenable *if* she could explain her reason for thinking that morality is essential to art – But this she refuses to do. By Miss S's *insincerity* I think she means 'bad morality' or that she knows such conduct to be wrong, and advocates it, for the sake

of unconventionality. But I don't think she proves either that such conduct is wrong; or that Miss S. advocates it; or that, supposing both those things are so, that they damage the book as a work of art" (*Letters I*: 317).

In later years (1922), Woolf does not show more admiration, or even interest, for Sinclair's work when, in a letter to the same Nelly Cecil, who apparently is reading Sinclair's *The Life and Death of Harriet Frean*, she exclaims with visible irony, after having discussed several contemporary authors: "And you read Miss Sinclair! So shall I, perhaps. But I'd rather read Lytton Strachey" (*Letters II*: 503).

This unexpected estrangement between the two writers may have several possible explanations or, rather, it may be the conjunction of different causes and circumstances: first of all, Sinclair did not belong to the Group of Bloomsbury, and this fact is in itself revealing that Woolf did not admire Sinclair's writing; therefore, she merely ignored her. One may compare this to the love-hatred attitude she showed towards Katherine Mansfield, the only writer whose talent she avowedly envied. Besides, the causes Sinclair espoused and sponsored were quite the opposite of Woolf's ideals, particularly concerning Britain's possible involvement in the First World War. The pacifist ideas of Woolf and of the Bloomsbury Group in general were deep and taken to the last consequences: some of its members were sent to prison or had to work in the farms. This could only collide with the belligerent position of Sinclair on the matter. Even in the Women's rights question the different approach of the two writers was notorious: whilst Sinclair's was drastically active and personal, Woolf's was cautious and merely supportive in the background (as for instance helping with the office work), and she preferred to fight with her words rather than with her actions.

Another matter of divergent opinions was the position of each writer towards psychoanalysis: Sinclair had welcomed Freud's theories from the start, including them in her philosophical field of interest and putting them to practical use in her fiction. Woolf, who had also a privileged early contact with the work of Freud, took a reluctant position of overt non-acceptance, quite the opposite of her husband's practical interest and involvement in securing Freud's translations to be printed at the Hogarth Press. Her own brother was analysed by Freud, same as their close friends James Strachey and his wife, who became his official translators into English. However, although avowedly

disdaining the theory and refusing to read the books printed at her own press (she only admits to start reading Freud in 1939!), Woolf nevertheless managed to gather the Freudian spirit one way or another and use his theories in her novels and stories (and even almost "avant la lettre"), interweaving them in the poetic discourse she mastered so exquisitely.

### **Facing the judgement of time**

Both Woolf and Sinclair attained success in their own time. In spite of some discordant or contemptuous voices, both were acclaimed by their contemporaries.

Thereafter, both were forgotten or ostracised for a few decades, only to be re-discovered with renewed eagerness by scholars, feminists, and reading-public in general. The phenomenon accompanies the increased interest in all literature written by women, but in this shared particular ends the close similarity between the two writers.

May Sinclair is remarkable in many ways; a pioneer, a prolific worker, an engaged personality; her important contribution in the transition from Victorianism to Modernism cannot be neglected. Some of her actions will always be remembered, and some of her works will remain alive and worth reading, particularly her essays and short-stories. But she will never be one of the top writers, one of those few whom a nation is proud of. Perhaps excessive dispersion of interests and energies, or merely the lack of that spark of fire from the gods that makes the genius.

Virginia Woolf did not lack the genius. She did not write as much as Sinclair, and she was not so ostentatiously fanatic in her beliefs and in her activities. But each one of her writings was the fruit of extraordinary inspiration at real "moments of being", carefully preserved, studied and restudied, as long and as painfully as necessary to turn into a diamond the original coarse stone. This effort and self evaluation preserved hidden secrets and treasures in apparently innocent and very singular novels and other pieces of writing. Therefore, the temptation to discover such secrets and treasures will keep busy all scholars and curious readers for long times to come. Few other writers may offer such a bounty of long term vitality as Virginia Woolf, but we can't forget that she was also the product of her circumstances and inheritances. Perhaps we should be more thankful and appreciative of May Sinclair and other courageous innovative writers who were her predecessors and made it possible for her genius to find suitable ground to develop and bloom. But the genius was definitely with her.

## References

- ARDIS, Ann L. *Modernism and Cultural Conflict 1880-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BOLL, Theophilus E.M. *Miss May Sinclair: Novelist; A Biographical and Critical Introduction*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1973.
- BROOKER, Jewel Spears (ed.). *T.S. Eliot: The Contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- ELIOT, T.S. *The Letters of T.S. Eliot - Vol.I: 1898-1922* (edited by Valerie Eliot). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.
- GILLESPIE, Diane F. (ed.). "May Sinclair (1863-1946)". *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MARCH-RUSSELL, Paul (introduction to May Sinclair's *Uncanny Stories*). London: Wordsworth Editions, 2006.
- NICOLSON, Nigel (ed., assisted by Joanne Trautmann). *The Flight of the Mind: The Letters of Virginia Woolf I: 1888-1912*. London: The Hogarth Press, 1975 (*Letters I*).
- NICOLSON, Nigel (ed., assisted by Joanne Trautmann). *The Question of Things Happening: The Letters of Virginia Woolf II: 1912-1922*. London: The Hogarth Press, 1976 (*Letters II*).
- PEASE, Alison. "May Sinclair, Feminism, and Boredom: 'a dying to live'". *English Literature in Transition 1880-1920*, 22 March 2006.
- POUND, Ezra. *The Selected Letters of Ezra Pound 1917-1914* (edited by D.D. Paige). London: Faber and Faber, 1971.
- RAITT, Suzanne (a) *May Sinclair: A Modern Victorian*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- RAITT, Suzanne (b). "May Sinclair and the First World War". *NHC Home - Publications – Ideas, Vol.6, n° 2*. 1999.
- SCOTT, Bonnie Kime (ed.). *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- SUGGS, Robert. [www.alt.books.ghost~fiction](http://www.alt.books.ghost~fiction). "Extracts. Re: May Sinclair" (July 8, 1999).
- WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf, Vol.II: 1912 to 1918* (ed. Andrew McNeillie). London: The Hogarth Press, 1987 (*E-II*).
- WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf, Vol.III: 1919 to 1924* (ed. Andrew McNeillie). London: The Hogarth Press, 1995 (*E-III*).

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «ВОЛНЫ»**

Проблема сознания как проблема общегуманитарной направленности особенно остро заявила о себе на этапе развития глубинной психологии в начале XX века. З. Фрейд, например, считал, что знание основ психоанализа способствует не только пониманию сознания, но и раскрытию мотивов художественной деятельности, и объяснению феномена творчества и искусства. Не обошла эту проблему стороной и литература. Внимание к сознанию особенно характерно для литературы XX века, в частности для модернизма. Проблема сознания волновала таких известных писателей, как Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Франц Кафка, Андре Жид, Дэвид Герберт Лоуренс и Вирджиния Вулф.

Вирджинию Вулф можно смело назвать теоретиком модернизма, а ее произведения – воплощением чистого эксперимента. В эссе «Современная художественная проза» она пишет: «Жизнь – это не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения сознания до его угасания. Не является ли задачей романиста передать более верно и точно этот неизвестный, меняющийся и неуловимый дух, каким бы сложным он ни был» [1]. Именно поэтому для В. Вулф представляет особый интерес расположенное в подсознании, в труднодоступных глубинах психологии, то, что она назвала «ускользающей индивидуальностью». Во всех своих романах, будь то «Миссис Дэллоуэй» (1925), «На маяк» (1927), «Орландо» (1928) или «Волны» (1931). Вулф обращается к проблеме исследования сознания, пытается приоткрыть тайну восприятия и эмоциональных состояний.

Роман «Волны» представляет собой кульминацию экспериментов Вирджинии Вулф и по праву может называться одним из самых необычных произведений мировой литературы. В нем Вулф интересуется не реальным миром, а его преломление в сознании.

Роман состоит из девяти частей, символизирующих определенные этапы человеческой жизни. Каждый период представляет собой цепь монологов шести героев (Бернарда, Роды, Луиса, Джинни, Сюзан и Невилла). Для романа характерно то, что в нем отсутствует голос автора. «Ска-

зал Бернард», «сказала Рода» – всего лишь условные фразы, такие же, как «подумал он» или «сказала она про себя». Например, для Луиса должен быть характерен австралийский акцент, но в тексте нет ни малейших указаний на это, то есть, особенности идиолекта не передаются при помощи языковых средств: «I will not conjugate the verb,' said Louis, 'until Bernard has said it. My father is a banker in Brisbane and I speak with an Australian accent. I will wait and copy Bernard. He is English» [4, с. 25]. Можно говорить о том, что нам дан не поток всего сознания, все фрагменты мыслей, образов, ассоциаций, а поток некой части его, совсем не той, что задействована в повседневной коммуникации. Это, скорее, глубинная часть сознания, имеющая вневременной характер.

Но в то же время сознание не дано человеку с самого рождения как константа, не претерпевающая изменений: «All my ships are white', said Rhoda. 'I do not want red petals of hollyflocks or geranium. I want white petals that float when I tip the basin'» [4, с. 14]. Детскому восприятию свойственна совсем иная образность, чем восприятию взрослого человека, но выбор лексических средств ограничен. Передавая восприятие детьми окружающего мира, В. Вулф обращается к повторам и симплификации речи, подчеркивая примитивность детского сознания. В процессе развития сознание приобретает все более сложную организацию, как дерево, разрастается вглубь и ввысь.

В. Вулф выбрала «поток сознания» как концепцию изображения реальности и душевной жизни персонажей. Эта концепция строится на фиксации самых разнородных впечатлений, импульсов и реакций. «Поток сознания» конструирует реальность согласно особенностям мироощущения и психологии персонажей. Этот поток сознания можно рассматривать как единство, состоящее из нескольких компонентов: основы (та тема, которую сознание развивает в данный момент), внешних вторжений в основу (реакция сознания на окружающий мир) и внутренних деформаций (комплексы, навязчивые идеи, воспоминания). Как образец потока сознания возьмем отрывок, повествующий о встрече шести друзей за столом, как это видит Невилл: «Instinctively my plate now requires and anticipates sweetness and lightness, something sugared and evanescent; and cool wine, fitting glove – like over those finer nerves of my mouth and make it spread into a domed carven, green with vine leaves, musk – scented purple with grapes. Now I can look steadily into the mill race that foams beneath. By what particular name do we call it? Let Rhoda speak, whose face I see reflected mistily in the looking-glass opposite; Rhoda, whom I interrupted when

rocked her petals in a brown basin, asking for the pocket – knife that Bernard had stolen» [4, с. 118]. Он может быть точно так же расчленен на три составляющих: персонаж наслаждается прекрасным блюдом, предложенным ему в ресторане, то есть испытывает целый спектр эмоций, таких как удовольствие и наслаждение. Но сознание способно фокусироваться на различных задачах и моментально переключаться от одного события (или раздражителя) на другое: Невилл следит за разговором старых друзей, любуется отражением в зеркале и в то же самое время переносится в события прошлого, а именно – детства. Можно сказать, что жизнь рассматривается не как череда поступков героев, а главным становится событие сознания. В бытии сознания любой внешний фактор рассматривается как раздражитель и влечет за собой незамедлительную реакцию изнутри.

Человеческое сознание не всегда приобретает вербальную форму, оно может заключаться и визуальных образах и эмоциях: «Любой, даже самый незначительный случай из жизни может порождать мир бурных ассоциаций, нести в себе целый калейдоскоп мыслей, необыкновенные повороты в их движении, случайные остановки и тупики» [2, с. 18]. Вот как воспринимает (видит) Лондон Бернард: «How fair, how strange,' said Bernard, 'glittering, many-pointed and many-domed London lies before me under mist. Guarded by gasometers, by factory chimneys, she lies sleeping as we approach. She folds the ant-heap to her breast. All cries, all clamour, are softly enveloped in silence. Not Rome herself looks more majestic. But we are aimed at her. Already her maternal somnolence is uneasy» [4, с. 95]. Он не называет в своем сознании объекты, он их видит, это визуальные образы, продукты «внутреннего зрения»; а эмоции, вызванные внешним миром, Бернард не проговаривает, он их испытывает.

Герои романа находятся в постоянной внутренней полемике с другими героями и самими собой и в состоянии конфликта с внешним миром. Первое и второе в сознании неразделимо. Внутренняя полемика может рассматриваться как составляющая части внутреннего монолога: «'All through the day's work, at intervals, my mind went to an empty place, saying, "What is lost? What is over?" And "Over and done with," I muttered, "over and done with," solacing myself with words. People noticed the vacuity of my face and the aimlessness of my conversation. The last words of my sentence tailed away. And as I buttoned on my coat to go home I said more dramatically, "I have lost my youth"» [4, с. 157]. В. Вулф очень полно и глубоко стремится воспроизвести мысли и переживания литературного персонажа, и для этого использует имитацию внутренней речи с ее свойствами: сочетанием



логического мышления с интуитивностью, образностью, непредсказуемостью. Под интуитивностью в рамках произведения можно подразумевать решения и поступки, основанные не на логическом мышлении, без какого-либо сознательного контроля. К. Юнг рассматривает интуицию как одну из возможных ведущих функций личности, определяющую отношение человека к самому себе и окружающему миру, способ принятия им жизненно-важных решений.

Чтобы в полной мере отразить неоднозначность и сложность человеческой личности, В. Вулф ввела в произведение шесть персонажей, каждый из которых символизирует один аспект личности. Бернард представляет творческий импульс, Луис связан с организующим порядком, Джинни – с телесностью, Рода – с одиночеством, Сюзан воплощает радость материнства, а Невилл – тепло человеческого общения. Из этого вытекает такое свойство сознания, как автономность или замкнутость. Человеку не дана вся картина мира, его видение субъективно: «'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.' 'I see a slab of pale yellow,' said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe.' 'I hear a sound,' said Rhoda, 'cheer, chirp; cheer chirp; going up and down...'» [4, с. 6]. Бернард и Невилл видят форму, один заинтересован движением, другой – пропорциями и связью с другими явлениями. Сюзан и Джинни воспринимают в первую очередь цвета. Рода и Луис воспринимают все иначе, через звук. Несмотря на то, что каждый с рождения наделен способностью выражать свои мысли, они отличаются тем, что мы видим вокруг, в себе и в другом человеке.

Чтобы понять мысли и чувства другого, человек прибегает к такой способности, как эмпатия. Можно сказать, что эмпатия – это способность сознания поставить себя на место другого человека и способность к сопереживанию, способности определить эмоциональное состояние другого человека на основе мимических реакций, поступков, жестов и т. д.: «Rhoda loves to be alone. She fears us because we shatter the sense of being which is so extreme in solitude. – see how she grasps her fork – her weapon against us» [4, с. 113] – так думает о Роде Бернард во время одной из встреч. Он пытается понять, что она чувствует по отношению к остальным. Внешний мир представляется героям сообществом, кругом людей (в данном случае это Бернард, Персиваль, Рода, Джинни, Сюзан, Невилл), и чтобы успешно в нем функционировать они стремятся понимать не только себя, но и окружающих.

С раннего детства человек учится не только эмпатии, но и способности смотреть на себя со стороны, познавать себя и понимать, каким его видят другие. Это касается постижения как внешнего, так и внутреннего содержания. Бернард говорит себе: «I am one person – myself. I do not impersonate Catullus, whom I adore» [4, с. 74]; «What am I? I ask. This? No, I am that» [4, с. 65]. Он пытается представить себя как целостность, совокупность всех представлений о себе самом: «So I fold up my flock and my chemise, so I put off my hopeless desire to be Susan, to be Jinny» [4, с. 22]. С детства к человеку приходит понимание, что он тот, кто он есть, и стать кем-то другим он уже не может.

Несмотря на то, что каждый персонаж растёт и меняется, в старости они все равно остаются детьми, которыми они когда-то были. Например, Джинни поцеловала Луиса, Сьюзан ревнует, Бернард успокаивает ее и вдохновляется на написание стихотворения, Невилл расценивает желание Бернарда следовать за Сьюзан как помеху их дружбе, Луис и Рода чувствуют себя одинокими и непричастными к событиям группы и других индивидов. Все эти переживания накладывают свой отпечаток на дальнейшую жизнь персонажей, но происходит это скорее на бессознательном уровне. Если прибегнуть к психоаналитической концепции для анализа поведения героев, то можно сделать вывод, что Рода всю последующую жизнь страдает комплексом неполноценности, то есть ощущением превосходства окружающих над собой. Стремление Бернарда к творчеству можно объяснить явлением сублимации, а поведение Сьюзан – желанием компенсации: она не пользуется популярностью, но зато она познала радость материнства.

Еще одним понятием, способным объяснить сложный мир чувств и эмоций человека, является понятие «мировой скорби», заимствованное из романтизма и обозначающее чувства, испытываемые некой персоной, осознание того, что реальность никогда не сможет удовлетворить потребности разума. У В. Вулф оно приобретает немного иную форму. Скорбь выражает осознание человеком времени, его движения, осознание трагизма индивидуального, своего Я, одиночества. Особенно ярко это выражается в цикле, посвященном трагической смерти Персиваля. «All is over. The lights of the world have gone out. There stands a tree which I cannot pass» [4, с. 128], – так скорбит о нем Невилл, сожалеет об утрате и о том, что ничего уже не изменить. «Why meet and resume? Why talk and eat and make up other combinations with other people? From this moment I am solitary» [4, с. 129]. Именно в такой форме проявляется скорбь, поводом

которой может быть как глубокое потрясение, так и мимолетный импульс, порыв.

Инструмент, благодаря которому существует сознание – это память. Именно поэтому в романе «Волны» много слов – маркеров памяти, например «let me recollect», «I remember», «meeting place of time», «the moment», «I turn to the spot in my mind». Человеческое сознание можно постигнуть непосредственно из процесса воспоминания. Человек определяется «диалектикой воспоминания» [2, с. 66]. Склонность героя к воспоминаниям, проявляющая некоторые свойства его сознания, например рефлексивность. Чем старше становятся персонажи, тем чаще они обращаются к прошлому. «So Neville, at school, raged at the sight of the doctor's crucifix», - вспоминает Бернад. «The violet passion of childhood, my tears in the garden when Jinny kissed Louis, my rage in the schoolroom», – думает о далеком прошлом Сюзан.

Без воображения нет сознания, оно играет важнейшую роль в познании мира и самого себя. Вспомним по этому случаю слова Луиса: «My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fiber. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. Up here my eyes are green leaves, unseeing. I am a boy in grey flannels with a belt fastened by a brass snake up here. Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile» [4, с. 8]. Воображение разворачивает перед нами невиданные картины, но они берутся не из ничего, а выстраиваются на основе уже когда-либо виденного, услышанного и узнанного. Ассоциации питаются и подсказываются памятью. Таким образом, можно сказать, что воображение зависит от памяти и наоборот. Реальность, воображение и память образуют неразрывное единство. В тексте романа это находит выражение в использовании эпитетов, метафор, сравнений, аллегорий и других средств художественной выразительности.

Человеческому сознанию также свойственно наделять неодушевленные предметы характеристиками живых или описывать свое состояние через неживые объекты. Такой процесс в психологии называется атрибуцией: «But they cannot see me. There are only little eye – holes among the leaves. I am green as a yew tree in the shade of the hedge. My hair is made of leaves. I am rooted in the middle of the earth. My body is a stalk...» [4, с. 9]. Луис не хочет быть увиденным, он прячется и надеется, что дерево его спрячет, что он сольется с ним, то есть он связывает свое поведение с характеристиками, ему несвойственными.

Существование сознания невозможно без речи, как и речь невозможна без сознания. Разговорная речь, так же как и внутренняя (или внутреннее говорение), имеют характеристики, отличные от письменной речи: «I rose and walked away – I, I, I; not Byron, Shelley, Dostoevsky, but I, Bernard. I even repeated my name once or twice. I went, swinging my stick, into a shop, and bought – not that I love music – a picture of Beethoven in a silver frame. Not that I love music, but because the whole life, its masters, its adventures then appeared in long ranks of magnificent human beings behind me...» [4, с. 218]. В. Вулф специально создает перегруженность текста знаками препинания, в результате чего возникает эффект «спотыкающегося» чтения. Таким образом, происходит имитация разговорной речи, где прерывистость обусловлена спонтанностью, неподготовленностью процесса говорения и мышления, а также коммуникативной направленностью (желанием быть понятым).

Вирджиния Вулф в романе «Волны» также обращается к понятию времени. Она разделяет два понятия: «внутреннее время», которое можно назвать также психологическим, и «внешнее». Вулф больше интересуется сознанием и поэтому она концентрирует свое внимание именно на внутреннем времени, которое включает оценку длительности, принадлежности событий к определенному периоду времени, осознание возраста, представления о вероятной продолжительности существования. Пролетевшее мгновение в сознании может показаться вечностью, ведь за каждую секунду в сознании появляется тысяча мельчайших эмоций, импульсов и всевозможных реакций. Джинни говорит о своей трудности («Yet I cannot follow any word through its changes. I cannot follow any thought from present to past. I do not stand lost, like Susan, with tears in my eyes remembering home» [4, с. 35]), и это может рассматриваться как несоответствие установленных форм измерения времени, когда речь заходит о человеческом сознании и его восприятии запутанной и изменчивой реальности.

С момента, когда герои вступают во взрослую жизнь, тема смерти становится одной из главных тем произведения. Умирает Персиваль. Все персонажи по-своему близки ему и по-своему стремятся пережить его смерть, что влечет за собой цепь неизбежных изменений. Эта смерть напомнила всем героям, что, хоть они молоды, веселы и полны надежд, они смертны, и смерть эта неотвратима. С момента осознания смерть задает темп всей их последующей жизни. Такое поведение может быть истолковано с позиции психоанализа: для индивида характерны два влечения: влечение к жизни (либидо и инстинкт самосохранения) и влечение к

смерти (стремление к восстановлению первичного неживого состояния). Эти два влечения находятся в постоянном столкновении и взаимодополнении и способны в большой мере влиять на все действия, которые совершает человек.

Само название романа «Волны» очень символично. В одном из своих писем Вирджиния Вулф замечала: «A sight, an emotion, creates this wave in the mind, long before it makes worlds to get it; and in writing one has to recapture this, and set this working...and then it breaks and tumbles in the mind...» [3, с. 170]. Сознание не бывает статично; как и море, оно постоянно в движении, оно пульсирует, меняется с каждой минутой и преобразовывается в нечто новое. Любое, даже незначительное движение сознания подобно волне, и так же, как движение волн, оно неуловимо и нематериально. Поэтому сознание так тяжело поддается любым попыткам изучить его. Именно поэтому В.Вулф уподобляет феномен сознания волнам: «And in me too the wave rises. It swells; it swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pulls him back» [4, с. 225].

Вирджиния Вулф наиболее полно изобразила и осмыслила феномен сознания. Она показала, что сознание с возрастом претерпевает изменения, приобретая более сложную структуру, а события детства накладывают отпечаток на последующую жизнь индивида. В этом произведении показывается, что сознание может существовать как в вербальной, так и в образной форме, совмещать как логические, так и иррациональные (например, интуиция) элементы. Сознание, по мнению Вулф, обладает замкнутостью, а картина мира, предстающая перед сознанием, является субъективной реальностью, специфической для каждого отдельного человека. Сложный мир чувств объясняется в произведении с помощью введения понятия «скорби» как состояния сознания. Также важнейшими свойствами, определяющими личность человека, являются эмпатия (возможность понимать других людей) и способность смотреть на себя со стороны. В романе показывается, как сознание зависит от памяти и воображения, а также речи, как внутренней, так и внешней. Внутренняя речь представляется в форме внутреннего монолога, а внешняя может проявляться в виде монологов и диалогов (хотя в данном произведении они не представлены). Вирджиния Вулф также пролила свет на то, как человеческое сознание воспринимает время, и как «внутреннее время» отличается от «внешнего». В романе «Волны» нельзя не заметить развитие темы смерти, перекликающейся с идеей психоанализа о противостоянии влечения к

жизни и влечения к смерти. Само название романа говорит о непрерывном движении сознания, его пульсации как о неотъемлемом его свойстве.

### **Источники:**

1. *Вулф, В.* Избранное / В. Вулф. – М.: Художественная литература, 1989.
2. *Грешных, В.И.* Вирджиния Вулф: лабиринты мысли / В.И. Грешных. – Калининград: КГУ, 2004.
3. *Залите, Т.* Поток сознания как метод художественной характеристики (роман «Миссис Далловой») / Т. Залите // Записки тартуского университета. – Тарту, 1988. – С. 168-177.
4. *Woolf, V.* The Waves / V. Woolf – L.: Penguin books, 1996.

## **МОДЕРНІСТСЬКИЙ СВІТОГЛЯД ВІРДЖИНІЇ ВУЛФ: ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО КОНТЕКСТУ**

Історико-літературний період останньої чверті XIX – першої третини XX ст., відомий як доба модернізму, спричинив появу нових філософських та естетичних концепцій, результатом яких була переорієнтація людських цінностей та формування свідомості нового типу.

Негативний досвід революцій та Першої світової війни призвів до поглиблення дисгармонії суспільного буття людини та дискредитації культурного прогресу, звідси – збентеження свідомості, страх перед майбутнім, спустошення духовного досвіду, еротична надмірність, естетизація суті смерті. Принципова опозиція щодо попереднього реалістичного мистецтва стала основою модерністської концепції художнього бачення світу.

Філософсько-естетичне підґрунтя модернізму (погляди Ф. Ніцше, С. К'єркегора, М. Гайдеґґера, А. Бергсона, З. Фройда) породило нову свідомість, що, своєю чергою, призвело до культурної переорієнтації суспільства.

Однією з тих, хто прагнув дати теоретичне обґрунтування модерністського дискурсу у літературі була англійська письменниця та критик початку XX ст. Вірджинія Вулф.

**Мета розвідки** полягає у висвітленні теоретико-літературних та естетичних засад творчості Вірджинії Вулф, з'ясуванні ролі і місця письменниці у тогочасному літературному процесі.

**Об'єктом дослідження** є літературно-критичні есе «Сучасна художня проза» (1919), «Містер Беннет та місіс Браун» (1923) та «Власний простір» (1929).

Англійський модернізм органічно пов'язують з мистецьким угрупованням «Блумсбері», що активно діяло у Лондоні з 1904 р. упродовж кількох десятиліть. Гурт об'єднував молодих людей, головно випускників Кембриджського університету, що відчайдушно протиставляли себе англійському консервативному суспільству, заперечуючи при цьому старі вікторіанські переконання та впроваджуючи нову «модерну» систему поглядів. Багатогранне середовище «Блумсбері» сприяло створенню та розвитку нових сміливих концепцій у різних галузях суспільного життя.

Учасники гурту привнесли модерністський дух у літературу (Вірджинія Вулф, Віта Секвілл-Вест, Едвард Морган Форстер, Літтон Стречі, Девід Ґарнет), живопис (Роджер Фрай, Клайв Белл, Дункан Грант, Ванесса Стівен, Вальтер Сікерт), економіку (Джон Мейнард Кейнс), журналістику (Леонард Вулф, Дезмонд Маккарті), психологію (Джеймс Стречі, Адріан Стівен). Тому можна стверджувати, що гурт «Блумсбері» був своєрідним інтелектуально-естетичним феноменом свого часу.

Вірджинія Вулф справедливо посіла чільне місце серед блумсберійців, а також у європейському літературному модернізмі завдяки своїм знаменитим художнім творам та літературно-критичним працям, що мали вагоме значення у всьому літературному процесі ХХ ст.

Щоб ґрунтовно представити теоретико-літературні та естетичні за-сади Вірджинії Вулф, насамперед необхідно звернутися до її есе «Сучасна художня проза» («Modern Fiction», 1919), що вважається естетичним маніфестом письменниці.

Вихідним моментом есе є міркуванням автора про те, що англійська література на сучасному етапі мало чим відрізняється від літератури попередніх епох, позаяк зростання можливостей молодих письменників вимагає від них набагато більше, саме тому Вірджинія Вулф наважується проаналізувати сучасний літературний процес.

Об'єктом гострої критики автора стає група письменників, котрих Вулф називає матеріалістами, – Г. Велс, А. Беннет і Дж. Ґолсуорсі. Основну їх провину автор вбачає у тому, що «вони пишуть про неважливе; що вони марнують свою надзвичайну майстерність і величезну працьовитість, змушуючи банальне і швидкоплинне сприйматися як істинне і стале»<sup>1</sup> [11, с. 147]. «Неважливим» Вулф вважала традиційне зображення персонажів, побудоване на принципах реалізму; «банальним» – звернення письменників-матеріалістів лише до плоті, нехтування багатогранністю людської душі. Звинувачуючи Велса, Беннета і Ґолсуорсі у марнотратстві художніх можливостей, автор визначає спільний для їхніх творів недолік – життя всередині них щезає, а все інше, окрім нього, нічого не варте. «Ні протягу у віконних рамах, ні щілини у дошках. А якщо життя відмовиться від такого помешкання?» [11, с. 146]. Вимогливий читач початку ХХ ст. ставить під сумнів істинність та правдивість прочитаного, одразу помічаючи відсутність у художніх творах того найсуттєвішого компоненту, який Вулф називає «життям, духом, істиною чи реальністю» [11, с. 148].

---

<sup>1</sup> Тут і далі переклад мій – Б.Г.



Матеріалістам Велсу, Беннету і Голсуорсі автор протиставляє спіритуаліста Дж. Джойса, об'єктом зображення якого стає дух, людська свідомість.

Правдиве відображення дійсності – ось головна вимога, яку Вулф висуває перед сучасними письменниками. Несхожі, різні уявлення матеріалістів та спіритуалістів про суть самого поняття «реальність», на думку Вулф, спричинили розбіжність у їхніх творчих методах. Традиційне реалістичне розуміння дійсності диктувало методи, форми та зміст зображуваного у мистецтві. Класичний художній реалістичний твір будувався за чітким літературним каноном з обов'язковими усталеними компонентами: наявність інтриги, поділ персонажів на головних та другорядних, автобіографічний елемент, відображення конфліктів епохи, моралізаторство, мотивація вчинків персонажів, їхня деталізація, викривальний та соціальний компоненти.

Початок ХХ ст., ознаменований спалахом тривожної, підозрілої свідомості, немовби запропонував інше бачення реальності. Модерністський світогляд бере під сумнів не лише визначені реалістичною традицією способи зображення дійсності, а й саму можливість осягнення її суті.

Концепція реальності Вулф ґрунтується передовсім на принципі неспроможності її пізнання. Людина отримує крізь призму суб'єктивного бачення лише невловимий, розпливчастий, туманний образ, який не має жодних обрисів: «Що таке реальність? Щось дуже розпорошене, неперебачуване – сьогодні знаходиш її у придорожній куряві, завтра на вулиці з клаптиком газети, інколи це сонячний нарцис. Наче спалахом освітлює вона людей у кімнаті і відлунює кинуту кимось фразу. Переповнює душу, коли бредеш додому під зорями, роблячи безмовний світ більш реальним, аніж словесний...» [9, с. 127].

Літературний канон, цей «могутній та безсовісний деспот» [11, с. 148], тримаючи письменника у ярмі, вимагає від нього створення художніх творів за зразком, модель якої вже визначена літературною традицією. Заповнюючи сторінки «звичайним способом» [11, с. 148], поневолений автор, на думку Вулф, продукує мертвонароджений текст, позбавлений життя та істинного матеріалу.

Тому Вірджинія Вулф закликає письменників звільнитися від умовностей та віднайти нове бачення сучасної художньої прози: «Озирніться навколо і побачите, що правдиве життя далеке від того, яким його звикли зображати. Придивіться хоч на хвилину до звичайної свідомості буднього дня. Свідомість отримує міради вражень – незначних, химерних, швидко-

плинних, закарбованих з гостротою сталі. Звідусіль вони проникають у свідомість безперервним потоком незчисленних атомів...» [11, с. 148].

Бездоганний, визначений, деталізований світ художніх творів, змодельований реалістичною традицією, Вулф рішуче заперечує, адже «життя – не ланцюг симетрично розташованих газових ліхтарів, а світловий німб, напівпрозорий серпанок, що оточує нас з моменту виникнення свідомості аж до її смерті» [11, с. 149].

Письменниця категорично не погоджується з чітким жанровим маркуванням художніх творів, оскільки закріплені кодифіковані закони жанру створюють певні рамки для автора, обмежуючи його свободу та творчу уяву. Розширення жанрових меж у ХХ ст. стало неминучим явищем і пояснювалося перш за все зростанням творчої свідомості, і, зазначимо, Вулф була однією з тих, хто не лише виявив перші прояви цього процесу, а й на власному досвіді закликав до його активного впровадження.

Вулф піддає сумніву композиційні канони, виступає за незавершеність художнього твору. На відміну від експліцитної традиційної кінцівки, неоднозначність авторського завершення стимулює самостійність читача, закликає його до роздумів, що, своєю чергою, трансформує художній світ твору в елемент життєвого досвіду читача.

Істинним матеріалом для роману, на думку Вулф, повинна бути чуттєвість, важкодоступні глибини людської свідомості. Тому письменниця припускає відсутність сюжету як такого. Вона переконана, що лише «мерехтіння внутрішнього полум'я, що спалахами осяює нашу свідомість» [11, с. 150], має бути предметом зображення у художній прозі.

Оскільки сучасну художню прозу з її новими особливостями неможливо втиснути у ті суворі межі, створені попередньою літературною традицією, Вірджинія Вулф радить письменникам відмовитися від загальноприйнятих умовностей та перейти до нових принципів побудови художніх творів: «Фіксуймо кожен атом у тому порядку, в якому вони виникають у нашій свідомості. Малюймо візерунки, що залишають у свідомості навіть миттєві враження та неважливі події, якими б сплутаними та невиразними вони не видавалися» [11, с. 149].

Звичайно, автор розуміє, що сила звички та влада авторитету літературного канону якоюсь мірою узалежнюють письменників, а тому їм конче необхідно звільнитися від загальноприйнятих традицій, щоб отримати творчу свободу. Якщо завдання митця в тому, «щоб донести цей мінливий, невідомий дух, який не знає жодних обмежень» [11, с. 149], то чи здатен виконати це доручення письменник, що сам не має можливості

вияву своєї волі? Відсутність тиску та обмежень, можливість діяти без заборон і перешкод є необхідними елементами творчої свободи митця, що потребує певної відваги з його боку. Письменник «мусить мати мужність заявити, що його цікавить не «це», а «то» [11, с. 151], – доводить Вулф. В оптимальних умовах митці повинні володіти і матеріальною, і духовною свободою для реалізації своїх цілей.

Свої міркування про те, що матеріальні речі є досить важливим компонентом творчого становища письменника, надто письменниці, Вірджинія Вулф викладає у знаменитому есе «Власний простір» («A Room of One's Own», 1929), що здобув загальне визнання як один з перших феміністичних творів. Оцінюючи загальні літературні здобутки, автор доходить висновку, що до XVIII століття не було постійного жіночого письменства, а те, що з'явилося згодом, мало переважно форму розповіді і тому справедливо вважалось недолугим. Вулф пояснює явище такого «мовчання» чи недосконалості жорсткими умовами та суворими законами щодо жіночої творчості. Для прикладу, жінка вікторіанської епохи повсякчас перебувала в умовах, які аж ніяк не заохочували її творчість: обмаль вільного часу, брак підтримки, відсутність професійної освіти, тиск громадськості, недостатній досвід тощо. До того ж у літературній традиції, як і в дійсності, завжди існувала незворушна чоловіча система вартостей, а тому жіноча спроба змінити існуючий порядок зазвичай наштовхувалася на осуд, насмішки та обурення.

З почуттям шани та гордості Вулф згадує знаменитих англійських письменниць, котрі одні з перших відважилися кинути виклик загальноприйнятим правилам. Це Джейн Остін, Емілі та Шарлотта Бронте, Джордж Еліот. Автор есе пояснює їхнє прагнення писати саме розповідну прозу браком вільного часу, адже загальновідомо, що роман – найменш концентрована мистецька форма, яка меншою мірою вимагає тривалої зосередженої безперервної праці. Постійне перебування жінок у загальній кімнаті супроводжувалося повсякчас втручанням у їхній творчий процес, викликало моральне напруження та порушення душевного спокою, що аж ніяк не сприяло творчості, яка, як відомо, потребує певного відсторонення. На противагу іншим жанрам, роман дозволяв відкласти його на деякий час, щоб позбутися клопотів, і в цьому була його перевага для жінок-письменниць. Відсутність власного простору Вулф вважає одним з найбільших злочинів проти жіночого письменства, замкнутість і обмеженість якого вона помічає.

Вулф, зрозуміло, не без власного досвіду, виявляє одну з найбільших складностей, що безпосередньо виникає у процесі створення жінкою художніх творів. Мається на увазі усталена літературна техніка чоловічого письма, що вирізняється поширеним, важким реченням, невластивим жіночому мисленню. Використовуючи такий «невідповідний інструментарій» [9, с. 89], жінка наражається на небезпеку створення штучних художніх творів, що імітують чоловіче письмо. Вулф переконує, що жінка не повинна боятися формувати свій тип письма природнім, невимушеним, струнким реченням.

Щодо тематичного рівня жіночого письма, то Вірджинія Вулф вважає великим недоліком озлоблену реакцію жінки у відповідь на зневажливе ставлення критиків іншої статі до її творчості. Почуття особистого гніву та обурення лише завдають шкоди літературному твору, відволікаючи автора від істинної цілі. Прагнення розповісти про свої страждання і болі робило жіночі романи переважно автобіографічними, занадто емоційними, фемінними, що практично не виходили за рамки особистих стосунків. Вулф стверджує, що треба було мати велику силу волі та світлий розум, щоб не піддатися спокусі гніву. Разом з тим, Вірджинія Вулф виявляє новий етап жіночої прози, звільненої від зовнішнього відволікання, концентрованої, неособистої, щирої. На зміну люті та озлобленню приходять стримані врівноважені роздуми про призначення та сенс життя. Роман перестає бути спонтанним місцем для звільнення від особистих почуттів.

Вірджинія Вулф переконана, що у жінок «зовсім інша творча енергія, аніж у чоловіків» [9, с. 102], на її думку, «було б дуже шкода, якби жінки писали, жили чи виглядали так, як чоловіки, адже дві статі – це зовсім небагато, зважаючи на просторий та розмаїтий світ» [9, с. 102].

Торкаючись проблем психології, освіти та суспільної ролі жінки, Вулф стає на захист її творчої свободи. Тут варто зауважити, що феміністичне трактування Вірджинією Вулф жіночого письменства все ж не можна назвати однобічним. Вона переконана, що «правильним і зручним в межах однієї людини є гармонійне існування двох статей, їх духовна взаємодія» [9, с. 113]. Дивовижний роман «Орландо», героєм якого є молада особа, в котрій поєдналися і чоловічі, і жіночі елементи, став практичним втіленням ідеї Вірджинії Вулф про андрогінну особистість. Великою мірою цей роман дав привід говорити про інверсію статевої ідентичності його автора. Хоча, на думку сучасних дослідників ґендеру, маскуліність та фемінність особистості є лише культурними стереотипами, а тому мож-

на вести мову тільки про відхилення від загальноприйнятого тогочасного стандарту.

Не менш яскраво Вулф задекларувала свої літературні та естетичні вподобання в есе «Містер Беннет та місіс Браун» («Mr. Bennet and Mrs. Brown»). Воно написане 1923 року і є відповіддю на статтю Арнольда Беннета (1867 – 1931) «Чи деградує роман?». Необхідно звернути увагу на впливовість та вагу обох учасників дискусії, щоб побачити принципову нерівноправність їхнього становища у літературному світі, і отже – визначити міру рішучості та відчайдушності Вірджинії Вулф в обстоюванні власних суджень. Арнольд Беннет вважався визнаним авторитетним письменником та критиком англійської літератури, який лише до часу написання згаданої статті створив понад двадцять романів, не враховуючи низки оповідань, п'єс та літературно-критичних розвідок. Вірджинія Вулф, яка не отримала в житті жодної офіційної освіти, на той час ще не здобула літературної слави та щойно завершила свій лише перший, до того ж не найкращий роман. Але письменниця володіла набагато вар тіснішим – інтуїтивним відчуттям епохи: вона, як ніхто інший, зуміла заздалегідь передбачити ті важливі зміни, що відбувалися у культурному середовищі на зламі віків та правильно визначила їх значущість. «Ми тремтимо на межі однієї з найбільш епох в англійській літературі» [8, с. 337], – Вулф зробила правильний висновок про напрямок розвитку літератури заздалегідь до його одноставного визначення.

Повертаючись до предмета літературної дискусії, пригадаймо ще одну критичну розвідку Арнольда Беннета під назвою «Наші жінки: тема статевої незгоди» (1920), що так боляче зачепила Вірджинію Вулф і викликала в її душі хвилю обурення. Загалом суперечка охопила ціле коло питань, що визріли у культурному просторі Англії на початку ХХ ст., недаремно ці гострі дебати між Беннетом та Вулф, які тривали понад 10 років, називали змаганням стандарту й оригінальності, реалізму і модернізму, чоловіка і жінки. Та все ж чільним предметом дискусії стали певні літературознавчі проблеми, зокрема питання про створення і трактування літературного персонажа у художній прозі.

На думку Арнольда Беннета, що репрезентував реалістичну культурну традицію, «основою доброї літератури є характеротворення і ніщо інше» [8, с. 319]. Письменник запевняє, що лише в тому випадку, коли літературний персонаж є достатньо переконливим, реальним та правдивим, роман має шанс на існування, в іншому випадку він приречений на провал. Гострій критиці з боку Беннета піддаються сучасні авторіві молоді

письменники, які начебто неспроможні створити переконливих літературних персонажів. Особливо різко Беннет висловлюється про Вірджинію Вулф та її перший роман «Кімната Якоба», звинувачуючи автора у нехтуванні законами літератури та одержимості продемонструвати лише власну оригінальність і здібність.

У відповідь на закид Беннета, Вірджинія Вулф перш за все проводить чітку межу між тогочасними письменниками, диференціюючи їх на едвардіанців (Г. Велс, А. Беннет, Дж. Голсуорсі) та георгіанців (Е.М. Форстер, Л. Стречі, Д.Г. Лоуренс, Дж. Джойс, Т.С. Еліот), тобто за хронологією їхньої творчості. Пригадаймо, в есе «Сучасна художня проза» Вулф здійснювала аналогічний поділ письменників на матеріалістів та спіритуалістів, лише тоді чинником диференціації виступав предмет їхнього художнього зображення. Таким чином Вулф намагається відмежуватися від попередньої культурної традиції і заявляє про створення цілком нового типу літератури, що відрізняється також новими засобами характеротворення.

Умовний переломний момент, коли почали відбуватися незворотні зміни у суспільстві, визначений Вулф з точністю до місяця: «у грудні 1910 р. людська природа змінилася» [8, с. 320]. Пригадаймо, саме в цей час у Лондонській галереї Графтон відбулася перша постімпресіоністична виставка полотен Ван-Гога, Гогена, Матисса та Сезанна. Подія, що відбулася за сприяння блумсберійця Роджера Фрая, викликала гучний резонанс серед митців консервативної Великобританії. Імпресіоністи, які категорично відмовилися від традиційного копіювання дійсності, своєю творчою манерою започаткували нові принципи зображення, тим самим вони дали поштовх до розвитку нового напрямку у мистецтві Великобританії. Звичайно, ця подія була лише одним із численних провісників нової епохи, дух якої вже витав у повітрі. Саме Вірджинія Вулф однією з перших зуміла відчутити зміни, що відбувалися на початку ХХ ст. між «господарями і прислугою, чоловіками і дружинами, батьками і дітьми» [8, с. 321], тобто у всіх сферах суспільного життя, в тому числі і в літературі.

Отож, протиставляючи попереднє покоління письменників новій генерації, Вулф вважає необхідним та справедливим заперечення старих форм світовідчуття, відмову від традиційних умовностей, адже, на її думку, єдиними здоровими стосунками між давнім і новим є почуття шанобливої ворожості.

Вірджинія Вулф виявляє недоліки тих способів характеротворення, що утвердилися за едвардіанців, оскільки письменник таким чином міг

охопити не характер загалом, а лише певну його частину, «задовольняючись клаптиком сукні чи жмутком волосся» [8, с. 319]. Ось чому їхні образи нагадували, на думку Вулф, радше примари, аніж повноцінні літературні характери.

Щоб яскраво проілюструвати власне бачення характеротворення та його відмінність від усталеної традиції, Вулф вдається до розповіді про її подорож з Ричмонда до Ватерлоо. Окрім неї, у купе потяга знаходилися ще двоє – літня жінка, яку Вулф нарекла місіс Браун, та чоловік середніх літ на ім'я містер Сміт. Ці двоє щойно мали неприємну розмову, про зміст якої Вулф могла лише здогадуватися. Письменниця припускає, що місіс Браун з невідомих причин знаходиться у певній, ймовірно, фінансовій залежності від містера Сміта. Вулф детально зображає зовнішність кожного з попутників, намагаючись таким чином передати їхній душевний стан. Так, про вельми невтішне становище місіс Браун свідчать її червоні заплакані очі, зім'ята хустинка, яку вона нервово перебирає у руках, та страдницький погляд. Письменниця також уявляє ті зовнішні обставини, що призвели до цієї прикрої ситуації. Та найголовніше – Вулф стверджує, що місіс Браун своєю суттю спонукає писати про неї, адже «всі романи беруть свій початок від такої літньої леді в кутку навпроти» [8, с. 324].

Вірджинія Вулф переконана, що творча інтерпретація навіть одного і того ж літературного образу не може бути однозначною і залежить передусім від певних об'єктивних та суб'єктивних чинників. Велике значення, на думку Вулф, має національність письменника: гадаємо, тут йдеться не про належність до певної нації, а про ідентифікацію творчого методу. Вулф зазначає, що англієць радше виокремив би якісь риси обличчя чи інші зовнішні деталі, як от «гудзики, зморшки, стрічки та бородавки» [8, с. 325]. Француз надав би перевагу загальному баченню людського характеру, створивши абстрактну, домірну, гармонійну єдність. Росіяни, мистецтвом яких, до слова, Вулф надзвичайно захоплювалася, розкрили б, на думку письменниці, найцінніше – внутрішній світ літературного персонажа, його душу.

Вірджинія Вулф категорично не погоджується з твердженням Арнольда Беннета, що молоді англійські письменники неспроможні створити переконливий літературний характер. Адже те, що раніше вважалося вагомим, переконливим, через певні історичні обставини зазнало змін, трансформувалося у нові категорії. Необхідно взяти до уваги, що той літературний персонаж, який вважався реальним для Беннета, став

неіснуючою примарою для Вулф, оскільки змінилися ознаки реального, його вимір.

Письменники-едвардіанці, перебуваючи у купе потяга, цілком не бачили бідолашної місіс Браун. У своїх художніх творах вони зобразили б радше пейзаж з вікна, чи той чудовий та авантюрний світ з бібліотеками, вітальнями, фонтанами, аніж цей затхлий вагон і літню пані в ньому (Г. Велс), чи фабрику, де кожна жінка виготовляє 300 череп'яних виробів щодня, і це тоді, коли її роботодавець насолоджується дорогими сигарами (Дж. Голсуорсі), або ж вартість рукавичок місіс Браун, колір ґудзиків, діагноз, від якого померла її мати, розмір місячного прибутку від успадкованої ферми тощо (А. Беннет). Та всі ці письменники-матеріалісти випустили з поля зору найцінніше – саму місіс Браун, її почуття і внутрішній світ. Неважко збагнути, що для Вірджинії Вулф ця літня леді є уособленням літературного характеру загалом: «Ось сидить вона у кутку вагону, що прямує не з Ричмонда до Ватерлоо, а з однієї епохи англійської літератури в іншу, адже місіс Браун вічна, місіс Браун і є людська натура» [8, с. 330].

Вулф звинувачує письменників-едвардіанців у намаганні створити літературний характер штучним способом, через зображення зовнішніх атрибутів: «він [А. Беннет] навіює нам думку, що у кожному створеному ним будинку повинні жити люди» [8, с. 330]. Але художня проза, продовжує Вулф, має справу передовсім з особистостями, а вже потім – зі спорудами. Ось чому сучасний письменник повинен сміливо відкинути той інструментарій, який матеріалісти застосовували для характеротворення, адже він виявився непридатним, незграбним та недоречним для нового типу художньої прози.

Поступово Вірджинія Вулф наближається до прикрої, але цілком істинної думки – на зламі епох молоді письменники опинилися у досить скрутному становищі: відкинувши літературну традицію, а отже, і культурну спадкоємність, вони втратили взірець, який можна було б наслідувати. Багато митців (Вулф називає для прикладу Е.М. Форстера та Д.Г. Лоуренса), не повіривши у власні сили та спроможність, намагалися все ж таки знайти компроміс між літературним каноном та новою творчою манерою і таким чином, на жаль, зіпсували свої ранні праці. Та все ж Вулф щиро вітає надзвичайну відвагу і рішучість молодих письменників. Єдине, що їм бракує, – це уміння знайти потрібний інструментарій, адже вони «просто не знають, чим користуватися: виделкою чи пальцями» [8, с. 334]. Дещо негативно Вулф висловлюється про творчий метод Джеймса



Джойса, називаючи його роман «Уліс» «свідомою і навмисною непристойністю відчайдушного чоловіка, який розбиває вікно, щоб зробити ковток повітря» [8, с. 334]. Джойса можна було б зрозуміти, вважає Вулф, якби цей вчинок був справді проявом крайнього розпачу, а не зваженим та розрахованим на публіку кроком.

Вірджинія Вулф закликає молодих письменників прийняти смугу невдач, що обов'язково спіткає їх на перших етапах творчості. Проте мистецькі пошуки необхідно продовжувати, адже письменник має обов'язок перед читачем розповісти йому про місіс Браун. Вулф пропонує сучасним письменникам зійти з п'єдесталів та постаментів, установлених попередніми поколіннями, та відшукати спосіб зображення істинного життя, правдивого літературного характеру.

Отже, доба модернізму, основою якої стала принципова опозиція щодо попереднього реалістичного мистецтва, спричинила появу нових філософських та естетичних концепцій. Вірджинія Вулф була однією з тих, хто дав теоретичне обґрунтування модерністського дискурсу у літературі.

Теоретико-літературні та естетичні погляди Вірджинії Вулф, засновані на новаторських підходах до принципів художнього творення, є обґрунтуванням модерністського дискурсу та спробою пояснити власний творчий пошук. У згаданих критичних працях чи не найповніше представлена світоглядна парадигма Вулф, її теоретико-літературні та естетичні пошуки, і тому вони заслуговують на особливу увагу і глибоке осмислення та інтерпретацію, але вже з позицій гуманітарної науки нашого часу.

### **Використана література:**

1. *Вулф, В.* Из писательского дневника / В. Вулф // Всемирная литература. – 1997. – №8. – С. 167–182.
2. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Г.К. Косиков (сост., общ. ред.). – М.: Издательство Московского университета, 1987.
3. *Красавченко, Т.Н.* Английская литературная критика XX века / Т.Н. Красавченко. – М.: РАН; Институт научной информации по общественным наукам, 1994.
4. *Моклиця, М.В.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М.В. Моклиця. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002.

5. Наука о литературе в XX веке. (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. / А.А. Ревякина (отв. ред. и сост.) – М.: РАН; Институт научной информации по общественным наукам, 2001.
6. *Lee, Hermione*. Virginia Woolf / H. Lee. – London: Vintage, 1999.
7. *Whitworth, Michael*. Virginia Woolf: Authors in Context (Oxford World's Classics) / M. Whitworth. – Oxford University Press, 2005.
8. *Woolf, Virginia*. Collected Essays / V. Woolf. – Vol. 1. – London: The Hogarth Press, 1980.
9. *Woolf, Virginia*. Room of One's Own / V. Woolf. – London: Penguin Books, 2004.
10. *Woolf, Virginia*. Selections from her Essays / V. Woolf. – London: Chatto and Windus, 1966.
11. *Woolf, Virginia*. The Common Reader / V. Woolf. – London: Penguin Books, 1938.
12. *Woolf, Virginia*. The Death of the Moth and Other Essays / V. Woolf. – London: The Hogarth Press, 1943.
13. *Woolf, Virginia*. The moment and other essays / V. Woolf. – London: The Hogarth press, 1947.
14. *Zwerdling, Alex*. Virginia Woolf and the Real World / A. Zwerdling. – University of California Press, 1986.

## **ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» ФЕМИНИЗМА И ЖЕНСКОГО ДВИЖЕНИЯ В США**

Произведения американских авторов женского пола, принадлежащих к особой литературной традиции, в настоящее время называют «женской литературой» (ЖЛ). Представители феминистского литературоведения в США, вслед за его основателями М. Элман, Э. Моерс, Э. Шоуолтер, считают, что ЖЛ – это особый тип дискурса, который имеет свою специфику и не сводится к литературе, написанной женщинами, а женское письмо характеризуется собственными стратегиями и стилистическими особенностями. Они пытаются в рамках гендерного анализа художественных текстов доказать взаимосвязь вербальной деятельности эстетической (художественной) языковой личности и её гендерной идентичности. Во избежание терминологической путаницы и в силу отсутствия более адекватного обозначения для указания на интересующий нас объект мы предлагаем разграничить два референта и понятия, которые ассоциируются с термином «женская литература». ЖЛ в широком смысле представляет собой все тексты, написанные людьми, чей пол (sexus) и гендер определяются как «женский». При таком понимании ЖЛ в нее включаются самые различные произведения: «серьезные» романы, написанные в мужской манере, «дамские» любовные романы, автобиографические женские тексты и т.д. ЖЛ в узком значении данного термина понимается как литература, написанная женщинами, о женщинах и преимущественно для женщин. Это литература, репрезентирующая «женский взгляд» на мир и женский специфический опыт, находящийся в оппозиции к доминантной андроцентристской культуре.

Очевидно, что вклад женщин в развитие литературы США достоин тщательного и объективного изучения, в уточнении и доработке нуждается также методика гендерных исследований в литературоведении. Гендерная проблематика, связанная со спецификой женского существования, даже в творчестве таких «женских» писательниц, как Мэри Маккарти, Дороти Паркер и Элис Уокер, по-прежнему рассматривается в основном сквозь призму социальных, экономических, классовых, этнических конфликтов, то есть репрезентируется как «несущественная». Несмотря на свою безусловную уникальность, обусловленную гендерной принадлеж-

ностью авторов, ЖЛ всегда являлась не только неотъемлемой частью литературы США, но также мирового литературного процесса. Недостаточность исследования американской ЖЛ, представленной в основном неканонизированными текстами, роднит ее с такими художественными явлениями, как литература этнических меньшинств, литература определенной политической направленности, «массовая литература». Исследования в данной области позволят углубить представления об эстетических, мировоззренческих и идеологических установках ЖЛ как особого вида дискурса, о его системно-структурных параметрах и статусе, концептосфере и картине мира, нашедших отражение в женских текстах, о стилевых и языковых особенностях женского письма, поэтике женских текстов. По-прежнему открытым остается вопрос о том, какие произведения авторов женского пола можно идентифицировать в качестве составляющих ЖЛ. Феминистскими литературными критиками разработаны собственные критерии отбора авторов, которые используются ими при составлении антологий ЖЛ [1; 2]. В антологии ЖЛ включаются, прежде всего, произведения, содержащие протест против гендерного неравенства и гендерных ролей и стереотипов, т.е. те женские тексты, которые, по мнению С. Гилберт и С. Губар, демонстрируют «женский гнев» и реализуют подрывные антипатриархатные стратегии. Этот критерий автоматически относит их к разряду феминистских. В свою очередь феминистские произведения подразделяются на идеологизированные, демонстрирующие политическую позицию их создателей, и неидеологизированные, в которых протест является стихийным и порой неосознанным. Ядро ЖЛ составляют собственно феминистские по своему идейно-тематическому и концептуальному содержанию произведения, содержащие резкую критику властных структур патриархата. К ним примыкают феминистские тексты, пафос которых представляет собой стихийный протест против подчиненного положения женщины в обществе. Именно этим текстам в историческом аспекте присваивается статус произведений, закладывающих основы ЖЛ.

Такой подход, хотя и вполне оправданный, не отражает всего спектра реально существующих текстуальных практик. На наш взгляд, при выявлении сущности феномена ЖЛ и ее составляющих должен быть использован критерий градуальной гендерной маркированности текстов. Согласно этому критерию, женская гендерная идентичность реализуется через создание антитрадиционалистских, профеминных, антимаскулиных и реляционно-эгалитарных типов текстов [3, с. 103-106], тематическое и идейно-концептуальное содержание которых не вступает в проти-

воречие со сферой интересов женщин как социальной группы. Произведения, рассматриваемые в качестве образцов ЖЛ, могут относиться к разным эпохам, однако именно категория гендера или социального пола является тем цементирующим принципом, который обеспечивает когерентность всего корпуса ЖЛ в широком историко-культурном контексте.

Анализ специфики ЖЛ не ограничен рамками гендерного анализа, т.е. изучением способов отражения взаимоотношений полов в художественных текстах. Необходимо отметить, что ЖЛ никогда не стояла в стороне от основных тенденций историко-культурного развития общества, о чем свидетельствует принадлежность представителей ЖЛ к соответствующим литературно-художественным направлениям. Через раскрытие категории частного и единичного, через показ практик существования женщин в сфере индивидуально-личностных отношений вскрывалась природа конфликтов в самой фундаментальной сфере человеческих отношений, которая имманентно присутствует во всех остальных надстроечных социальных структурах и институтах.

Рассмотрим этапы эволюции и историко-культурный контекст женской традиции в литературе США.

Зарождение и развитие ЖЛ происходило на фоне негативного восприятия женского литературного творчества социумом, что осложнило процесс формирования ЖЛ как течения и оказало на него сдерживающее воздействие. С начала своего появления ЖЛ была поставлена в жесткие условия «выживания» в связи с: 1) традиционно сложившимся при патриархате отрицательным отношением к женскому творчеству; 2) недостатком образования у женщин; 3) занятостью женщин в сфере домашнего хозяйства и их репродуктивной ролью; 4) отсутствием у женщин политических прав, свобод и экономических возможностей; 5) негативной репрезентацией женщины в христианской религии (женщина как грешница, блудница, ведьма). Первые робкие попытки англоязычных писательниц взяться за перо вызвали шквал враждебных отзывов об их творческих возможностях, в которых содержалось сатирическое изображение «ученых дам». Контекстом возникновения ЖЛ в США явилась феминистская традиция в литературе Великобритании, так как развитие американской литературы на начальной стадии ее возникновения всецело определялось британскими классическими стандартами. Именно английские писательницы XIV-XIX веков заложили основы новых подходов к гендерной проблематике и создали каноны, которые позволили легитимировать сами

категории женской и феминистской литературы. Несмотря на дискретный характер появления подлинно женских произведений и отсутствие континуальности в корпусе текстов ЖЛ предыдущих столетий, убедительно доказан факт исторического существования ЖЛ в виде особого течения, связанного, но не сливающегося с потоком канонизированной «Большой литературы» – литературы мейнстрима. Американская ЖЛ окончательно сформировалась как течение в XIX веке.

Одним из подходов к литературному процессу в США, который рассматривает его в гендерном ракурсе, является гипотеза о возможности соотнесения традиционно выделяемых литературных направлений, в рамках которых эволюционировала ЖЛ, с этапами развития женского движения и феминизма. Будучи неотъемлемой частью глобального литературного процесса, ЖЛ, тем не менее, демонстрирует безусловную уникальность, которая предопределяется гендерной принадлежностью авторов. Именно повторяемость «женских тем» обуславливает особую интертекстуальность внутри англоязычной ЖЛ. Гендерная тематика ЖЛ характеризуется наличием как «вечных тем», порождаемых ситуацией социального и гендерного неравенства, так и специфических проблем, связанных с определенным этапом женского движения и определенной идейно-философской парадигмой каждого исторического периода. Организованное женское движение на протяжении двух столетий решало конкретные социально-политические задачи, а художественная литература всегда служила форумом для объединения женщин и преодоления их групповой разобщенности.

Феминизм как методологию организованного и массового женского движения принято рассматривать в терминах его этапов или «волн»: «первой волны» (либеральный феминизм), «второй волны» (радикальный феминизм и другие разновидности), «третьей волны» (неофеминизм или постфеминизм, новые гибридные формы феминизма).

Первый этап организованного женского движения и теоретического феминизма в США (приблизительно с 1848 года по 1920 год) оказался исторически и концептуально связанным с такими основными литературными направлениями, как романтизм, реализм, натурализм и модернизм, поэтому литература «первой волны» феминизма и женского движения в США приблизительно охватывает 40-е годы XIX века – 30-е годы XX века. На творчество писательниц большое влияние оказали идеи Просвещения, либерализма и американского индивидуализма. Под воздействием эгалитарных теорий в сознании писательниц утверждается мысль о том, что

права свободного индивидуума должны распространяться также на женщин.

Романтический период в ЖЛ США представлен литературой, которая, несмотря на относительную малочисленность ее лучших представительниц, достаточно разнообразна: это полемическая и художественная проза Маргарет Фуллер, лирико-философская поэзия Эмили Дикинсон, афро-американская традиция устного народного творчества, представленная Соджёрне Трут. В творчестве писательниц данного периода имеет место рассмотрение общих для всех представителей романтизма проблем с позиции женщины как автономной и стремящейся к свободе личности.

По мере развития промышленности и ускорения процесса урбанизации в США во второй половине XIX века обострились социальные конфликты, что способствовало возникновению реалистической литературы. Для Америки XIX века были характерны два основных реалистических литературных течения: юмористическая литература «пограничных территорий» (фронтира) и региональная литература «местного колорита». Региональная литература, в русле которой создавали свои произведения авторы женского пола, достигла расцвета после Гражданской войны. Её определял интерес к подробному, скрупулёзному описанию местных реалий. Во всех регионах страны и особенно в Новой Англии создавались реалистические произведения, в которых ощущалось влияние местного колорита. Во многих из них присутствует протест против социального и полового неравенства. Авторы регионального направления описывали тот культурный контекст, который обусловил их собственные идентичности и отличия, то, что объединяло их с другими женщинами, их нуждами, их субъективным сознанием [172, с. 146, 230]. В числе авторов-колористов, чьи произведения характеризуются гендерной тематикой, находятся Луиза Мей Элкотт, Сара Орн Джуитт, Мери Уилкинс Фримен, Констанс Фенимор Вулсон, Кейт Шопен, Роуз Терри Кук и другие региональные писательницы. Через объективную констатацию фактов и использование реалистических деталей при описании бытовых условий жизни женщин осуществлялась скрытая стратегия подрыва патриархатных устоев общества. В соответствии с веяниями времени на первое место в ЖЛ выходят такие прозаические жанровые формы, как социально-бытовая новелла и социально-бытовой роман. Жанр новеллы приобрел особую популярность у представительниц данного направления, так как позволял авторам с помощью нескольких удачно выбранных художественных деталей отразить атмосферу безысходности, в которой были вынуждены существовать

творческие и сильные натуры. Создавались емкие портреты современниц – нетрадиционных, с точки зрения обывателей, женщин, которые стремились получить образование, быть экономически независимыми, реализовать себя на профессиональном поприще.

Американская ЖЛ на рубеже веков и в первые десятилетия XX века демонстрирует различные тенденции своего развития. Реалистическое направление представлено прозаическими произведениями Эдит Уортон, региональных писательниц Элен Глазгоу, Уиллы Кэсер и Сьюзан Гласпелл.

Наряду с традиционными женскими жанрами полемической и автобиографической прозы феминистские авторы в рассматриваемый период развивали новое направление – утопическую прозаическую литературу в жанре фантастики. Полемическая, автобиографическая и утопическая ЖЛ своей центральной темой сделала проблему положения женщины в обществе и семье, сосредоточилась на исследовании природы женщины. Писательницы рубежа веков и первых десятилетий XX века создавали свои произведения в эпоху перемен, когда женщины впервые в массовом порядке перешагнули пороги своих домов, чтобы влиться в ряды людей, занятых общественно полезным трудом. На рубеже веков женское движение разделилось на два крыла: умеренное и воинственное, но оба использовали в качестве основы своей программы полемическую работу Шарлотты Перкинс-Гилман «Женщины и экономика» («Women and Economics», 1898), заложившую основы традиции женских исследований. Таким образом, женское движение не только явилось катализатором ЖЛ, но и окрепло за счёт феминистских идей, содержащихся в полемических произведениях писательниц рубежа веков. Классические произведения этого периода, такие, как автобиографический рассказ Гилман «Жёлтые обои» («The Yellow Wallpaper», 1892), пессимистичны по своему духу, но этот пессимизм сочетается с большими надеждами на лучшую жизнь. Женщины надеялись, что развитие промышленности облегчит утомительный домашний труд, что дискриминация по признаку пола уйдет вместе с расовой дискриминацией. Феминистское движение вызвало к жизни утопическое видение мира, в котором женщины имели полную свободу. Суфражистские утопические идеалы нашли воплощение в поэтических, драматических и прозаических произведениях англоязычных авторов, среди которых выделяется Шарлотта Перкинс-Гилман со своей утопией «Её страна» («Herland», 1915).



После Первой мировой войны существенные перемены затронули также жизнь женщин, которые стали активно участвовать в общественной и политической жизни страны. Пишущие представительницы «прекрасного пола» в русле модернистских идей ставили перед собой задачу создавать образы женщин, которые были бы наделены такими новыми для них качествами, как интеллект, сила воли, энергичность, выносливость и т.д. Таковы героини Зоры Нил Хёрстон, Луизы Боган, Хильды Дулитл (ХД). Многие писательницы, подобно Гертруде Стайн и Джуне Барнс, не ограничивали себя созданием положительных образцов для подражания, а решали своим творчеством важные задачи, актуальные для теории феминизма, такие, как особенности женского творчества, эстетические традиции женской литературы, особенности женского стиля письма. Писательницы исследовали возможности языковой системы, чтобы более точно передавать специфику женского опыта и женского видения реальности. Таким образом, общие тенденции эпохи модернизма использовались писательницами для создания специфической женской литературы путём реставрации женского прошлого и поиска языковых форм, имманентно присущих женскому письму.

В целом, литература «первой волны» феминизма отличается значительным жанрово-стилистическим, идейно-тематическим и концептуально-философским разнообразием. Практически за столетие женщинами были освоены все существующие жанры. Среди жанровых разновидностей выделяются лирико-философская поэзия (Э. Дикинсон, Э. Лоуэлл, Л. Боган, Х. Дулитл), реалистический роман (социально-бытовой роман Л.М. Элкотт, «пионерский» роман У. Кэсер и т.д.), реалистический роман с элементами натурализма и психологизма (К. Шопен, Э. Уортон), утопический роман в жанре фантастики (Ш. Гилман), нехудожественная полемика проза (М. Фуллер, Ш. Гилман), экспериментальный модернистский роман (Г. Стайн, представители лесбийского направления), социально-бытовая новелла (Д. Паркер, представители регионального направления), социально-психологическая драма (С. Гласпелл, Л. Хеллман).

Создавая собственную эстетику, авторы женского пола оставались в русле доминирующего в тот период времени литературного направления. Вместе с тем связующим принципом ЖЛ всегда была проблема самоопределения и выживания женщины в сложной социально-политической среде, которая тормозила ее интеллектуальное и духовное развитие, подавляла ее естественную природу, не давала возможности реализовать заложенный в женском начале креативный потенциал. Несмотря на при-

надлежность к различным культурно-историческим эпохам, все женские тексты чувствительны к категории гендера и содержат гендерную проблематику. ЖЛ может рассматриваться в качестве единого целого с позиции категории гендера и определяемого им принципа тематической связности.

Гендерная маркированность ЖЛ рассмотренного этапа проявляется в создании антитрадиционалистских и профеминных текстов, на многие из которых существенное влияние оказали философия и идеология либерального феминизма. Представители американской ЖЛ рассматриваемого периода не приемлют отведённую им патриархатом «женскую» сферу существования: они заняты деконструкцией патриархатных ценностей, поиском новой идентичности и созданием иной аксиологической картины мира.

### **Источники:**

1. American women writers: Diverse voices in prose since 1845 / ed. by E. Barrett, N. Cullinan. – N.Y.: St. Martin's press, 1992.

2. Norton anthology of literature by women. The tradition in English / ed. by S.M. Gilbert, S. Gubar. – N.Y., L.: W.W. Norton and Company, Inc., 1985.

3. *Сорокина И.В.* Гендерный анализ художественных текстов (на материале англоязычной литературы) / И.В.Сорокина // Веснік ГрДУ імя Я.Купалы. – Серія 1, Гуманітарныя навукі. – № 2 (20), 2002. – С.102-106.

**«THE MIND VERSUS THE HEART»:  
ЧАТЫРЫ ГІСТОРЫІ КАХАННЯ АЙН РЭНД**

***Аўтар выказвае шчырую падзяку Дыяне і Аляксандру Гумбарам, Наталлі і Марку Дэкерам, Вераніцы Ізраільян і Яраславу Раманчуку за кнігі, без якіх была б немажлівай падрыхтоўка гэтага артыкула.***

Імя Айн Рэнд (*Rand, Аун, 1905 – 1982*), амерыканскай пісьменніцы рускага паходжання<sup>1</sup>, стваральніцы новай сістэмы поглядаў на чалавека і грамадства – Аб'ектывізму<sup>2</sup>, паслядоўнай абаронцы індывідуальных правоў чалавека і этыкі разумнага эгаізму, апантанага апалагета капіталізму, усё часцей з'яўляецца на постсавецкай прасторы ў самых розных, часам нечаканых кантэкстах, пачынаючы ад узнёслых панегірыкаў і прызнання аб'ектывісцкай этыкі адзіна разумным ладам чалавечага існавання да абвінавачанняў у фашызме, у зневажанні спрадвечных чалавечых каштоўнасцяў, такіх як міласэрнасць, самаахвяраванне, зрэшты, у непаслядоўным прытрымліванні ўласнай філасофіі ў штодзён-

---

<sup>1</sup>Не магу пагадзіцца са спадаром А. Эткіндам, які ў прадмове да выдання выбранных эса Айн Рэнд «Апалогія капіталізму» ставіць пісьменніцу побач з У. Набокавым і І. Бродскім як прыклад «значнага поспеху рускага пісьменніка, што працуе на англійскай мове» [2]. Нягледзячы на «рускую» тэму ў рамане «Мы – жывыя» і аповесці «Гімн», пісьменніца ніколі не атаясамлівала сябе з Расіяй. Амерыка ў якасці краіны для пражывання была абраная ёй на падставе добраахвотнага рацыянальнага выбару, як краіна, у якой, на яе думку, найбольш захаваліся індывідуальныя правы чалавека пры самай маральнай форме арганізацыі чалавечай супольнасці – капіталізме. Разам з тым, нельга адмаўляць ролю рускага асяроддзя, у якім выспявала творчая індывідуальнасць пісьменніцы. Гэтая тэма грунтоўна даследавана ў працы К. М. Скібары «Айн Рэнд: рускія вытокі» (*Аун Рэнд: The Russian Radical*). *Radical* у пазначаным кантэксте можа быць перакладзена і ў палітычным значэнні слова: радыкальны, левы. Аўтар слушна сцвярджае: «Нягледзячы на тое, што пісьменніца адмаўляла як містыцызм рускай рэлігійнай традыцыі, так і спрадвечны калектывізм рускіх марксістаў, яна заставалася глыбока *рускім* (акцэнтавана К. Скібарам) мысларом», [22, с. 10] – і пераканаўча даказвае гэтае палажэнне ўсёй сваёй манаграфіяй.

<sup>2</sup> Назву сваёй філасофіі Айн Рэнд піша з вялікай літары, каб адрозніваць яе ад аб'ектывізму як філасофіі аб'ектывісцкай рэальнасці. Самае кароткае азначэнне гэтай філасофіі прапанавала сама пісьменніцай: метафізіка – аб'ектывісцкая рэальнасць, эпістэمالогія – розум, этыка – асабісты інтарэс, палітыка – капіталізм.

ным жыцці. Падобны падыход, такая палярнасць ацэнак, на маю думку, цалкам упісваецца ў светапоглядны універсум А. Рэнд, які, з аднаго боку, спрэс пабудаваны на апазіцыях (*індывідуалізм – калектывізм, эгаізм – альтруізм*, і найперш *розум – містыцызм*) і які, з другога боку, угрунтаваны на пераадоленні гэтых апазіцый і імкненні да цэласнасці (*integrity*). Існаванне ў такой сістэме каардынатаў патрабуе ад чалавека пастаяннага выбару. Захаванне маральнага нейтралітэту тут немажлівае, як немагчымымі, відавочна, становяцца стан пераходу і наяўнасць паўтонаў. Кожнае адмаўленне ад выбару разглядаецца як здрада ўласнай сістэме каштоўнасцяў і страта цэласнасці. «Судзіце і рыхтуйцеся быць судзімымі», – знакаміты рэндаўскі біблейскі перыфраз, у якім акцэнтуюцца гатоўнасць пісьменніцы адказваць за свой маральны выбар і жыццёвую пазіцыю.

Айн Рэнд – з’ява ў сусветнай гісторыі парадаксальная. Пісьменніца не стварыла завершанай філасофскай сістэмы, але яе ідэі значна паўплывалі на палітычную, эканамічную і, шырэй, інтэлектуальную эліту не толькі ў Злучаных Штатах, але і ва ўсім свеце. Яна неадназначна ставілася да лібертыянства, але ліберальныя партыі самага рознага кшталту актыўна звяртаюцца да Аб’ектывізму. Яе мастацкія творы ў многіх адносінах недасканалыя (і з гледзішча паэтыкі, і з гледзішча мовы), іх рэдка ўключаюць у спісы класічных курсаў па літаратуры, але чытацкая ўвага да раманаў «Выток» (*Fountainhead*<sup>3</sup>, 1943) і «Атлант паціснуў плячыма» (*Atlas Shrugged*<sup>4</sup>, 1957) застаецца нязменнай многія дзесяцігоддзі. Айн Рэнд называлі адзіным мужчынам у амерыканскай культуры, пры гэтым яе раманы разглядаюцца як базавыя ў фемінісцкіх даследаваннях. Аб’ектывісцкі рух нават пры сённяшняй яго секулярызацыі ўяўляе сабой субкультуру – з’ява феноменальная для спадчыны асобна ўзятага аўтара. Зрэшты, прыватнае жыццё пісьменніцы яшчэ многія гады будзе не толькі прадметам няспынных абмеркаванняў, але і пастаянным яблыкам разладу для наступнікаў.

Як размежаваць філасофскую спадчыну пісьменніцы і яе ў многіх адносінах супярэчлівую асобу? У якой ступені прыватнае жыццё творцы праецыруецца на яго творчасць? Як абазнанасць у перыпетых прыватна-

---

<sup>3</sup> Пераклад на рускую мову гл.: Рэнд, А. Источник: [Роман: В 2 кн.] / Айн Рэнд; [Перевод с англ. Д. В. Костыгина; Комментатор С. Сухарева]. – СПб.: Ассоц. бизнесменов Санкт-Петербурга, 1996.

<sup>4</sup> Пераклад на рускую мову Д. Кастыгіна. Гл. выданне: Рэнд, А. Атлант расправил плечи / Айн Рэнд. Пер. с англ. В 3-х томах – СПб: «Невская перспектива», 2006. альбо: Рэнд, А. Атлант расправил плечи / Айн Рэнд. Пер. с англ. В. Вебера. В 3-х частях. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2007.

га жыцця аўтара ўплывае на рэцэпцыю напісанага ім крытыкамі і шараговымі чытачамі, асабліва ў тых выпадках, калі самі перыпетыі жыцця вартыя мастацкага твора? Наколькі суб'ектыўныя біяграфічныя крыніцы пра выбітных людзей і колькі праўдзівых прыватных крыніц, пакінутыя самім творцам для, так бы мовіць, агульнага доступу? Гэта толькі невялікае кола пытанняў, якія ўзнікаюць, калі мы спрабуем суаднесці жыццё і творчасць Айн Рэнд. У кантэксце жаночай праблематыкі серыі «Women in Literature», мне хацелася б распавесці чатыры гісторыі кахання Айн Рэнд, грунтуючыся на найбольш аўтарытэтных біяграфіях<sup>5</sup>, а таксама на эпістальнай спадчыне пісьменніцы і непасрэдна на яе творах. Кір Полтнас, Леў Бекерман, Франк О'Конар і Натаніэль Брэндан...

### **Кір Полтнас**

Дзіцячыя гады Алісы Разенбаум прайшлі ў Расіі. Калі будучай Айн Рэнд споўнілася дзевяць год, адбылася значная падзея ў яе жыцці: яна закахалася. І як бывае ў падобным узросце, яе абраным стаў літаратурны герой – Кір (Cyrus<sup>6</sup>) Полтанс з кнігі французскага пісьменніка Марыса Шампаня (*Maurice Champagne, 1868 – 1951*) «Таямнічая даліна» (*La Vallée Mystérieuse, 1915*)<sup>7</sup>. Маці пісьменніцы Анна Разенбаум, каб заахоціць дачку да заняткаў французскай мовай, падпісалася на дзіцячы часопіс *L'Écolier illustré* («Школьнік. Ілюстраваны часопіс»), у якім нумар за нумарам друкавалася захапляльная гісторыя ў стылі Р. Кіплінга з выдатнымі малюнкамі Рэнэ Жыфэя<sup>8</sup>.

Дзеянне твора мае месца ў Індыі. Пры загадкавых абставінах знікаюць некалькі англійскіх афіцэраў (сярод якіх і Кір): на іх нападаюць тыгры, але ні сведчанняў барацьбы, ні крываваых слядоў не застаецца.

---

<sup>5</sup> Досыць інфарматыўны ў гэтым плане, нягледзячы на кампліментарнасць зместу і шырока раскрытыкаваны нізкі для дакументальнага кіно ўзровень, фільм М. Пакстана «Айн Рэнд: Сэнс жыцця» (*A Sense of Life*, M. Paxton – 1997), бо змяшчае падборку жывых інтэрв'ю Айн Рэнд. Сярод апошніх даследаванняў варты адзначыць кнігу А. Хэлера «Айн Рэнд і свет, які яна стварыла» [12].

<sup>6</sup> Некаторых рускамоўных крыніцах, ідучы за англійскай фанетыкай, героя называюць Сайрус.

<sup>7</sup> У 1994 выйшаў англійскі пераклад кнігі, зроблены Білам Бакам. Аб'ектывісцкія сайты змяшчаюць цікавыя каментары перакладчыка да выдання [9].

<sup>8</sup> Жыфэй, Рэнэ (*Giffey, René, 1884 – 1965*) – выбітны французскі мастак, ілюстравальнік кнігі Сервантэса, Твэна, Купера, у пачатку кар'еры актыўна супрацоўнічаў з часопісамі *Saint-Nicolas* і *L'Écolier illustré*. Англійскі пераклад «Таямнічай даліны» М. Шампаня ў 1994 годзе выйшаў з тымі самімі ілюстрацыямі, якія ў дзяцінстве бачыла Айн Рэнд.

Два смельчакі адпраўляюцца ў падарожжа, каб высветліць, што насамрэч адбываецца, і сустракаюць французскага археолага Тэадора Бардана (*Théodore Bardin*), які цудоўна ведае мясцовыя традыцыі. Больш за тое, археолог на ўласныя вочы бачыў утаймавальніка тыграў і рэптылій – індуса, перад якім драпежнікі становяцца кацянятамі, якому падпарадкоўваюцца кобры. Утаймавальнік тыграў свістам і жэстамі паказвае дрэсіраваным слугам чарговую ахвяру, і яны моцным ударам лапы пазбаўляюць афіцэра сьвядомасці і, не пашкодзіўшы, прыносяць у пячору да гаспадара.

У пошуках сяброў героі трапляюць у таямнічую даліну, доступ да якой схаваны ад людскога вока. Даліна гэтая аддалена нагадвае цясніну Голта з рамана «Атлант паціснуў плячыма».

Адметна, што ў творы М. Шампаня менавіта Тэадору Бардану належыць галоўная роля. Ён – генератар ідэй, ён больш дасведчаны і разважлівы за яго імпульсіўных англійскіх спадарожнікаў. Мусіць, было б дзіўна, калі гэта было б інакш – кніга напісана французам. Але на ўсё жыццё Айн Рэнд запомніла менавіта Кіра Полтанса – героя, які як дзейная асоба з’яўляецца толькі напрыканцы першай часткі твора. У самым пачатку гісторыі паведамляецца пра смерць Кіра, які выправіўся на выратаванне сяброў і стаў «ахвярай пачуццяў сяброўства і абавязку»<sup>9</sup> [10, с. 5]. Пра яго гавораць не інакш, як пра «дарагога і любімага брата» [10, с. 4]), «адважнага і непакіснага чалавека» [10, с. 5]. Яго імя згадваецца ў кожным з першых раздзелаў, пакуль у чытача не складваецца сталага ўражання, што ўся экспедыцыя прысвечана выратаванню высакароднага і годнага героя. Заўважым, што падобны прыём Айн Рэнд выкарыстае ў рамане «Атлант паціснуў плячыма», які пачынаецца пытаннем «Хто такі Джон Голт?» задоўга да таго, як сам герой з’яўляецца на авансцэне падзей. Ды і імёны ў герояў сугучныя: Голт – Полтанс (арыгінальныя: Galt – Paltons), на што ў прадмове да англійскага выдання звяртае ўвагу Г. Бінгсвангер [10, с. xiii].

Ёсць, відавочна, і іншая прычына, па якой абраны быў менавіта Кір, – ілюстрацыі. У Р. Жыфея Бардан выглядае неверагодна худым. Герой намалюваны высокім, амаль такога самага росту, як таямнічы ўтаймавальнік тыграў, пры гэтым, паводле тэксту, апошняга Бардан, у сваю чаргу, успрымае як досыць высокага чалавека (у дачыненні да сябе, зразумела). Чытача можа захапляць кемлівасць і дасведчанасць Бардана, але той візуальны вобраз, які рэгулярна з’яўляецца на старонках выдання,

---

<sup>9</sup> Тут і далей пераклад з англійскай мовы мой. – Г. Б.

наўрад ці дазволіць зрабіць яго героем на ўсё жыццё. Тут у сілу ўступае творчая фантазія мастака, бачанне герояў якім не заўжды супадае з аўтарскім. Дарэчы, прасачыць гэтыя несупадзенні і ўплывы візуальнага ўспрыняцця на рэцэпцыю героя – тэма цікавая сама па сабе. Думаецца, што ў выпадку Айн Рэнд візуальная карцінка адыграла не апошнюю ролю, бо і праз шмат год у інтэрв’ю з Б. Брэндан яна дакладна згадала ўсе партрэты Кіра з кнігі М. Шампаня. Вось герой знаходзіцца ў клетцы, разам з сябрамі па няшчасці. Яго нязломнасць абазначана тым, што ён адзіны, хто застаецца стаяць. Вось ён б’ецца, калі яго валакуць біць бізунамі. Ілюстрацыя дакладна адпавядае тэксту: «Полтанс быў сапраўды дужым, натрэніраваным з дзяцінства шматлікімі практыкаваннямі. Ён утрапёна супраціўляўся тром калосам, якія ледзьве стрымлівалі яго. Чацвёрты раз яны кідалі яго на козлы. І ў чацвёрты раз ён, раскідваючы ўсіх, уздымаўся на ногі» [10, с. 143]. Кір адзін выпраўляецца ратаваць з палону раджы англійскую дзяўчыну. Выбаўленне прынцэсы – распаўсюджаны казачны матыў, подзвіг варты сапраўднага героя, якога немагчыма забыць. «Яна ведала, – пісала Б. Брэндан пра Айн Рэнд, – што ў ім увасоблены той ідэал, з якім яна будзе суадносіць іншых людзей. Яна ведала – не ў форме акрэсленай у свядомасці ідэі, але праз эмацыянальную рэакцыю, – што сіла яе пачуцця была адказам на адлюстраванне чалавека ў час найвышэйшага раскрыцця яго патэнцыялу: чалавека, які валодае сітуацыяй, упэўнены ў сабе, чалавека, які дзейнічае, здольны выбіраць вялікія мэты, змагацца з неверагоднымі перашкодам і перамагаць» [8, с. 123]. Кір стаў для Айн Рэнд увасабленнем тых чалавечых якасцяў, якія яна не знаходзіла ў сваім асяродку. Ён даваў ёй адчуванне, што недзе існуе свет з такімі людзьмі і што калі яна стане дарослай, то абавязкова адшукае яго і сваю таямнічую даліну. Пачуцці, якія тады ўзніклі ў душы дзевяцігадовай дзяўчынкі, пісьменніца пранесла праз усё жыццё: «Я была жанчынай, якая па-сапраўднаму закахалася» [5, с. 12]. Менавіта такіх ідэальных прыгожых, паспяховых герояў з вялікай мэтай у жыцці і невымоўнай радасцю існавання імкнулася ствараць на паперы дзяўчынка, якая зараз напэўна ведала, што жадае стаць пісьменніцай: «Кір стаў маім асабістым натхняльнікам... Ён быў чалавекам дзеяння, абсалютна ўпэўненым у сабе, і ніхто не мог стаяць на яго шляху. Не зважаючы на абставіны, ён заўжды знаходзіў рашэнне. Ён дапамог мне зразумець, што дакладна я называю «маім тыпам мужчыны» (*my kind of man*) – выказванне, якое я часта ўжывала пасля, вынікала з гэтага апавядання. Розум, незалежнасць, мужнасць. Гераічны мужчына» [5, с. 13]. Пасля гэтага дзіцячага адкрыцця Кір

на доўгія гады заставаўся адзінай любоўю А. Рэнд. Усе яе героі ў той ці іншай ступені ўзялі нешта ад яго. Усе мужчыны, якія прыходзілі праз яе жыццё, так ці інакш захоўвалі ў сабе гэты ідэал – яе тып мужчыны.

З першых дзён рэвалюцыі Айн Рэнд катэгарычна не прымала ідэі жыцця дзеля грамадства, ідэі ахвяравання сабой, сваімі інтарэсамі дзеля іншых: «Я ўсвядоміла, што яны казалі, што непісьменныя і бедныя мусяць стаць валадарамі зямлі, таму што яны непісьменныя і бедныя... Я бачыла Кіра на ахвярным алтары, укрыжаваным у імя шэрасці» [5, с. 21-22]. Менавіта ў гэты перыяд нараджалася Айн Рэнд – абаронца індывідуальных правоў чалавека і паслядоўны змагар супраць дактрыны ахвярнасці.

### ***Леў Бекерман***

Рэальны мужчына ў жыцці Алісы Разенбаум з'явіўся ў 1922. Леў, Лео Бекерман быў *яе тыпам мужчыны*. Той самы Лео, якога ўсе біяграфічныя крыніцы ў адзін голас назавуць правобразам Лео Каваленскага з рамана «Мы – жывыя»<sup>10</sup>. Высокі, танклявы, з яркімі шэрымі вачыма і правільнымі рысамі твару. Арыстакратычны, добра адукаваны, упэўнены ў сабе. Яны некалькі разоў сустрэліся, пра нешта гаварылі. Аліса не магла пазней згадаць пра што: настолькі яна была захоплена маладым чалавекам, у якога адчайна і безнадзейна закахалася. Шэры свет вакол яе пачаў мяняцца. А пасля яна даведалася, што Лео сустракаецца і з іншымі дзяўчатамі: яму проста хацелася жыць цікавым і насычаным жыццём. Аліса не магла хаваць сваіх пачуццяў: «Я ведала, што яму гэта не падабаецца. Я ведала, што гэта няправільна. Я ўшчувала сябе і не магла спыніцца. Я не агучвала аніякіх прэтэнзій, але мае паводзіны, тое, як я гляджу на яго, выдавалі мае пачуцці... Мажліва, калі б я больш стрымлівала сябе, гэта працягнулася б даўжэй. Але паколькі я была настойлівай, ён пачаў аддаляцца... Сярод усіх маладых людзей ён быў адзіны, хто, здавалася, паважае сябе, хто мае прыроднае пачуццё ўласнай годнасці і адчуванне ўласнай значнасці. Гэта было для мяне найвышэйшым скарбам» [5, с. 48]. Ды і факты біяграфіі Лео дазвалялі стварыць закончаны вобраз ідэальнага героя. Пасля смерці бацькоў Лео жыў са старэйшай сястрой, і аднойчы два сябры, якіх неўзабаве павінны былі нелегальна пераправіць за мяжу, папрасілі схованкі. Рызыкуючы жыццём, ён пагадзіўся. Больш за тое, паводле версіі Л. Пейкофа ў прадмове да зборніка выбранага з ранняй

---

<sup>10</sup> Пераклад на рускую мову гл.: Рэнд, Э. Мы – Живые / Эйн Рэнд; пер. с англ. Д. Костыгина. – Спб: Призма-15, 1993. – 538с.



творчасці Айн Рэнд, Леў быў пакараны і сасланы ў Сібір. Больш верагодная, на маю думку, версія Барбары Брэндан, згодна з якой Леў ажаніўся і пражыў малапрыкметнае жыццё.

Страта чалавека, які сапраўды для яе нешта значыў, была пакутай для Айн і ці не самым моцным перажываннем яе маладосці. Наколькі глыбокім быў гэты боль можна меркаваць па яе першым апавяданні, напісаным ужо ў Злучаных Штатах<sup>11</sup> на англійскай мове і падпісаным псеўданімам Ален Райнар (*Allen Raynor*<sup>12</sup>). «Муж, якога я купіла» (*The Husband I Bought*, 1926) – апавяданне, якое пісьменніца не планавала публікаваць, на маю думку, дае вельмі яркае ўяўленне пра глыбіню перажывання асабістай драмы непадзеленага кахання, з аднаго боку, і пра станаўленне творчага таленту Айн Рэнд, з другога.

Фабула простая. Перад намі гісторыя кахання маладых, разумных, прыгожых, забяспечаных людзей. Пасля смерці бацькоў Ірэн атрымлівае ў спадчыну самую прыгожую ў мястэчку сядзібу, Генры – бізнес ад бацькі, які праз некаторы час страчвае. Ірэн выходзіць замуж за Генры і, каб расплаціцца з даўгамі каханага, прадае сваю маёмасць. Маладыя жывуць шчасліва да таго моманту, пакуль у мястэчку не з’яўляецца пекная дзяўчына з Нью-Йорка Клэр Ван Дален. Паміж Генры і Клэр узнікаюць пачуцці. Ірэн неўзабаве разумее, што яе муж кахае іншую і не можа пакінуць яе, бо памятае пра тое, што дзеля яго выратавання яна аддала ўсё. Па сутнасці, у сістэме каардынатаў позняй Рэнд, Генры ахвяруе сваім сапраўдным жыццём дзеля пачуцця абавязку. Ірэн не можа мірыцца з такой сітуацыяй і вырашае дапамагчы чалавеку, якога кахае. Даведаўшыся пра тое, што Клэр прызначыла Генры спатканне, гераіня паведамляе мужу, што едзе да сваячкі на некалькі дзён, дазваляючы мужу зрабіць выбар. Каб абвастрыць сітуацыю, Ірэн адпраўляецца з рэспектабельным чалавекам, які нядаўна з’явіўся ў мястэчку і мае да яе пэўную сімпатыю, у тое самае месца, дзе павінен з’явіцца з каханкай муж. Разлік гераіні просты: калі муж пагодзіцца на прапанову Клэр, то, прыйшоўшы на спатканне, пабачыць «зраду» Ірэн і больш не будзе адчуваць сябе абавязаным ёй. У адваротным выпадку Ірэн ва ўсім яму прызнаецца. Сцэна ў рэстаранцыі выпісана па-майстэрску. Выдатна перададзены стан гераіні, якая нічога вакол не заўважае, акрамя таго, як рухаюцца стрэлкі

---

<sup>11</sup> Айн Рэнд эмігравала ў ЗША ў 1926 годзе, выехаўшы па гасцявой візе да сваякоў у Чыкага з трывалым намерам не вяртацца ў Расію.

<sup>12</sup> Звернем увагу на тое, што і тут **Аліса Рэзенбаум** – **Айн Рэнд** захоўвае ініцыялы: **Ален Райнар**.

гадзінніка над уваходам, дзе кожную хвіліну можа з'явіцца Генры: «Калі б хто-небудзь змог зазірнуць у маю душу ў тую хвіліну, то пабачыў бы круглы белы цыферблат і стрэлкі, што рухаюцца па ім. І нічога больш» [17, с. 23]. Генры прыходзіць на спатканне з іншай жанчынай. Ірэн і Генры разыходзяцца. Геранія сядзе ў цягнік з містэрам Грэем, пасля сыходзіць адна на незнаёмай станцыі. Яна жыве ў невялічкім мястэчку сціплым незаўважным жыццём і марыць пра тое, каб хоць аднойчы пабачыць каханага.

«Муж, якога я купіла» – ці не адзінае ў творчасці Айн Рэнд апавяданне, у якім выкарыстана суб'ектыўная форма аповеду, а значыць уся чытацкая ўвага скіраваная не на, так бы мовіць, аб'ектыўную рэальнасць, а на ўнутраны свет гераніі, што так не характэрна для пісьменніцы. Уражвае самы пачатак апавядання: «I should not have written this story. If I did it all – I did it only by keeping silent. I went through tortures, such as no other woman on earth, perhaps just to keep silent. And now – I speak. I must not have written my secret. But I have a hope. My one and only, and last hope. And I have no time before me. When life is dead and you have nothing left on your way – who can blame you for taking a last chance, a poor little chance... before the end? And so I write this story» [17, с. 7]. Я наўмысна пакінула тут арыгінальны варыянт<sup>13</sup> як узор пісьменніцкага почырку ранняй А. Рэнд, прыклад яе творчага самавыяўлення на пакуль яшчэ новай для яе мове. Зрэшты, і для стылю позняй Рэнд характэрна падобнае выкарыстанне кароткіх сказаў.

Усе падзеі пададзеныя рэтраспектыўна. Напрыканцы твора апавядальніца зноў вяртаецца да працэсу напісання апавядання, выказваючы надзею на тое, што Генры калі-небудзь прачытае гэтую гісторыю і ўсё зразумее.

Аўтабіяграфічная аснова апавядання відавочная. Адметна, што на момант напісання твора пісьменніца была ў тым самым узросце, што і яе геранія падчас гісторыі. Адзначаецца, што Генры «адкрыта фліртаваў з усімі» [17, с. 8], – відавочны намёк на Лео. Цікавымі ў аўтабіяграфічных адносінах з'яўляюцца партрэты жанчын: выключна канстатацыя апавядальніцай сваёй прыгажосці: «Я была прыгожая» [17, с. 8], – і разгорнутае дэталёвае апісанне Клэр: «У яе было цела антычнай статуі, залацістая скура і цёмныя чырвоныя вусны. Яе чорныя валасы, раздзеле-

---

<sup>13</sup> Праўда, цяжка меркаваць пра ступень рэдактуры, зробленай Л. Пейкофам, які прызнаецца ў тым, што правіў мову Рэнд у адпаведнасці з нормамі англійскай мовы, якой пісьменніца на той момант валодала недастаткова.

ныя праборам, былі бездакорна і адмыслова ўкладзеныя... Рухі яе былі няспешныя, плаўныя, нязмушаныя... Абранутая яна была вельмі проста, але гэтая была тая прастата, якая каштавала тысячы даляраў. Яна была велічнай, ашаламляльна прыгожай» [17, с. 14-15]. Вядома, што Айн Рэнд не вылучалася асаблівай прыгажосцю, разам з тым усе яе гераіні надзвычай пекныя. Мажліва таму, атаясамліваючы сябе з апавядальніцай, Айн Рэнд не дае разгорнутых апісанняў яе знешнасці.

Наступны момант, які заслугоўвае спецыяльнай увагі, – матывацыя ўчынку гераіні. Л. Пейкоф у прадмове да апавядання ў лепшых традыцыях аб'ектывісцкай этыкі мяркуе: «Яе жаданне пакінуць Генры не з'яўляецца самаахвяраваннем, але самазахаваннем і чарговым сцвярджаннем яе сістэмы каштоўнасцяў. Яна не можа прыняць анікога іншага, акрамя Генры, і аніякіх іншых стасункаў – так высока ўзнята планка...» [17, с. 5]. З гэтым у цэлым можна пагадзіцца, а вось далейшыя разважанні патрабуюць каментароў: «Нават у агоніі незапатрабаванага кахання яна ўнутрана засяроджваецца на маральных каштоўнасцях, а не на болі» [17, с. 5]). Думаецца, што не мэтазгодна разглядаць учынак гераіні выключна ў межах пазнейшых філасофскіх разважанняў пісьменніцы пра альтруізм і маральныя каштоўнасці, каб не былі прычыну са следствам. Уся рэндаўская сістэма акурат і з'яўляецца своеасаблівым спосабам пераадолець эмацыянальны калапс, асэнсаваць, рацыянальна патлумачыць эмацыянальна складаную сітуацыю і, паводле З. Фрэйда, сублімаваць падаўленыя, нерэалізаваныя да канца жаданні. Рацыянальнае тлумачэнне пачуццяў, відавочна, мажлівае там, дзе ёсць эмацыянальны досвед. Пры адсутнасці мінімальнага эмацыянальнага досведу такі падыход можа быць шкодным, бо вядзе да эмацыянальнай рэпрэсіі. У дваццатыя гады ў Айн Рэнд (калі атаясамліваць яе з апавядальнікам) іншая пазіцыя, якая ўяўляе пакуль яшчэ не асэнсаванне, але эмацыянальную рэакцыю: «Жанчыны, дзяўчаты, кожная, хто пачуе мяне, прыслухайцеся: не кахайце бязмежна, утрапёна. Пастарайцеся заўжды мець якуюсьці іншую мэту ці справу. Не кахайце больш, чым можа вытрымаць ваша душа... калі зможаце. **Я не магу** (акцэнтавана мною. – Г. Б.)» [5, с. 39]. Айн Рэнд і сама прызнавалася: «Гэта быў самы працяглы перыяд **болю** (акцэнтавана мною. – Г. Б.) у маім жыцці» [5, с. 48]. Павінен быў прайсці час, каб ад непасрэднага адлюстравання асабістага досведу прыйсці да больш высокага ўзроўню абстрагавання. Яшчэ больш цікавае выказванне Айн Рэнд на акрэсленую тэму знаходзім у С. МакСконела: «Шмат гадоў пазней (маецца на ўвазе пасля расстання з

*Львом Бекерманам. – Г. Б.* ) калі пыталіся, ці засталася б яна ў Савецкім Саюзе пры ўмове, што Бекерман раздзяліў бы яе пачуцці, Айн Рэнд адказвала: “Я засталася б. Амаль напэўна”» [15, с. 55]. Письменніца, такім чынам, гатова была ахвяраваць уласнай свабодай, каб застацца з каханым чалавекам.

Характэрна, што і збор лістоў Айн Рэнд пачынаецца з паслання да Льва Бекермана ў Расію – у адказ на ліст апошняга. Ліст быў напісаны па-руску, у зборы даецца англійскі пераклад.

Увосень 1925 года Аліса Разенбаум атрымала замежны пашпарт, каб наведаць родзічаў у ЗША<sup>14</sup>. У студзені 1926 года будучая пісьменніца назаўжды развітваецца з сябрамі і бацькамі. Яна ведае: што б ні здарылася ў Рызе, дзе шанцы атрымаць амерыканскую візу не менш ілюзорныя, чым дазвол на выезд з Расіі, назад у Петраград<sup>15</sup> яна не вернецца. Ёй шанцуе, і праз Берлін і Парыж яна едзе ў Нью-Йорк і далей – у Чыкага. 18 лютага 1926 яе сустракаюць амерыканскія родзічы. Ліст Бекерману напісаны 28 жніўня 1926 года, то бок менш, чым праз паўгады пасля прыезду ў Чыкага і напярэдадні ад’езду ў Галівуд.

Хаця Айн Рэнд у лісце адкрыта не выяўляе сваіх пачуццяў, яна не можа стрымацца, каб не адзначыць сваю перамогу і не падкрэсліць недавольную веру ў паспяховую будучыню ў Амерыцы: «Як бачыш, я не толькі патрапіла ў Рыгу [*многія з яе сямейнікаў, чакалі, што яна вымушана будзе спыніць падарожжа і вярнуцца ў Расію*<sup>16</sup>], я дабралася значна далей. Адзінае, што мне застаецца, дык гэта станавіцца на ногі, што і раблю з уласцівай мне непакіснай рашучасцю. Спадзяюся, што ты будзеш не менш уражаны, калі даведзешся, што я не павярнула і з больш складанай дарогі». І далей: «...калі ты вырашыш прыехаць у Чыкага, я сустрэну цябе на чыгуначнай станцыі, нават калі гэта будзе ў 1947; нават калі я да таго часу стану Галівудскай зоркай. Я толькі спадзяюся, што тады ты не будзеш супраць фатографу і рэпарцёраў, якія будуць мяне суправаджаць і супраць шматлікіх сяброў, заўсёдных для зорак – прынамсі, я спадзяюся, што так яно і будзе. Але паколькі тое не хутка надарыцца, я буду рада

---

<sup>14</sup> У 1889 годзе Гары Партной (родзіч з боку маці) пераехаў у ЗША, уцякаючы ад антысемеіцкіх настрояў у Расіі. На пераезд вялікай сям’і не ставала грошай, і Разенбаумы дадалі суму, якой не хапала. Дзве сям’і ліставаліся да пачатку Першай сусветнай вайны, калі сувязь з Расіяй спынілася. Партныя шукалі родзічаў у савецкай Расіі і ў 1925 годзе знайшлі іх у Ленінградзе.

<sup>15</sup> Хаця Петраград стаў Ленінградам 26 студзеня 1924 года, Айн Рэнд, згадваючы свой ад’езд, называе горад выключна атрыманым у 1914 годзе імем.

<sup>16</sup> Каментар у выданні лістоў. Курсіў мой. – Г. Б.

ліставацца з рускім<sup>17</sup>» [14, с. 2]. Галівудскай зоркай Аліса Разенбаум не стала. У Каліфорніі яе чакалі новыя знаёмствы і новае каханне.

### **Франк О'Конар (*Frank O'Connor, 1897 – 1979*)**

Здабыўшы працяг візы для сваячкі на чарговыя паўгады і дастаўшы ёй рэкамендацыйны ліст для атрымання працы сцэнарыста нямога кіно, чыкагскія родзічы выправілі Айн Рэнд у Лос Анджэлес. Але, як і чакала пісьменніца, у студыі Сесіля ДэМіля (*Cecil DeMille*) працы для яе не знайшлося. Айн Рэнд акурат выходзіла з брамы, калі неспадзявана ўбачыла любімага рэжысёра. Яна знерухомела, упіваючыся позіркам у жывога куміра. Нават калі глядзець на партрэты Айн Рэнд, найперш узрушваюць яе вочы і надзвычай пранікнёны погляд. Б. Брэндан, згадваючы першую сустрэчу з пісьменніцай, адзначала: «Вочы былі цёмныя, надта вялікія для твару, з доўгімі цёмнымі вейкамі. З іх бруілася такая сіла розуму, якую я не магла сабе ўявіць. Яны здаваліся вачыма чалавека спрэс створанага з сілы гэтага погляду» [5, с. x]. Менавіта гэтую сілу, відаць, адчуў Сесіль ДэМіль і, разгаварыўшыся з дзяўчынай, запрасіў яе прыйсці паглядзець, як здымаецца кіно. Праз некаторы час Айн Рэнд атрымала працу ў студыі.

І вось аднойчы, спяшаючыся раніцай на працу, дзяўчына ўбачыла высокага, гнуткага чалавека з чыстымі блакітнымі вачыма. «Яна перажыла ўзрушэнне – адчуванне пазнавання – і эмоцыю такой сілы, што ўжо не ведала, асалоду яна несла з сабой ці боль, – чытаем у біяграфіі. – Яна ведала, што калі была б мастаком і калі ёй трэба было б перадаць на палатне яе асабістае бачанне дасканалага чалавечага твару і постаці, менавіта гэты твар і гэтую постаць яна спрабавала б напісаць» [8, с. 139]. Больш за ўсё Айн Рэнд баялася, што гэты юнак знікне з яе жыцця. Якой жа была яе радасць, калі яна зноў сустрэла маладога чалавека на здымках фільма ДэМіля «Кароль каралёў» (*The King of Kings, 1927*). Франк О'Конар выконваў у стужцы эпизадычную ролю. Айн Рэнд была статыстам. Зараз заставалася толькі пазнаёміцца, звярнуць на сябе ўвагу, і Айн Рэнд не прыдумала нічога іншага, як падставіць, як кажуць, ножку. Пасля яны разам стаялі ў чарзе па аплату, гаварылі, але нехта прапанаваў падвезці Франка дамоў, і той знік. Айн не ведала, дзе яго шукаць. Яна была ўпэўнена: «Я закахалася па-сапраўднаму. Безумоўна, гэта быў той чалавек, які мне патрэбны. У тыя дні я цалкам была пераканана, што знешнасць адлюстроўвае характар, што мой тып твару абавязкова змяшчае годны характар, *МОЙ ТЫП МУЖЧЫНЫ* (акцэнтавана мной. – Г. Б.)» [5, с. 81].

---

<sup>17</sup> У англійскай версіі літаральна: *a Russian to correspond with*.

Прайшлі месяцы, перш чым маладыя людзі сустрэліся зноў. Ёсць, відаць, у жыцці тое, што называюць наканаваннем. Аднойчы Айн Рэнд і Франк О'Конар вырашылі перачакаць час да прызначаных сустрэч у мясцовай бібліятэцы. Ён пазнаў дзяўчыну, і, замест чытання, яны доўга шпацыравалі і размаўлялі. Так пачыналася гісторыя даўжынёй у пяцьдзесят год.

Франк быў на сем з паловай год старэйшы за Айн Рэнд. Ён нарадзіўся ў Агаё ў шматдзетнай каталіцкай сям'і. Бацька, майстра па сталі, не атрымаў асаблівай адукацыі і лічыў, што самае важнае ў жыцці добра рабіць сваю справу. Маці Марыя Агнэса паходзіла з творчай сям'і: яе бацька вырабляў скрыпкі і вучыў музыцы. Менавіта яна намагалася даць дзецям такую адукацыю, каб яны маглі паспытаць у жыцці нешта большае, чым напружаная фізічная праца. Тром братам Франку, Ніку і Джо падабалася творчая дзейнасць, і яны ладзілі невялічкія спектаклі для мясцовай публікі: пісалі сцэнары, прыдумвалі касцюмы. Але радасць юнацтва была азмрочана раптоўнай хваробай маці. Дзеці вымушаны былі ўзяць частку матчыных клопатаў па гаспадарцы.

Маці памерла ў досыць маладым узросце ад раку. Траўма для дзяцей была настолькі моцная, што старэйшы брат Франка Нік спрабаваў скончыць жыццё самагубствам. Франк знаходзіўся ў глыбокай дэпрэсіі. Паколькі бацька моцна піў, тры браты Франк, Джо і Нік выправіліся ў Нью-Йорк, каб паспрабаваць творчыя сілы. Шлях з Агаё заняў тры гады: увесь час бракавала грошай. Прабіцца акцёру-пачаткоўцу, нават з выключнымі знешнімі дадзенымі, у Нью-Йорку было немагчыма. Рэдкія ролі статыстаў не давалі сродкаў для пражывання, і браты браліся за любую выпадковую працу. Аднойчы ў Цэнтральным парку Франк дапамог памяняць шыну кіроўцу машыны, якая належала «Д. У. Грыфіт Студыі». Франк папрасіў завезці яго на студыю, дзе і пачаў працаваць у самых розных якасцях. Калі фірма пераехала ў Галівуд, юнаку прапанавалі зняцца ў фільме ДэМіля, дзе ён і спаткаў Айн Рэнд. Пазней браты О'Конар згадвалі, як аднойчы Франк, прыйшоўшы дамоў, расказваў, што напаткаў дзяўчыну, якая так гаварыла па-англійску, што ён не зразумеў аніводнага слова. Вядома, што Айн Рэнд да канца жыцця гаварыла з моцным рускім акцэнтам.

Практычна ўсе біяграфічныя крыніцы сцвярджаюць, што Франк быў чалавекам бясконца добрым. У дзяцінстве ён краў хворых куранят, лячыў іх і вяртаў назад суседзям. Томі Сар, вядомы акцёр і прадзюсер, які ведаў О'Конараў у Нью-Йорку, адзначаў: «Ён быў рахманы, уважлівы, клапатлівы, спагадлівы. Я ніколі не чуў, каб нехта сказаў пра яго кепскае

слова, ні тады, ні пасля таго, як Айн стала знакамітай; усе яго любілі» [5, с. 86]. Не было двух больш не падобных адно да аднаго людзей, чым Айн і Франк, і хаця яны досыць шмат часу бавілі разам, ніхто да канца не мог зразумець, што іх насамрэч звязвае. «Адна з рысаў, якая ўражвала ў ёй, – згадваў пазней Франк, – гэта абсалютная шчырасць... Усе ведалі, што для яе было немагчыма дзейнічаць насуперак уласным жыццёвым прынцыпам. Людзі сцвярджаюць многае з таго, што не мае аніякай сувязі з тым, што яны насамрэч робяць. Але ўсе ведалі, што б ні казалі Айн, мела для яе значэнне... Яна ўмела радавацца напоўніцу. Было тое музыкай, якая ёй падабалася, альбо апавяданнем, альбо доларавым падарункам, што я прыносіў, яна эмацыянальна і ярка выяўляла сваё захапленне... Яна была пераканана ў тым, што ўсё залежыць ад яе, ад яе рашэнняў і што абавязкова дасягне ўсяго, што пажадае. Не важна, наколькі цяжкім будзе шлях і праз якога пекла патрэбна прайсці. Яна ніколі не сумнявалася ў поспеху. Пытанне было выключна ў тым, колькі часу для гэтага спатрэбіцца» [5, с. 87]. Письменніца ніколі не расказвала пра тое, у якім цяжкім матэрыяльным становішчы яна знаходзіцца, ведаючы, што і Франк не раскашье. Але ў чарговы раз заканчвалася віза, і мажлівасці працягнуць яе яшчэ раз больш не было. Нелегальны статус у краіне, якую Рэнд лічыла сваёй, яе не задавальняў. 15 красавіка 1929 года маладыя людзі распісаліся, а ў чэрвені выехалі ў Мексіку, каб Айн Рэнд змагла вярнуцца ў краіну ўжо як жонка амерыканскага грамадзяніна.

Іх шлюб быў найперш надзённай неабходнасцю, але на працягу многіх год жыцця яны амаль не развітваліся. Фотакарткі таго часу і рэдкія эпизоды кінахронікі нязменна адлюстроўваюць моманты, калі Айн Рэнд і Франк замілавана глядзяць адно на аднаго альбо трымаюцца за рукі. Больш як праз сорак год у лісце да сястры Норы Дробышавай Айн Рэнд будзе сцвярджаць, што сябры лічаць іх шлюб з Франкам ідэальным, прызнаючы пры гэтым адрозненні ў характарах: «Я ўзрушаная, рашучая, заўсёды выказваю свае думкі; Франк ціхі, рахманы, маўклівы. Але ўнутрана ён мацнейшы за мяне. І калі-нікалі мы не пагаджаемся, то ні я, ні хто іншы зрушыць яго з месца не зможа. Я называю яго "мая Гібралтарская скала". Калі я журуся ці страчваю ўпэўненасць (што здарэцца не часта) ён адзіны, хто дае мне сілы» [14, с. 662]. Падобны партрэт крыху не стасуецца да вобраза досыць бязвольнага чалавека, намалёванага ў кнізе Барбары Брэндан.

Збор лістоў Айн Рэнд змяшчае толькі некалькі пасланняў да Франка. Абодва напісаны ў жніўні 1936 года, калі О'Конар браў удзел у пастаноўцы

п'есы па сцэнары Айн Рэнд «Ноч на 16 студзеня» (*Night of January 16<sup>th</sup>*) у Канектыкуце. «Cubby Sweet<sup>18</sup>! – пачынае пісьменніца – Гэта першы любоўны ліст, які мне здаралася калі-небудзь пісаць. І я не ведаю, што сказаць, акрамя таго, што я па табе страшэнна сумую. Па праўдзе, я нават не сумую, гэта вельмі дзіўнае адчуванне: з аднаго боку, мяне ахоплівае такая журба, што я магу заплакаць у любую хвіліну, з другога, я вельмі ганаруся, што ўсё зрабіла правільна: дазволіла табе паехаць і рабіць “сваю работу” <...> Самае цяжкае было вяртацца дамоў з вакзала. Гэта было жахліва, але такі стан мне падабаўся, бо тое было абсалютна новае пачуццё, невядомае мне раней: увесь горад здаваўся пустым, і гэта не такое ўжо і клішэ, як гучыць. Бо хто б ні ішоў па якой вуліцы, для мяне не мела значэння. Мяне агортвала пачуццё свабоды і горычы, і хацелася плакаць <...> Мілы, я сумую па табе! Забаўна пісаць табе, недарэчна і нерэальна. Я чакаю твайго ліста. Я бедная маленькая котка з бляшанкай, прывязанай да хваста. І мой хвост апушчаны, і шэрстка натапыраная. Я як сібірская блакітная кошка <...> Ці мушу я казаць табе, што кахаю цябе?» [14, с. 36]. Гэты ліст выдатна перадае характар стасункаў паміж мужам і жонкай. І «кашэчая» тэматыка тут невыпадковая. І не толькі таму, што на працягу ўсяго жыцця сям'я трымала кошак і з імі было звязана нямала смешных гісторый. На вяселле Франку і Айн падарылі двух штучных ільвянятак, якіх пара назвала Освальдам і Оскарам, лічыла сваім шчаслівым талісманам і ўсюды вазіла з сабой. Пісьменніца жартавала, што яны з'яўляюцца апраўданнем благога настрою Франка: «Як толькі ён кідаў кепскі жарт, то спісваў гэта на Освальда, як толькі выходзіў з сябе, то выдаваў гэта за рыканне Оскара» [14, с. 390]. Адметна, што згаданы вышэй ліст да Франка, адзін з нямногіх суправаджаецца малюнкамі-ілюстрацыямі Айн Рэнд. Пасля прывітання «Cubby Sweet!» у дужках ідзе малюнак коткі з прыўзнятай лапай. А напрыканцы ліста прыпіска: «А вось малюнак нас усіх і таго, як мы тут выглядаем». Яшчэ ніжэй злева – два ільвяняці са слязьмі, што градам сыплюцца з вачэй і характэрнай лужынай перад імі. Да лужыны ідзе стрэлка ад слова «слёзы». Справа – котка з бляшанкай, прывязанай да хваста. З яе вачэй таксама сыплюцца слёзы, і таксама намалювана характэрная лужына перад ёй, да ўсяго – котка выцірае слёзы лапкай. Уся кампазіцыя замыкаецца подпісам: «Намалювана з натуры». Выглядае даволі забаўна.

---

<sup>18</sup> Айн Рэнд і Франк ласкава называлі адно аднаго cubby (скарочана ад cubby-hole, што літаральна азначае *ўтульнае мястэчка, схованка*) і fluff (пушынка).



У кіно і тэатр Франка запрашалі так мала, што ён неўзабаве знайшоў сабе іншае амплуа: на каліфарнійскім ранча ў камерцыйных мэ-тах вырошчваў гародніну і разводзіў рэдкія гатункі кветак. Пазней дадаліся фазаны. Такі занятак дазваляў быць побач з Айн, якая шмат у тыя гады пісала. У лісце да рэдактара Арчыбальда Огдана пісьменніца падкрэслівала: «... ён першы, хто чуе кожны эпізод, які я пішу. Я чытаю яму рукапіс да таго, як друкаваць. Не так даўно ён быў настолькі ўражаны эпізодам, які я чытала, што літаральна дрыжэў і пагадзіўся, што напісанае больш значнае, чым "Выток". Дарэчы, ён суровы крытык, і выцягнуць камплімент з яго – гэта як вырваць зуб» [14, с. 437].

### ***Натаніэль Брэндан (Nathaniel Branden, b. 1930)***

Напрыканцы 1940-х гадоў Айн Рэнд атрымлівала вялікую колькасць лістоў ад прыхільнікаў яе творчасці, якія цікавіліся філасофскімі поглядамі пісьменніцы. Сярод іх – Натан Блюменталь<sup>19</sup> з Канады. Яго пытанні – пра капіталізм. Рэнд не стала адказваць, бо не бачыла сэнсу весці дыскусію з тым, чые веды пра капіталізм грунтуюцца выключна на працах К. Маркса. У 1949 годзе Натан Блюменталь паступае ў Каліфарнійскі ўніверсітэт на аддзяленне псіхалогіі і піша новыя лісты. Пісьменніца паглыблена ў напісанне рамана, у яе няма часу на неістотную перапіску, але, як сцвярджае пазней у мемуарах сам Натан: «Менавіта яе муж, Франк, які адчуў, што ў аўтары ёсць нешта асаблівае, пераканаў яе напісаць адказ» [7, с. 40]. 13 студзеня 1950 года Айн Рэнд піша вялікі ліст<sup>20</sup>, у якім тлумачыць некаторыя моманты з рамана «Мы – жывыя», выказвае стаўленне да любімага пісьменніка Натана Рамэна Ралана, разважае над практыцызмам і маральнасцю капіталізму. Паколькі ліставанне працягваецца, Айн Рэнд запрашае Натана ў госці. 2 сакавіка 1950 года адбылася сустрэча. Дзверы адчыніў Франк, і Натан быў вельмі здзіўлены, наколькі гэты чалавек быў жывым увасабленнем рэндаўскага героя.

У асобе Натана Блюменталя Айн Рэнд знайшла тое, чаго ёй так не ставала ў Франку, – бліскучага інтэлектуальнага суразмоўцу. Нават калі сёння чытаеш кнігі Натаніэля Брэндана, з першых старонак захоплівае падкрэсленая яснасць думкі, лагічная выверанасць прычынна-выніковых

---

<sup>19</sup> Са стварэннем Інстытута па вывучэнні творчасці Айн Рэнд у 1958 годзе ён мяняе імя на Натаніэль Брэндан. У новым прозвішчы яскрава прачыталася імя Рэнд – **Брэндан**.

<sup>20</sup> Гэты ліст ёсць у зборы лістоў Айн Рэнд.

связяў і агульная зладжанасць (тое, што Айн Рэнд называла цэласнасцю (*integrity*)) аповеду.

Яны размаўлялі гадзінамі, часта разыходзіліся на досвітку. Гаварылі пра ўсё: розум як аснову чалавечага існавання, рамантычны рэалізм як мастацкі метада, арыстоцэлеўскае разуменне літаратуры, эканоміку, палітыку, этыку. Пазней да гэтых размоваў далучылася сяброўка Натана яшчэ па Канадзе – Барбара Вэйдман (*Barbara Weidman, b. 1929*), якая вучылася на аддзяленні філасофіі Каліфарнійскага ўніверсітэта і была апантанай аматаркай Рэнд. Паступова адносіны паміж маладой і сталай парамі ператвараліся ў адносіны інтэлектуальнага клану – сям’і. Гэта быў саюз чацвярых на доўгія васемнаццаць год.

Улетку 1951 года Натан і Барбара едуць працягваць вучобу ў Нью-Йорк, любімы горад Рэнд. Сталая пара застаецца ў Каліфорніі на неакрэслены час, мажліва, пакуль Айн не скончыць новы раман. І Рэнд, і Натану бракуе іх рэгулярных інтэлектуальных стасункаў. Рэнд, разумеючы, што хутка скончыць раман не атрымаецца, угаворвае мужа таксама ехаць у Нью-Йорк. Для Франка гэты пераезд азначаў адмаўленне ад таго, чым ён прывык займацца, ды і жыццё шумнага мегаполіса мала прыцягвала яго. Але такога пераезду патрабавала творчае натхненне Айн, і ён падпарадкаваўся. Чацвёрка зноў уз’ядналася. Жыццё Айн увайшло ў звыклую каляіну. Франк пакрыху займаўся кветкавым дызайнам, а пазней сур’ёзна захапіўся жывапісам.

У лютым 1953 года з блаславення пісьменніцы Натан Блюменталь і Барбара Вэйдман, нягледзячы на ўсю супярэчлівасць іх асабістых стасункаў, пабраліся шлюбам. Сведкамі на вяселлі былі Айн Рэнд і Франк. А яшчэ праз год хаваць той факт, што стасункі Айн Рэнд і Натана не абмяжоўваюцца інтэлектуальнымі саюзамі, а ўяўляюць сабой глыбокую эмацыянальную прывязанасць, было немажліва. Пісьменніца і яе юны неафіт просяць у сужэнцаў дазволу на прыватныя сустрэчы. Падобныя спатканні пакуль не прадугледжваюць сексуальнага кампанента. Аргументацыя заключаецца ў тым, што Рэнд неабходна перажыць не выдуманую, літаратурную гісторыю кахання, а самую сапраўдную, жывую, рэальную. Яна хацела адчуваць так глыбока, як адчувалі яе героі. Меркавалася, што падобная сітуацыя працягнецца два-тры гады, пакуль Айн не дапіша раман. І калі з тэрмінамі напісання рамана Рэнд не памылілася, то любоўная гісторыя расцягнулася на доўгія трынаццаць год, набываючы новыя нюансы і адценні.

Калі праз шмат год Карэн Рыдстром у інтэрв'ю для «Full Context» спытала Барбару Брэндан пра прычыны, па якіх тая пагадзілася на сувязь мужа і Айн Рэнд, то яна адказала: «Па вялікай колькасці складаных прычын, якія вынікалі з маёй псіхалогіі, жыццёвага досведу і перакананняў. Аднак, я магу сказаць, што былі дзве істотныя прычыны, чаму я пагадзілася. У значнай меры я адчувала віну ў дачыненні да Натаніэля, таму што не кахала яго так, як, я верыла, павінна была кахаць. У гэтым плане я не лічыла сябе жонкай, якая была яму патрэбна. Я думала, што калі ён адшукае з Айн пачуццё напоўненасці ў тых сферах, у якіх не змог знайсці са мной, то я не магу адмаўляць яму ў гэтым. Больш за тое, я глыбока любіла Айн, і мне было вядома з нашай першай сустрэчы, што яна страшэнна пакутавала ў сваім рамантычным жыцці. Праз гады, я назірала за гэтым з той самай яснасцю, калі яна гаварыла пра Лео, сваё першае каханне, якое засталася нераздзеленым і калі я бачыла, што ў стасунках з Франкам яна была і павінна была быць ініцыятарам (літаральна: *aggressor*)» [4].

Натаніэль Брэндан праз гады ўсведамляў увесь цяжар эмацыянальнай рэпрэсіі, якой падлягалі Барбара і Франк: «Жорсткасць заключалася ў тым, як мы вырашалі пытанне. Нам не ставала элементарнага суперажвання і спагады да Барбары і Франку, іх стану; не ставала стасункаў з імі на ўзроўні элементарных чалавечых пачуццяў, узамен вытанчанай атмасферы філасофскіх абстракцый адносін таго стану, здольнасці паводзіць сябе так, як муж і жонка, а не літаратурныя героі» [7, с. 160]. Барбара таксама піша пра страшэнныя маральныя і нават фізічныя пакуты. З Франкам сітуацыя яшчэ больш складаная. Барбара сцвярджае, што апошні шукаў паратунку ў алкаголі і цягам часу марудна співаўся (што цалкам магчыма, калі ўлічваць спадчыннасць), але іншыя крыніцы<sup>21</sup> абвінавачваюць Барбару ў паклёпе. Факталагічнай аргументацыі, на маю думку, бракуе абодвум бакам.

Тым часам праца над раманам працягвалася. У Рэнд рэгулярна збіралася група маладых інтэлектуальных людзей, пераважна сяброў і родзічаў Натана і Барбары, каб чытаць напісаныя старонкі «Атланта», абмяркоўваць філасофскія, этычныя, палітычныя, эканамічныя праблемы. Называлі гэтую групу «Класам 43» (паводле года выхаду ў свет рамана «Выток»), а яшчэ Рэнд жартаўліва называла групу калектывам. Супольнасць збіралася даволі рэгулярна, але ніхто з удзельнікаў калектыву не ўсведамляў глыбіні той драмы, якая разыгрывалася за кулісамі.

---

<sup>21</sup> Напрыклад, Дж. Валіант.

У 1957 годзе выходзіць у свет раман «Атлант паціснуў плячыма» Во-кладку ўпрыгожвае малюнак, зроблены Франкам. Рэакцыя на кнігу неад-назначная, але пісьменніцу ўзрушвае не столькі крытыка, колькі маўчанне прыхільнікаў. Пісьменніцу ўсё глыбей зацягвае дэпрэсія. Як і сябры калек-тыву, Айн Рэнд верыла, што яе кніга зменіць свет. Але ўся гісторыя літаратуры даказвае, што разразанне гнайнікоў грамадства, выкрыванне яго заганаў самі па сабе не вядуць да змянення свядомасці і паляпшэння сітуацыі ў соцыуме. Прынамсі, не так хутка, як хацелася б аўтарам. Па-добны песімістычны настрой, відавочна, агортваў і Дж. Свіфта, які так і не пабачыў зрухаў у грамадскім жыцці пасля выхаду ў свет «Падарожжаў Гулівера». Разам з тым, вялікая колькасць лістоў, якую атрымлівае Рэнд, сведчыць пра шырокую чытацкую цікавасць да яе рамана. Натаніэль Брэндан прапануе Рэнд адукацыйны праект, які аб'ядноўваў бы аматараў творчасці пісьменніцы з мэтай абмеркавання яе ідэй. Айн Рэнд крыху дыс-танцуецца ад гэтага мерапрыемства, ва ўсім давяраючы свайму неафіту. Так у 1958 годзе былі створаны Лекцыі Натаніэля Брэндана, якія пазней ператварыліся ў Інстытут Натаніэля Брэндана, які шырока разгарнуў дзейнасць не толькі на тэрыторыі Злучаных Штатаў, але і за іх межамі. Безумоўна, удзельнікі Інстытута найперш былі прыцягнуты кнігамі і ідэямі Айн Рэнд, і Дж. Валіант справядліва адзначае, што «гэта яе вядомасць (*fame*) абумовіла яго вядомасць» [24, с. 106]. Але нельга таксама адмаўляць лектарскага і арганізатарскага таленту Натаніэля ў тыя часы, калі ўвага да філасофіі, тым больш неакадэмічнай, была адносна невялікая.

У 1961 годзе з'яўляецца кніга, якую можна лічыць калі не першым падручнікам, то метадычным дапаможнікам па вывучэнні Аб'ектывізму, – «Для новага інтэлектуала. *Філасофія Айн Рэнд*». Так назваўся і ўступны нарыс, прысвечаны аналізу заходняй культуры і прычынам яе заняпаду, а таксама акрэсліванню шляхоў інтэлектуальнага рэнесансу. Айн Рэнд до-сыць шырока абазначае сваю патэнцыяльную аўдыторыю, адказваючы на пытанне, хто такі новы інтэлектуал: «Любы мужчына альбо жанчына, што прагнуць думаць. Усе тыя, хто ведаюць, што ў жыцці чалавек мусіць кіравацца розумам, тыя, хто шануе ўласнае жыццё...» [19, с. 50]. Кніга змяшчала найбольш істотныя вытрымкі з мастацкіх твораў пісьменніцы, прысвечаныя прыродзе творчай асобы і другаснікаў (*second-handers*), праблемам калектывізму і індывідуалізму, значэнню грошай і капіталізму і г. д.

Творчы тандэм Рэнд – Брэндан праступіў і ў наступнай кнізе «Цно-та»<sup>22</sup> сябелюбства. *Новае разуменне эгаізму*». Письменніца акцэнтуюе ўвагу на тым, што слова *сябелюбства*, згодна з яго слоўнікавым значэннем *заклапочанасць, засяроджанасць на сваіх уласных інтарэсах*, першапачаткова не мае ні станоўчай, ні адмоўнай канатацыі. Ацэначныя суджэнні разглядаюцца ёй як пазнейшыя напластаванні заходняй культуры<sup>23</sup>. Кніга складзена з артыкулаў А. Рэнд і Н. Брэндана, напісаных у гады пасля адкрыцця Інстытута і прысвечаных аб'ектывісцкаму разуменню этычных, псіхалагічных і палітычных пытанняў: калектывісцкай этыцы і правам чалавека, псіхалогіі асалоды і прыродзе дзяржавы, індывідуалізму і расізму і г. д.

У 1962 годзе выходзіць першая біяграфія Айн. Кніга «Хто такая Айн Рэнд», напісаная Натаніэлем і Барбарай Брэнданамі, змяшчае ўводзіны ў філасофію Аб'ектывізму, аналіз твораў і біяграфічны нарыс. Несумненна, што дакладнасць прыведзенай інфармацыі і аб'ектыўнасць інтэрпрэтацыі філасофскіх ідэй у выданні гарантаваліся самой Айн Рэнд. Барбара Брэндан расказвае пра дзіцячыя і юначыя гады пісьменніцы ў Расіі, перадае яе ўражанні ад рэвалюцый і камуністычнага рэжыму, акрэсліваючы найбольш істотныя моманты жыцця, якія спрыялі ператварэнню Алісы Разенбаум у знакамітую Айн Рэнд.

У тым самым годзе пачынае выдавацца «Аб'ектывісцкі бюлетэнь» (*The Objectivist Newsletter*), які рэдагуецца Айн Рэнд і Натаніэлем Брэнданам. Айн Рэнд па-ранейшаму лічыць Натаніэля ідэальным увасабленнем сваёй канцэпцыі творчай асобы, Джонам Голтам у рэальным жыцці. Яго імя стаіць у прысвячэнні да рамана «Атлант паціснуў плячыма» побач з імем мужа пісьменніцы Франкам О'Конарам. Айн Рэнд і Брэнданаў звязваюць больш за дзесяць год сяброўства і супрацоўніцтва. Аб'ектывісцкая

---

<sup>22</sup> Англійскае *virtue* ў пазначаным кантэксце можа таксама перакладацца як *перавага, станоўчая якасць, вартасць, годнасць, сіла*.

<sup>23</sup> Тут цяжка не пагадзіцца з Айн Рэнд. Дастанкова згадаць азначэнне *сябелюбства* (*phylaitoi*) у «Нікамахавай этыцы» Арыстоцеля. У восьмым раздзеле IX кнігі філосаф ставіць два істотныя ў нашым кантэксце пытанні: да каго трэба адчуваць найперш сяброўства (*philia*) – да сябе самога ці да каго-небудзь іншага? І які сэнс трэба ўкладаць у паняцце *сябелюбства*? Для Арыстоцеля сябелюб – той, хто «надзяляе сябе самымі прыгожымі і першаснымі дабротамі і дагаджае самаму галоўнаму ў сабе, ва ўсім яму падпарадкоўваючыся» [1, с. 243], то бок чалавек, які клапаціцца пра сваю маральную прыгажосць. А. Рэнд выкарыстоўвае слова *selfishness* для абазначэння станоўчых якасцяў характару. Спадчыну Арыстоцеля, у прыватнасці, яго метафізіку Айн Рэнд публічна прызнавала ў якасці крыніцы сваёй філасофіі.

філасофія набывае маштабы ўплывовага інтэлектуальнага руху, які нехта называе не інакш, як культам, а Рэнд і Брэндан субкультурай, літаральна: *ever-expanding subculture* [7, с. 297]. Да фатальнага разрыву застаецца некалькі год.

У кастрычніку 1968 года ў «Аб'ектывісце»<sup>24</sup> з'явіўся ліст Айн Рэнд «Усім, каго гэта можа датычыць», які ўзрушыў прадстаўнікоў аб'ектывісцкага руху, паклаў пачатак яго секулярызацыі і адбіўся на асабістым лёсе многіх людзей. «Гэтым лістом, – пачынала Айн Рэнд, – я інфармую ўсіх сваіх чытачоў і тых, хто цікавіцца Аб'ектывізмам, што Натаніэль і Барбара Брэнданы больш не звязаны ані са мной, ані з маёй філасофіяй. Я незваротна спыняю ўсе асабістыя, прафесійныя і працоўныя стасункі з імі, і пазбаўляю іх права карыстацца маім імем у іх рэкламнай, прафесійнай, інтэлектуальнай і іншых відах дзейнасці. Гэтым лістом я ка-сую маю згоду на іх будучыя працы і дзейнасць ад майго імя. Я адмаўляюся, цалкам і незваротна, ад іх як прадстаўнікоў Аб'ектывізму» [21, с.1]. Далейшыя тлумачэнні выклікалі па меншай меры здзіўленне: «Апошнія тры гады я была ўзрушана тымі зменамі, што адбываліся ў інтэлектуальных поглядах Натаніэля Брэндана. Яны сведчылі пра яго пас-туповы адыход ад прынцыпаў Аб'ектывізму, схільнасць да неінтэлектуальных заняткаў, памяншэнне цікавасці да філасофскіх пытанняў і да Аб'ектывісцкага руху як такога» [21, с. 1]. Айн Рэнд абвінавачвала Натаніэля Брэндана ў празмерным захапленні тэатральным праектам<sup>25</sup>, спазненні з артыкуламі для часопіса<sup>26</sup>, амаральнасці і, што ўжо цягнула на крымінальную справу, у фінансавых махінацыях<sup>27</sup>. Брэн-

---

<sup>24</sup> Выданне, якое з 1966 года змяніла «Аб'ектывісцкі бюлетэнь». Травеньскі нумар выйшаў са значным спазненнем. Дата пад лістом А. Рэнд – 15 верасня 1968 года. Прыкладна ў гэты час ліст пабачылі і Брэнданы. «Аб'ектывіста» – толькі ў кастрычніку.

<sup>25</sup> У межах Інстытута Натаніэля Брэндана ажыццяўлялася багата інтэлектуальных праектаў. Адным з іх быў Тэатр пры Інстытуце (NBI Theatre). Б. Брэндан напісала адаптацыю рамана «Выток» для сцэны (першапачаткова для тэлевізійнай экранізацыі), якую і планавалася паставіць з удзелам Патрысіі Скот (пазней другой жонкі Н. Брэндана).

<sup>26</sup> А. Рэнд і Н. Брэндан дамовіліся пісаць аднолькавую колькасць матэрыялаў для часопіса, але абое спазняліся.

<sup>27</sup> Справа ішла пра запазычанне грошай Інстытутам у «Аб'ектывіста» без ведання А. Рэнд. Адвакаты Брэндана раілі вырашаць гэтае пытанне ў судзе, Н. Брэндан адмовіўся. А. Рэнд, у сваю чаргу, далей за публічныя абвінавачанні таксама не пайшла. Прычына падобных абвінавачанняў палягае, відавочна, у тым, што А. Рэнд заўжды выступала супраць камерцыйных праектаў, у які пас-

даны пішуць адказ на абвінавачанні і рассылаюць яго падпісчыкам «Аб'ектывіста».

Абодва бакі намагаюцца, наколькі гэта магчыма, не закранаць сапраўдную прычыну разрыву. Айн Рэнд адкрывае, што Натаніэль у пачатку ліпеня прынёс ёй ліст «настолькі абсурдны і абразлівы для мяне, што я вымушана была спыніць усе асабістыя стасункі з ім». У сваёй<sup>28</sup> частцы «Адказу Айн Рэнд» Натаніэль, цытуючы гэтыя радкі, тлумачыць: «Напісаўшы гэта, міс Рэнд дала мне права гаварыць пра тое, пра што я палічыў бы за лепшае не казаць з павагі да яе прыватнага жыцця. Я вымушаны паведаміць, што было ў гэтым маім лісце, дзеля аднаўлення справядлівасці і каб абараніць сябе <...> Гэты ліст быў намаганнем не спыніць мае стасункі з міс Рэнд, але захаваць іх у прымальнай для абаіх форме. Гэта была пакутлівая, недарэчная, пькельная спроба праясніць для яе, чаму я адчуваю, што ўзроставае розніца паміж намі ў дваццаць пяць год стварае непераадольную для мяне перашкоду для рамантычных стасункаў» [6]. Гэта было тое нямногае, што пасля доўгіх кансультацый з юрыстамі<sup>29</sup>, вырашыў адкрыць для публікі Брэндан. «Для мяне была непрыемнай сама думка пра апісанне маёй сувязі з Рэнд, – прызнаецца ён, – хаця я ведаў, што, калі не скажу пра сапраўдную прыроду нашых стасункаў, людзі ніколі не зразумеюць канфлікту <...> Думка пра знявагу і збянтэжанасць, якія я магу спрычыніць у дачыненні да яе і Франка, была невыноснай для мяне, нягледзячы на тое, што здарылася» [7, с. 404 – 405]. Відавочна, па тых самых прычынах, не стала далей публічна раскрываць перыпетыі асабістага жыцця і Айн Рэнд. Адметна, што ў дапрацаванай версіі кнігі «Судны дзень. Мае гады з Айн Рэнд», якая выйшла праз дзесяць год пасля першапачатковай версіі, Натаніэль дадае да свайго адказу Рэнд адно істотнае слова – «зараз»: «...узроставае розніца паміж намі ў дваццаць пяць год **зараз** (акцэнтавана мной – Г. Б.) стварае непераадольную для мяне перашкоду для рамантычных стасункаў». Адсутнасць гэтага «зараз» у арыгінальнай версіі, як слушна заўважае К. Скібара, «...стварае ўражанне, што розніца ва ўзросце была "непераа-

---

тупова ператваралася дзейнасць Інстытута, які напачатку выконваў пераважна адукацыйную функцыю.

<sup>28</sup> Другая частка была напісана Барбарай Брэндан. З поўнай версіяй лістоў «У адказ Айн Рэнд» (In Answer to Ayn Rand) можна пазнаёміцца на афіцыйным сайце Барбары Брэндан: [www.barbarabranden.com](http://www.barbarabranden.com).

<sup>29</sup> Прыватны юрыст Брэндана Джордж Бергер параіў не раскрываць справы, а абмежавацца выключна кароткім адказам на абвінавачанні Рэнд. Натаніэль прыняў такую парадую.

дольным бар'ерам" для любой, какой бы тое ни было (акцэнтавана К. Скібарам) любоўнай сувязі (ану *Affair*), таму што тут (маецца на ўвазе ў арыгінальнай версіі пасланья. – Г.Б.) бракуе згадкі пра тое, што такая сувязь была паміж імі раней» [23]. Першапачатковы варыянт даваў шырокае поле для фантазій пра пісьменніцу, якая шукае прыхільнасці свайго неафіта, значна маладзейшага за яе.

Сітуацыя праясняецца, калі з розніцай у тры гады выходзяць кнігі, напісаныя Барбарай і Натаніэлем Брэнданамі. «Страсць<sup>30</sup> Айн Рэнд» (1986) і «Судны дзень: мае гады з Айн Рэнд»<sup>31</sup> (1989, 1999) доўгі час заставаліся найбольш поўнымі крыніцамі біяграфічных звестак пра Айн Рэнд. Аўтарытэтнасць гэтых выданняў абумоўлівалася тымі акалічнасцямі, што Брэнданы былі найбольш блізкія А. Рэнд падчас напісання ёй «Атланта...», а таксама тым фактам, што Брэнданам належыць і першае прадстаўленне пісьменніцы шырокай грамадскасці, адобранае самой А. Рэнд. Абедзве кнігі напісаны пасля смерці Айн Рэнд і амаль праз дваццаць год пасля разрыву. Несумненна, што абодва творы – суб'ектыўнае бачанне Брэнданамі сваіх стасункаў з Айн Рэнд і сваёй ролі ў гісторыі Аб'ектывізму. Кніга Барбары ўяўляе сабой біяграфічны раман, у якой аўтар спрабуе паказаць Айн Рэнд не толькі як пісьменніцу і філосафа, але і як жанчыну, якой уласцівыя самыя моцныя эмоцыі і жарсці. Натаніэль, у сваю чаргу, піша мемуары, дзе на першы план выходзяць самааналіз і асэнсаванне сваёй ролі ў разрыве з Айн. Брэнданай часта ўшчуваюць (асабліва, артадаксальныя аб'ектывісты) за тое, што яны разыходзяцца ў трактоўках тых самых падзей. Мне гэта падаецца натуральным, бо кожны з аўтараў адлюстроўвае менавіта сваё бачанне; эмацыянальная памяць у кожнага свая, і пры агульным мінулым – свой жыццёвы досвед і сваё асэнсаванне перажытага. Перадусім, крытыкі часта забываюць пра тое, што Брэнданы напісалі хутчэй мастацкія творы (якія дазваляюць пэўную

---

<sup>30</sup> Англійскае *passion* больш шматзначнае, азначае таксама *апантанасць*, *апантанае захапленне нечым*, *прадмет жарсці і апантанасці*, *энтузіязм*, *імпэт*. Слова, якое ў кантэксце біяграфіі Айн Рэнд адсылае і да творчасці пісьменніцы і да яе любоўнай гісторыі (*Affair*).

<sup>31</sup> Кніга прысвечана трэцяй жонцы Натаніэля Брэндана Дэверс Ізраэль, якая прыклала значныя намаганні, каб прымірыць яго з Айн Рэнд, але безвынікова, хаця і сустракалася з пісьменніцай. Менавіта яна натхніла Брэндана на напісанне кнігі дзеля таго, каб паставіць кропку ў даўняй гісторыі. Шлюб Натана і Дэверс працягнуўся больш за дваццаць год (1979 – 2001) і скончыўся разводам, хаця былыя сужэнцы засталіся сябрамі. Зараз Натан Брэндан жыве ў чацвёртым шлюбе з Лэй Хортан.



ступень абстрагавання і нават выдумкі), чым навуковыя даследаванні (якія вымагаюць максімальна дакладнай факталагічнай базы).

Барбара Брэндан падрабязна расказвае любоўную гісторыю Айн Рэнд. Натаніэль дадае дэталі. Шырокая публіка ўрэшце даведваецца, што сапраўдным *casus belli* было новае каханне Натаніэля Брэндана – Патрысія Скот (*Patricea Scott, 1940 – 1977*).

У 1961 годзе Лекцыі Натаніэля Брэндана пачынае наведваць маладая дзяўчына выключнай прыгажосці Патрысія Галісан (*Gullison*), якая адразу звяртае ўвагу на настаўніка. Лічачы яго недасягальным, у 1963 годзе яна выходзіць замуж за Лаўранса Скота (*Lawrence Scott*), які, як і Натаніэль, старэйшы за яе на дзесяць год і таксама належыць да аб'ектывісцкага кола. Неспадзяваная сустрэча настаўніка і вучаніцы некалькімі месяцамі пазней выклікае ў абаіх хвалю эмоцый. Патрысія гатовая расказаць усё мужу і пачаць новы этап адносін з Натаніэлем, аднак, апошні, паведаміўшы ёй гісторыю стасункаў з Айн, умаляе яе маўчаць, пакуль не будзе знойдзена аптымальнае рашэнне. Брэндан сапраўды баіцца разрыву з Айн, які для яго значыў крушэнне ўсяго: кар'еры, свету, створанага ім і які ён любіў. Не расказвае пра новае захапленне Натаніэль і Барбары, каб, як ён тлумачыць, не прымушаць яе маніць Айн. Аднак, версія таго, што Барбара магла б паведаміць пра ўсё пісьменніцы, бачыцца мне не менш верагоднай, што ўрэшце рэшт і здарылася. Але значна пазней.

У 1964 годзе Айн Рэнд спрабуе аднавіць асабістыя стасункі з Натаніэлем, які знаходзіць мноства прычын, каб унікнуць любоўнай сувязі: праблемы з Барбарай, загружанасць працай. Айн з уласцівай ёй празорлівасцю называе дзве мажлівыя прычыны падобнага стаўлення да сябе: яе ўзрост альбо іншая жанчына. Яна гатова безумоўна прыняць абедзве прычыны, лічачы іх дарэчнымі. Аднак Натаніэль настойліва адмаўляе і першае, і другое.

У 1965 годзе Брэнданы разводзяцца, захаваўшы сяброўскія стасункі і актыўнае супрацоўніцтва ў Інстытуце. Праз год афіцыйна разыходзяцца Скоты, і Натаніэль паведамляе Барбары пра сувязь з Патрысіяй. Увесь гэты час і наступны год, мяркуючы па дзённіках пісьменніцы, Айн Рэнд спрабуе разабрацца, што адбываецца з Натаніэлем і дапамагчы яму вырашыць псіхалагічныя праблемы, аkurat да згаданага вышэй пасланьня, у якім Брэндан тлумачыць, чаму далейшыя рамантычныя стасункі з Рэнд немажлівыя. Аднак, заўважу, што і пасля гэтага Рэнд працягвае супрацоўнічаць з Натаніэлем. 23 жніўня 1968 года Барбара паведамляе

пісьменніцы сапраўдную прычыну псіхалагічнага калапсу яе паслядоўніка. Айн Рэнд абурана тым, што яе так доўга падманвалі. І, на маю думку, менавіта гэтае адчуванне, а не выключна пачуццё нястрыманай рэўнасці (пісьменніца, прынамсі, фармальна была гатова да з'яўлення ў жыцці Натаніэля іншай жанчыны, умоўнай міс X) прывяло да разрыву, пасля якога Айн Рэнд і Натаніэль Брэндан больш ніколі не сустрэліся.

Адразу пасля заканчэння справаў з Інстытутам Натаніэль Брэндан і Патрысія Скот з'язджаюць у Каліфорнію, дзе бяруцца шлюбам (1969). У 1977 годзе Патрысія трагічна загіне. Усе гады пасля разрыву з Рэнд Натаніэль Брэндан паспяхова займаецца псіхалагічнай практыкай, становіцца аўтарам шматлікіх кніг, сярод якіх «Псіхалогія самапавагі» («*The Psychology of Self-Esteem*», 1969), «Псіхалогія рамантычнага кахання» («*The Psychology of Romantic Love*», 1980), «Шэсць стаўпоў самапавагі» («*The Six Pillars of Self-Esteem*», 1994), «Беручы адказнасць» («*Taking Responsibility: Self-Reliance and the Accountable Life*», 1996), «Мастацтва жыць свядома» («*The Art of Loving Consciously*», 1997) і іншыя.

Гісторыя кахання Айн Рэнд і Натаніэля адлюстравана ў экранізацыі кнігі Барбары Брэндан «Жарсць Айн Рэнд» (1999, рэжысёр Крыстафер Менол (*Christopher Menaul*)). У галоўных ролях зняліся Хелен Міран (*Helen Mirren*), Эрык Штольц (*Eric Stoltz*), Жулі Дельпі (*Julie Delpy*), Пітэр Фонда (*Peter Fonda*). І хаця гульня актораў выключная, фільм пакідае дзіўнае ўражанне. Паколькі на постсавецкай прасторы біяграфічных матэрыялаў, прысвечаных Айн Рэнд небагата, то фільм нярэдка ўспрымаецца як крыніца інфармацыі пра жыццё пісьменніцы, і высновы глядач робіць, зыходзячы выключна з любоўнай гісторыі Рэнд у інтэрпрэтацыі рэжысёра і сцэнарыста. Часта ігнаруецца той факт, што кіно – гэта мастацкі жанр, у якім рэальныя падзеі выкарыстоўваюцца ў якасці сюжэтнай асновы для самастойнага твора, часам далёкага ад праўды. Нягледзячы на тое, што ў аснове сцэнарыя кніга Барбары Брэндан, у ім несумненна выкарыстана і кніга Натаніэля, а таксама відавочная значная доля мастацкай выдумкі. У прыватнасці, цалкам плёнам мастацкай фантазіі з'яўляецца каханне Натаніэля і Кэралайн, дзе апошняя хутчэй абагульнена-ўяўны вобраз, чым мастацкае ўвасабленне Патрысіі Скот. Ды і сама гісторыя, пры захаванні дыялогаў, пададзеных у кнізе Натаніэля, у значнай ступені змадэляваная. Тое самае датычыць і стасункаў Барбары з Роджэрам Фолджэрсам, право-бразам якога паслужыў Роберт Бероль (*Robert Berole*). Гісторыя Барбары і Роберта скончылася неўзабаве пасля іх ад'езду з Нью-Йорка. У

экрانیзацыі іх рамантычныя стасункі доўжацца і пасля смерці Айн Рэнд. У фільме багата і іншых часавых змяшчэнняў, якія не дазваляюць аб'ектыўна меркаваць пра тыя падзеі, якія адбываліся ў жыцці пісьменніцы і якія, на мой погляд, падаюць сітуацыю ў досыць скажоным выглядзе. Разам з тым, калі абстрагавацца ад рэальных асоб і канкрэтных перыпетый жыцця Айн Рэнд, то фільм зроблены няблага.

Новая хваля дыскусій з нагоды любоўнай гісторыі Айн Рэнд узнялася, калі свет пабачылі асабістыя дзённікі пісьменніцы з каментарамі Джэймса Валіянта. Кніга «Жарсці крытыкаў Айн Рэнд: справа супраць Брэнданаў» складаецца з дзвюх частак. У першай Дж. Валіант з уласцівым яму пракурорскім імпэтам абвінавачвае Брэнданаў у суцэльнай мане, разбіраючы неадпаведнасці ў апісанні тых самых падзей у іх кнігах<sup>32</sup>. Дарэчы, уважлівы чытач самастойна заўважае падобныя недарэчнасці і наўрад ці дзеля гэтага яму патрэбныя чые-небудзь каментары. Другая частка выдання ўяўляе сабой запісы з дзённікаў пісьменніцы часоў яе стасункаў і разрыву з Брэнданамі, пракаментаваныя Дж. Валіянтам у даволі рэзкім стылі. Кніга пакідае неадназначнае ўражанне і выклікае больш пытанняў, чым дае адказаў. Калі аўтар мае на мэце аспрэчыць любоўную гісторыю Рэнд у варыянце Брэнданаў, то чаму дзённікі выходзяць толькі ў 2005 годзе, то бок амаль праз дваццаць год пасля кнігі Барбары і экранізацыі, дзякуючы якой версія Брэнданаў была шырока растыражавана? Калі кніга – імкненне разабрацца ў сітуацыі, а не выказванне чыстых абвінавачанняў на адрас Брэнданаў, то чаму ў ёй прыводзяцца запісы пісьменніцы толькі за 1968 год, то бок перыяду заканчэння рамана, а не, скажам, за 1950-я, калі гісторыя толькі пачыналася? Чаму публікаваць дзённікі спатрэбілася з каментарамі юрыста па адукацыі, а не дазволіць чытачу самому рабіць высновы? Ці з'яўляюцца дзённікі арыгінальнымі запісамі за 1967 – 1968 гады, а не пазнейшай спробай самапраўдання пісьменніцы? Імпэт, з якім Рэнд анатаміруе каханага чалавека, узрушвае, разам з тым пісьменніца практычна не піша пра свае ўласныя адчуванні ў гэты перыяд.

Дыскусіі вакол кнігі таксама датычылі і самой мажлівасці, этычнасці апублікавання прыватных нататак Айн Рэнд для шырокай аўдыторыі. К. Скібара, напрыклад, лічыць, што падобныя дакументы павінны быць даступныя толькі вузкаму колу даследнікаў [23]. З ім не пагаджаецца В. МакЭлрой: «...людзі не захоўваюць дзённікаў і не перадаюць іх спадка-

---

<sup>32</sup> На неадпаведнасці ў кнігах Брэнданаў указвалі і іншыя. Гл., напрыклад, артыкул Хэйса [11].

емцам дзеля таго, каб захаваць іх прыватнасць» [16]. Пры такім палярным стаўленні да апублікавання дзённікаў несумненным застаецца адно: яны застаюцца важнай крыніцай для стварэння аб'ектыўнага партрэта Айн Рэнд. Нягледзячы на тое, што кніга Дж. Валіянта сапраўды заслугоўвае крытыкі за рэзкасць аповеду, несумненным станоўчым бокам прапанаванага выдання з'яўляецца дэтальны аналіз светапогляду і ідэй Айн Рэнд, а таксама шырокая факталагічная база, на якую абапіраецца аўтар (лісты пісьменніцы, цытаванне крытычных прац, прысвечаных ёй), што само па сабе з'яўляецца выдатнай крыніцай інфармацыі для даследчыкаў, пазбаўленых доступу да шырокага корпусу крыніц.

Незалежна ад часу напісання, дзённікі Айн Рэнд дазваляюць пачаць паглядзець на пісьменніцу: не столькі як на жанчыну, апантаную жарсцю да маладога чалавека, але і на жанчыну, якая застаецца адданай сваім прынцыпам, не жадае маніць і ніколі не прыме чужой маны.

### Крыніцы:

1. *Аристотель. Этика* / Аристотель; пер. Н.В. Брагинской, М.А. Миллер; вст. ст. Ф.Х. Кессиди; прим. Н.В. Брагинской, В.В. Биbihина. – М.: АСТ МОСКВА, 2006.
2. *Эткинд, А. Non-fiction по-русски правда* / Арнольд Эткинд // Рэнд, А. Апология капитализма / А. Рэнд; пер. с англ. Предисловие А. Эткинда. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: [www.marsexxx.com/ycnex/rend-kapitalizm.htm](http://www.marsexxx.com/ycnex/rend-kapitalizm.htm) Дата доступу: 3.12.2009.
3. *Binswanger, H. Introduction* / Harry Binswanger // Champagne, M. *The Mysterious Valley* / Maurice Champagne; – Atlantean Press, 1994. – P. xi – xiv.
4. *Branden, B. Interview with Karen Reedstrom* / Barbara Branden // Full Context, September – October, 1998. [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: [www.barbarabranden.com/interview.html](http://www.barbarabranden.com/interview.html). Дата доступу: 3.01.2010.
5. *Branden, B. The Passion of Ayn Rand* / Barbara Branden. – New York: Anchor Books, A Division Of Random House, Inc., 1987.
6. *Branden, N. The Answer to Ayn Rand* / Nathaniel Branden. [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: [www.barbarabranden.answer-nathaniel.html](http://www.barbarabranden.answer-nathaniel.html). Дата доступу: 3.01.2010.
7. *Branden, N. Judgment Day. My Years with Ayn Rand* / Nathaniel Branden. – Boston: A Marc Jaffe Book, Houghton Mifflin Company, 1989.

8. *Branden, B.; Branden N.* Who is Ayn Rand? / Barbara Branden, Nathaniel Branden. – New York, 1964.

9. *Bucko, B.* Heroes, Tigers, and Cobras. Adventures in translating «The Mysterious Valley» / Bill Bucko. [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: [www: forums.4aynrandfans.com](http://www.forums.4aynrandfans.com). Дата доступу: 5.12.2009.

10. *Champagne, M.* The Mysterious Valley / Maurice Champagne; transl. from French by Bill Bucko. With the illustrations by Rene Giffey. – Atlantean Press, 1994.

11. *Hayes, D.* Biography, «The Passion of Ayn Rand» is An Inaccurate Chronicle / David Hayes. [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: [www.arname.davidhayes.net](http://www.arname.davidhayes.net) and [www.arbio.davidhayes.net](http://www.arbio.davidhayes.net). Дата доступу: 17.12.2009.

12. *Heller, A.* Ayn Rand and the World She Made / Anne C. Haller. – New York: Doubleday, 2009.

13. Journals of Ayn Rand. Ed. By D. Harriman, foreword by L. Peikoff. – A Dutton Books, 1997.

14. Letters of Ayn Rand. Ed. By M.S. Berliner, introduction by L. Peikoff. – New York: A Plume Book, 1997.

15. *McConnell, S.* Parallel Lives: Models and Inspirations for Characters in *We the Living* / Scott McConnell // Essays on Ayn Rand's *We the Living*, ed. by Robert Mayhew. – Maryland: Lexington Books, 2004. – P. 47—65.

16. Mc Elroy, W. The Passion of Ayn Rand Critics: The Case Against the Brandens / Wendy McElroy. [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: [www.lewrockwell.com/mcelroy/mcelroy80.html](http://www.lewrockwell.com/mcelroy/mcelroy80.html). Дата доступу: 17.06.2009.

17. *Rand, Ayn.* The Early Ayn Rand. A Selection from Her Unpublished Fiction / Ayn Rand. Ed. and with introduction and notes by L. Peikoff. – New York: New American Library, 2005.

18. *Rand, Ayn.* The Fountainhead / Ayn Rand. With an introduction to the Twenty-fifth Anniversary Edition by the author. Afterword by L. Peikoff. – New York: Signet, 1993.

19. *Rand, Ayn.* For the New Intellectual / Ayn Rand. – New York: New American Library, 1961.

20. *Rand, A.* The Virtue of Selfishness. A New Concept of Egoism / Ayn Rand; with additional articles by N. Branden. – New York: New American Library, 1964.

21. *Rand, A.* To Whom It May Concern / Ayn Rand // *The Objectivist*. – Volume 7. – Number 5. – May 1968. – P. 1-8.

22. *Sciabarra, C. M.* Ayn Rand: The Russian Radical / Chris Matthew Sciabarra. – Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

23. *Sciabarra, C. M.* Reason, Passion, and History / Chris Mattew Sciabarra.  
[Электронны ресурс] Рэжым доступу:  
[www.nyu.edu/projects/sciabarra/essays/valliant.htm](http://www.nyu.edu/projects/sciabarra/essays/valliant.htm). Дата доступу: 1.5.2009.

24. *Valliant, J. S.* The Passion of Ayn Rand Critics: The Case Against the Brandens / James S. Valliant. – Dallas, Texas: Durban House Publishing, 2005.

## **МЕСТО БИБЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОНИ МОРРИСОН**

В творчестве замечательной афро-американской писательницы, лауреата Нобелевской премии Тони Моррисон присутствует огромное количество ссылок на персонажи и произведения, без знания которых просто невозможно понять суть романа. Основное количество таких ссылок – цитаты и аллюзии из Библии.

В одном из самых ранних произведений Тони Моррисон «Сула» уже можно проследить несколько параллелей между этим романом и Библией. Прежде всего, обратим внимание на параллели между самой Сулой и библейскими личностями. Так, Патриция Хант считает, что имя «Сула» связано с другими именами из Библии: Саул (анаграмма имени Сулы) и Самуил. Патриция Хант отмечает, что хотя Сула в точности не напоминает ни Саула, не Самуила, она, как Самуил, может пророчествовать и является апокалиптическим персонажем. Вспоминая о том, что Книга Самуила в основном посвящена войне, Патриция Хант говорит, что Сула несет в себе и мир, и войну, то есть и хорошее, и плохое [2]. Цифра «7» (номер дома, где живет Сулла) также имеет важное мистическое значение и часто встречается в Библии.

Семья Сулы также имеет связь с Библией. Мать Сулы Ханна – это библейская Анна, ставшая матерью пророка Самуила. Образ бабушки Суллы – Евы, конечно, имеет прямую связь с библейской Евой – первой женщиной и «матерью всех живущих на земле». Она также обладает властью Адама в ее стремлении давать людям имена, и она также отнимает жизнь у живых. Таким образом, некоторые аналогии с образом Сулы можно найти в Ветхом Завете.

Но образ Сулы несет в себе связь и с Новым Заветом. Фамилия Сулы – Реасе, что в переводе означает «мир» – связывает Сулу с Иисусом Христом, которого называют «Князь Мира». Когда Сула впервые предстает перед читателем в четвертой главе романа («1921»), ее появление предваряется словами «Сула Пис жила в доме, где много комнат»<sup>1</sup> [6, с. 30], что перекликается со словами Христа «В доме Отца Моего обителей много»<sup>2</sup>. Но самое главное – как и Иисус Христос, Сула ставит под вопрос

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод мой. – Т.Ч.

<sup>2</sup> Иоанн 14:2

привычные категории добра и зла, что отражается, например, в следующем диалоге:

– Откуда ты знаешь? – спросила Сула.

– Знаю что? – Нэл все еще не хотела смотреть на нее.

– Кто хороший. Откуда ты знаешь, что это ты?

– Что ты имеешь в виду?

– Я имею в виду, что может быть, это была не ты. Может быть, это была я [6, с. 146].

Когда после десяти лет отсутствия, в течение которых Сула училась и путешествовала, она возвращается в свой город, само ее присутствие бросает вызов всему укладу общества. Слова Джона Доминика Кроссана об Иисусе Христе можно использовать и в отношении Сулы – она «бросает вызов... извечной склонности цивилизации проводить линии, воздвигать границы, устанавливать иерархии и поддерживать дискриминацию» [1, с. xii]. Действительно, Иисус постоянно оспаривал принятые социальные нормы и иерархии, законы и догмы, а также бросал вызов тому благодушию, с каким эти нормы принимаются людьми всех социальных классов, и в этом смысле можно провести аналогию между Иисусом Христом и образом Сулы.

Родимое пятно Сулы некоторым жителям Дна напоминает розу (символ неоднократно встречается в Библии, например, роза – символ Девы Марии), а другим – голову змеи, также часто упоминаемой в Библии. Родинка Сулы, как отмечает Джоунз [3], выступает и как отметина Каина. Сула разделяет изоляцию Каина, его гонение и отсутствие у него чувства вины. Например, когда Нэл навещает умирающую Сулу и спрашивает ее, зачем она спала с ее мужем Джудом (Иуда, предатель), Сула отвечает: «Вести себя по-доброму по отношению к кому-то – все равно, что поступать подло по отношению к кому-то. Рискованно. И ты ничего не получишь за это» [6, с.144-45].

Также связь Сулы с Каином просматривается с точки зрения его скитаний. Чтобы люди знали Каина в лицо и не убили его, «сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его»<sup>3</sup>. Каин изгоняется из общества, он скитается по земле. Он бродяга, отмеченный, чтобы люди держали его в отчуждении, как велел Бог. Сула – тоже своего рода бродяга, оставляющая Дно на десять лет и блуждающая по стране, чтобы вернуться уже взрослой. Но даже в пределах Дна Сула остается скитальцем: она просто живет день за днем, без работы, без

---

<sup>3</sup> Бытие 4:15



друзей, без помощи, пока у нее ничего и никого не остается. Отличие между Каином и Сулой состоит лишь в том, что Сула добровольно отделяется от общества, что дает ей шанс распоряжаться своей жизнью: приговор Бога в случае Сулы превращается в творение ею самой себя.

Сула может быть уподоблена Каину еще и потому, что она тоже совершает убийство. Но в отличие от Каина, это убийство вызвано не ревностью, а гневом Сулы, ее обидой, вызванной словами матери. Сула, ребенок отвергнувшей ее матери, сама начинает отвергать окружающих ее людей. Она, как и Каин, отказывается признать, что ей необходимо в жизни присутствие других людей. Даже умирая, она не хочет попросить прощения у Нэл, которую Каролин М. Джоунз называет Авелем Сулы [3].

Отношения между Сулой и двумя другими персонажами, важными для истолкования ее образа – Нэл и Шэдраком – также имеют библейские параллели. По мнению Патрисии Хант, Шэдрак по отношению к Суле уподобляется Петру, одному из апостолов Христа. Сула и Нэл напоминают Давида и Ионафана, библейских воинов, известных своей любовью друг к другу. Вся любовь Нэл к Суле проявляется в строчках романа, когда Нэл осознает, что все время, когда она думала, что скучала по Джуду, на самом деле она скучала по Суле. Эти строчки можно уподобить строкам из Библии, где Давид плачет о погибшем Ионафане, сыне Саула: «Скорблю о тебе, брат мой Ионафан, ты был очень дорог для меня, любовь твоя была для меня превыше любви женской»<sup>4</sup>.

Итак, образ Сулы имеет связь и с Ветхим, и с Новым Заветом: «Она пророк и Христос, символ искупления и воскрешения – мятежная, анархичная личность» [2]. Сула многогранна, ее личность включает в себя черты воинов и царей из Ветхого Завета и Христа из Нового Завета, который сам неоднократно задавал вопрос о том, откуда люди знают, кто хороший, а кто плохой.

Название романа «Песнь Соломона» связано с одной из библейских книг – «Песни Песней Соломона», что свидетельствует о том, что роман затрагивает многие идущие из древности, извечные темы. Библейская книга построена в форме диалога между двумя любящими людьми – Соломоном и его прекрасной возлюбленной Суламитой. Подобно этой книге, роман Тони Моррисон тоже затрагивает тему земной любви. Тони Моррисон дает многим героиням романа библейские имена, чтобы провести параллели между ними и библейскими персонажами. В результате этого,

---

<sup>4</sup> Вторая книга Царств 1:26

многие героини романа несут на себе отпечаток не только их личной судьбы в романе, но и судьбы их библейских тезок.

Давая героиням имена библейских персонажей, Тони Моррисон сравнивает их с женщинами, чьи судьбы выходят за рамки определенных культур и периодов времени. Большинство женщин в романе носят имена, взятые из Библии: Пилат, Хэгар, Рут, Коринфианс, Магдалена. Например, имя Хэгар связано с именем Агарь, служанки Сары, родившей сына Измаила от мужа Сары Авраама. Но, родив сына, Агарь была изгнана семьей Авраама. Так и Хэгар, любовь которой сначала нравилась Молочнику, а затем надоела, была им брошена. Схожесть судеб Агарь и Хэгар говорит читателю о том, что женщина, которая полностью зависит от мужчины и не может или не хочет сама распоряжаться своей судьбой, может быть брошена в любое время. Очень важно имя в интерпретации образа Пилат. Несмотря на то, что имя Пилат – это одновременно и имя убийцы Христа, она любит и хранит свое имя в сережке в виде коробочки и носит ее в мочке своего уха. Пилат находит в себе достаточно мужества, чтобы принять свое имя.

Образ главной героини романа «Возлюбленная» Сэти также связан с Библией. Так, Линда Кулиш предлагает обратить внимание на имя Сэти, которое созвучно имени «Сиф» – третий сын Адама и Евы, ребенок, посланный Богом вместо убитого Авеля [4, с. 169]: «Использование Тони Моррисон имени и образа Сифа подчеркивает власть и силу Сэти; она была создана ради свободы, человеколюбия и материнства, и ничто не помешает ей выполнить ее предназначение» [5]. Но образ Сэти связан также и с образом другого сына Адама и Евы – Каина. У нее тоже есть отметина – шрам в виде дерева на спине, полученный ею во время пребывания в рабстве. Отметка ограничивает и изолирует Сэти, как и в случае с Сулой. Как Каин, Сэти совершает убийство – убийство своей дочери, но действует в данном случае в порыве отчаяния и страха за судьбу своих детей. Знак убийцы отделяет Сэти от общества, а точнее – она сама начинает отдаляться от него. И Сэти, и общество лишают себя возможности примирения из-за своей гордыни, и таким образом они уподобляются Каину. Но для Сэти гордыня имеет более тяжелые последствия – она совсем одна.

Важно также и то, что Сэти отдаляется не только от окружающих ее людей, но и от самой себя как личности и как женщины, начиная воспринимать себя лишь как мать. Ее любовь к детям, как любовь Каина к Богу, настолько сильна, что доходит до крайностей – она перестает отделять

себя от своих детей, они часть ее, и убивая их, она не осознает, что убивает не себя, а совершенно другого человека, хотя еще и совсем маленького.

Таки образом, на Каина Сэти делает похожим ее неспособность осознать истинное значение ее поступка и оплакать своего ребенка. Ее «Каиново проклятие» – проклятие вины и одиночества – разрушено, когда Сэти находит в себе силы испытывать скорбь по своему ребенку. И в этот момент она перестает жить своим прошлым, а направлена в будущее. То есть Сэти перестает быть Каином и уподобляется египетским богам Сету и Сифу. Сет был один из богов Египта, чья кровь после смерти была рассеяна по полям, и это обеспечивало ежегодное возрождение мира весной [7, с. 36]. А Сиф, как известно, продолжил род Адама и Евы и стал, таким образом, отцом человечества. Сравнением Сэти с такими библейскими личностями Тони Моррисон показывает перерождение Сэти, ее обновление, изменение ее судьбы и нахождение своего места в мире.

Итак, библейские аллюзии широко используются Тони Моррисон в ее романах. Они обогащают, делают ярче и раскрывают образы героинь на их пути к самоопределению. Без интерпретации библейских аллюзий эти образы будут неполными, блеклыми, а иногда и вовсе не понятными читателем. Используя библейские ссылки, Тони Моррисон «создает произведения, которые, как и Библия, размышляют о взаимозависимости истории и духовности» [2]. Библия, которая представляет собой родовой, генеалогический и устный текст, служит типологической моделью для афро-американцев в их стремлении интерпретировать и сохранить свои духовные традиции и опыт, и поэтому она стала неотъемлемой частью афро-американской истории и культуры [2].

### **Источники:**

1. *Crossan, J.D.* The Historical Jesus: The Life of a Mediterranean Jewish Peasant / J.D. Crossan. – San Francisco: Harper, 1991.

2. *Hunt, P.* War and peace: transfigured categories and the politics of Sula / P. Hunt // African American Review. – Fall, 1993.

3. *Jones, C.M.* Sula and Beloved: Images of Cain in the Novels of Toni Morrison / C.M. Jones // Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's "Sula"; Ed. Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999.

4. *Koolish, L.* To Be Loved and Cry Shame: A Psychological Reading of Toni Morrison's Beloved / L. Koolish. – Melus. – 2001. – Vol. 26, № 4.

5. *Martin, K.* Rememory and Redemption in Toni Morrison's *Beloved* / K. Martin. – San Diego State University, 1992.
6. *Morrison, T.* *Sula* / T. Morrison. – New York: Plume Book, 1982.
7. *Walker, B.G.* *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects* / B.G. Walker. – New York: Harper, 1988.

**РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РАССКАЗ  
В СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ  
(«ПЕРВОЕ РОЖДЕСТВО О’БРАЙЕН» ДЖ. УИНТЕРСОН)**

Рождественский рассказ – один из классических жанров литературы во всех странах, в которых христианство является неотъемлемой частью культуры. Истоки данного жанра историки литературы находят в средневековых мистериях. Мистерии – театрализованные представления, инсценирующие фрагменты Священного Писания – возникли в Европе в XII веке, но особенно широкое распространение получили в XV веке в Англии, Франции и Германии. Первые рождественские рассказы были пересказами (нередко сопровождаемыми инсценировкой) библейской истории о рождении Иисуса Христа. Становление рождественского рассказа как самостоятельного жанра начинается в рамках романтической литературы. В качестве важных вех на пути формирования канона данного жанра называют произведения Эрнста Теодора Амадея Гофмана («Повелитель блох», «Щелкунчик»), Ханса Кристиана Андерсена («Елка», «Маленькая продавщица спичек» («Спички»)) и Вашингтона Ирвинга («Старое Рождество» из сборника «Книга эскизов»). Однако окончательное формирование жанрового канона связывают с именем Чарльза Диккенса и его знаменитыми «Рождественскими повестями» («Рождественская песнь в прозе», «Колокола», «Сверчок за очагом», «Битва жизни», «Одержимый»), которые публиковались с 1843 по 1848 год. Особенной популярностью до сих пор пользуется первая повесть – «Рождественская песнь в прозе» («Christmas Carol»). Само произведение стало неотъемлемой частью Рождественской традиции в Британии и США: эту повесть старшие члены семьи читают самым младшим в канун Рождества или всей семьей слушают радиопостановку; изданная с роскошными иллюстрациями, она вот уже более полутора веков считается лучшим рождественским подарком детям; она легла в основу большого количества театральных постановок, игровых и анимационных экранизаций.

А модель рождественской истории, представленная Диккенсом, до сих пор активно используется писателями. Конечно, изменяются сюжет и герои, время и место действия, но основные элементы жанра, без которых рождественская история невозможна, остаются неизменными.

В общих чертах жанровую модель рождественского рассказа можно представить следующим образом:

*Время действия – канун Рождества.*

С этим нередко связан мотив ожидания перемен к лучшему. Канун Рождества – это время, когда возможно всё, когда Рождественское Чудо способно коренным образом изменить жизнь героя.

*Рождественская образность и символика.*

Как правило, в рождественской истории дух обыденности, повседневности сочетается с волшебной атмосферой приближающегося праздника. С одной стороны, автор вводит в рассказ вполне узнаваемые, бытовые детали, а с другой – образы, связанные именно с Рождеством или с подготовкой к празднику (Евангельские образы (Мария, Иосиф, младенец Иисус, волхвы или же герои, явно ассоциирующиеся с Евангельскими образами). Как правило, широко представлены и материальные атрибуты праздника: ёлка, украшения, свечи, рождественский гусь или индейка, подарки, снег, зимние игры и т.п.

*Рождественская философия.*

Рождественский рассказ основан на вере в осуществимость желаемого; на вере в то, что справедливость обязательно восторжествует. Рождественская философия предполагает любовь и терпимость к ближнему, самоотверженность, готовность прийти на помощь нуждающимся, доброте и милосердие. Также для рождественского рассказа характерна вера в лучшее начало в человеке – даже закоренелый злодей может измениться под влиянием определенных событий. По мнению Е.Ю. Гениевой, в английской литературе подобная рождественская философия обрела целостность именно в творчестве Ч. Диккенса; в его рождественских повестях звучит «надежда на достижение идеала вопреки всем социальным фактам и доводам рассудка» [1, с. 122].

*Тип героя.*

Главный герой рождественской истории – нередко обыкновенный, «маленький» человек, в чем-либо ущемленный, обиженный, пребывающий в состоянии материального и/или духовного кризиса. Иногда в рассказе может иметь место противопоставление героя положительного и героя отрицательного (с непременно преобразованием или наказанием последнего).

*Рождественское чудо.*

В канун Рождества невозможное становится возможным – эта мысль лежит в основе рождественского рассказа. Но само рождественское чудо

может представляться по-разному: может присутствовать волшебный, мистический элемент (и тогда рассказ приобретает элементы волшебной сказки), но не обязательно. Как отмечает Е.В. Душечкина, иногда рождественское чудо «приходит в виде обычной жизненной удачи, просто человеческого счастья – неожиданного спасения, вовремя и обязательно в рождественский вечер пришедшей помощи, выздоровления, примирения, возвращения долго отсутствующего члена семьи и т.д. и т.п.» [3, с. 211].

*Мотив внутреннего перерождения, трансформации.*

Обязательным элементом рождественского рассказа служит нравственное перерождение героя, ведущее к коренным изменениям в его жизни. Логика такова – внутренние перемены ведут к переменам внешним.

*Мотив домашнего уюта.*

Рождество – семейный, домашний праздник; он объединяет всех членов семьи вокруг рождественского стола; он дарит ощущение покоя и защищённости, символом которых становится дом, домашний очаг. Как отмечает Е.Ю. Гениева, «это вовсе не символ мещанской ограниченности – напротив, это символ весьма возвышенный – ценности человеческого тепла, символ радости, символ отношений, гарантирующих человеку, что он никогда не будет одинок в мире» [1, с. 124].

*Счастливый финал.*

Как правило, в финале рождественской истории происходит разрешение всех конфликтов, преодоление всех затруднений, которые испытывал герой (герои) в начале рассказа. Зло наказано, а добро торжествует. Хотя бывают и отступления от этого правила: возможны и драматические, и даже трагические финалы: положительный герой может и погибнуть, однако нравственная победа всё равно будет за ним.

*Сюжет.*

Собственно события могут быть самыми разнообразными, но в любом случае логика сюжета рассказа подчинена преодолению неполноты, дисгармонии жизни.

Современные авторы, в целом следуя сложившемуся жанровому канону, нередко трансформируют некоторые элементы жанра в согласии с собственным замыслом. Например, иногда на матрицу рождественской истории накладываются мотивы из известных сказок. Именно это мы видим в рассказе современной британской писательницы Дженет Уинтерсон (Jeanette Winterson) «Первое Рождество О'Брайен» («O'Brien's First Christmas»), вошедшем в сборник «Этот мир и другие места» («The World and

Other Places», 1998). Здесь в качестве основы рождественской истории используется сюжет о современной Золушке.

Главная героиня рассказа – молодая женщина, которая работает в большом универмаге в отделе домашних животных. В полном согласии с каноном жанра героиня – «маленький человек», обычная современная женщина; её обычность подчёркивается и именем, а вернее – фамилией (О’Брайен), потому что имя героини в рассказе вообще не указывается. Рутиня и одиночество – вот что угнетает героиню и от чего, по законам жанра, она должна избавиться.

Время действия – канун Рождества. Глазами О’Брайен мы видим предрождественскую суету, которая в современном мире сводится в основном к лихорадочному потреблению: покупке подарков, украшений, товаров со скидкой и т.п.

Для создания специфической для рождественского рассказа атмосферы Дж. Уинтерсон активно использует рождественскую образность и символику. Части, в которых материальные атрибуты Рождества предстают в «наивысшей концентрации» – это начало и финал рассказа, однако различно настроение, эмоциональный контекст, в котором предстает эта рождественская образность в начале и в финале. В начале повествования чувствуется явное раздражение героини; в финале же мы видим, что то, что раздражало О’Брайен, теперь радует ее.

Итак, в начале рассказа всё окрашено иронией и скепсисом. Мы видим сцены в универмаге глазами самой героини, и описание эти экспрессивно окрашены. Всё, что обычно ассоциируется с празднованием Рождества, раздражает О’Брайен, потому что ей предстоит встречать праздник в одиночестве, и от этого приподнятое настроение посетителей универмага кажется ей наигранным: «Взглянув вверх, каждый мог прочесть: ДВАДЦАТЬ СЕМЬ ДНЕЙ ДО РОЖДЕСТВА! СПЕШИТЕ ДЕЛАТЬ ПОКУПКИ! Красные буквы в сопровождении залпа танцующих Санта Клаусов, вихря ангелов и безудержных фанфар. Универмаг необъятный. Если выложить все товары в цепочку, начиная с шёлковых чулок и заканчивая пластиковыми младенцами Иисусами, можно опоясать весь мир»<sup>1</sup> [9, с. 77]. В этом эпизоде средством иронического остранения служит «размножение» объектов: всего слишком много. В современном мире Рождество и всё, что с ним связано, стало предметом тиражирования и продажи. То же самое касается изображений оленьих упряжек на флаконах с косметическим лосьоном и Вифлеемских сцен на коробках с кондитерским кремом – дух

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод мой. – *Н.П.*



Рождества как бы измельчается и распыляется, растворяется в потоке товаров, в сумасшедшей предпраздничной гонке, когда люди, «накрученные» рекламой, хватают всё подряд, и большей частью – ненужное: «О’Брайен, служащая отдела домашних животных, наблюдала за женщинами, набивающими свои корзинки лосьоном для рук и тела в нарядной упаковке с северными оленями. Покупатели – с виду вполне вменяемые – восторженным роем атаковали пирамиды сливочного крема, расфасованного в коробки с изображением вертепа... Этот феномен, по подсчётам О’Брайен, означал, что две трети платёжеспособного населения 25 декабря станут либо поедать липкую жижу, либо намазывать её на себя. Она выдавила порцию лосьона и открыла коробку с кремом. Сравнила содержимое – разницы никакой. Где-нибудь в забытом всеми городке стоит фабрика по производству бледно-жёлтой липкой массы, которую разливают в бочки без опознавательных надписей и отправляют перекупщикам, промышляющим исключительно в канун Рождества» [9, с. 77].

О’Брайен раздражает и беседа покупателей о снеге, без которого не бывает настоящего Рождества, и квартирная хозяйка, украшающая дом праздничными гирляндами и венками. По мнению героини, вся эта мишура – лишь фасад, видимость, лицемерие, тогда как на самом деле существует огромная пропасть между тем, как «должно быть» и как «есть». На эту мысль, в частности, наводит О’Брайен разглядывание в журнале объявлений в разделе знакомств. Предполагается, что Рождество – время, когда все счастливы, когда никто не остается одиноким. Но в реальности всё не так: «О’Брайен просматривала в газете раздел знакомств. Возможно ли, чтобы колонка за колонкой психически уравновешенные, нежные, стройные мужчины и женщины без видимых изъянов были вынуждены встречать Рождество в одиночестве? Неужели дружные семьи, наводнившие универмаг – лишь счастливое меньшинство?» [9, с. 78].

Таким образом, героиня не ждет ничего хорошего от приближающегося праздника: «О’Брайен не любила Рождество. Каждый год она молилась, чтобы случилось обыкновенное чудо и пришло избавление от сонма пожилых тётушек, которые вяжут ей носки и допытываются про её кавалера. У неё нет кавалера. Она живёт одна и работает в отделе домашних животных. Учитывая скидку в 35 процентов для работников универмага, она могла бы завести собственного питомца, но квартирная хозяйка, поклонница «Христианской науки», не одобряла Блуждающих Молекул» [9, с. 78].

Так, в расстроенных чувствах, О'Брайен возвращается после работы домой, и тут писательница вводит очередной мотив, без которого невозможен рождественский рассказ – мотив домашнего уюта. Мы узнаём, что героиня не в восторге от своей квартиры. С одной стороны, это – её личное неприкосновенное пространство, но с другой стороны, квартира – обитель её одиночества, поэтому О'Брайен не украшает свой дом к Рождеству. Противная домохозяйка, беспокойные соседи, холодный коридор с вечными сквозняками дополняют безрадостную картину. То есть, на этом этапе повествования мотив домашнего уюта предстает скорее в виде своего оппонента – мотива бесприютности.

Закрывшись в комнате, О'Брайен задаётся философским вопросом – в чём подлинный смысл жизни? Героиня составляет список того, из чего обычно складывается понятие «счастья», и пытается соотнести своё понимание этого феномена с тем, что «принято»: «В комнате она взялась составлять список того, из чего люди обычно конструируют своё будущее: брак, дети, карьера, путешествия, дом, достаточно денег, много денег. В Рождество всё это выдвигается на первый план. И если у вас есть всё это или хотя бы часть, вы можете с утроенной силой радоваться жизни все двенадцать дней семейных празднований. А если нет, то вы чувствуете свою обделённость особенно остро... Перечитывая список, она постепенно пришла к выводу, что это чудесно распланированное будущее не имеет ничего общего с той жизнью, о которой она мечтала, глядя на звёзды» [9, с. 81]. Чего же хочет О'Брайен? Быть собой – просто жить так, как хочется, а не так, как «положено». С этой мыслью героиня засыпает, и тут вводится следующий элемент рождественской истории – рождественское чудо.

Мотив рождественского чуда подается автором в иронической интерпретации. К спящей героине является настоящая волшебная фея:

«Глубокой ночью О'Брайен проснулась от ощущения, что она в комнате не одна. Так и было. В ногах у неё сидела молодая особа в балетной пачке из органзы.

О'Брайен не спешила пугаться. Приятели её соседки нередко по ошибке забредали не в ту комнату.

– Вики живет рядом, – сказала она. – Хотите, я включу свет?

– Я – Рождественская Фея, – заявила особа. – Не хочешь загадать желание?

– Ага, – сказала О'Брайен, догадавшись, что посетительница, наверное, под мухой. – Я вас провожу.

– А мне никуда не нужно, – сообщила особа. – Мне дали именно этот адрес. Ну, так чего желаешь – любви, приключений или ещё чего? Денег мы не даём.

О’Брайен задумалась. Может, это такой новый вид поющей телеграммы? Она решила подыграть, чтобы вычислить отправителя.

– А что вы предлагаете?

Незнакомка вытащила фотоальбом: «Здесь собраны все свободные мужчины Лондона. Расположены в алфавитном порядке, так что если хочешь усатого, ищи на «У». Там же найдёшь и с угрями».

О’Брайен принялась листать альбом. Почему-то вспомнились наборы открыток «Солнечные улыбки», которые она покупала для детей-сирот. Заметив, что О’Брайен не очень впечатлилась, незнакомка достала второй альбом.

– А здесь все свободные женщины. Мне лично без разницы.

– А вы разве не должны всё это пропеть?, – спросила О’Брайен, чувствуя, что пора переменить тему.

– С чего бы это? – Спросила Фея. – Тебе разве наскучила беседа?

– Да нет, но вы же Поющая Телеграмма.

– Я не Поющая Телеграмма. Я Фея. Так чего ты хочешь?

– Ну, ладно, – сказала О’Брайен, которую уже клонило в сон, – хочу быть блондинкой» [9, с. 82].

И вот, проснувшись утром, О’Брайен обнаруживает, что стала блондинкой. На работе все делают ей комплименты, отмечая, что перемены ей очень к лицу. И сама героиня чувствует, что что-то в ней изменилось – не внешне, но внутренне. По дороге в свой отдел она встречает молодого актёра, который играет Санта-Клауса для развлечения посетителей универмага. Эта встреча полностью ломает привычный распорядок дня О’Брайен: вместо того, чтобы идти работать, она помогает Санте надуть дюжину резиновых гномов для рождественского антуража, а потом отправляется с ним обедать. Очень скоро между О’Брайен и Сантой возникает глубокая симпатия, и они решают Рождество встречать вместе.

Таким образом в рассказ вводится мотив кардинальных перемен в жизни в результате рождественского чуда. На первый взгляд, Дж. Уинтерсон изменяет основной канон рождественской истории: во-первых, писательница открыто иронизирует по поводу самого понятия чуда, поскольку для того, чтобы превратиться из брюнетки в блондинку, вовсе не обязательно обращаться к волшебной фее; а во-вторых, получается, что не внутренние изменения инициируют внешние, а наоборот –

внешние иницируют внутренние. Но это не так. Когда героиня спрашивает Санту, захотел ли бы он общаться с ней, если бы она не была блондинкой, он отвечает, что захотел бы, даже если бы она была лысой. Таким образом, подлинным чудом, преобразовавшим героиню и её жизнь, стало не явление волшебной Феи, а то, что в канун самого главного праздника года героиня задумалась о смысле жизни, попыталась найти формулу счастья в согласии с собственными чувствами, а не с принятыми в обществе стереотипами.

В финале рассказа вновь возникает рождественская образность и символика, но теперь героиня воспринимает ее уже без горечи и иронии: «В зеркале на стене отразилась улыбающаяся О'Брайен. Ей начинало нравиться быть собой. В этот день она не вернулась на работу. Как и все вокруг, она отправилась за покупками. Накупила одежды, кучу вкусной еды и ёлочных лампочек. Продавец в уличном ларьке предложил ей ёлку со скидкой, и с ней на плече О'Брайен пришла домой... О'Брайен поставила картошку в духовку и украсила окно разноцветными лампочками. А за окном небо было украшено звёздами» [9, с. 85]. Покупки, мандарины, разноцветные лампочки, свечи и ёлка – всё радует героиню, потому что сейчас она знает, что во всём этом есть смысл – она будет встречать Рождество не одна, а с любимым человеком. Теперь она может быть собой. Вместе с героиней оживает и её жилище, и теперь мотив домашнего очага обретает положительное звучание, как и должно быть в рождественском рассказе. Уют дома как бы сливается с гармонией мира в ожидании праздника.

Здесь следует вспомнить о заглавии рассказа – не просто «Рождество О'Брайен», а «Первое Рождество». Понятно, что поскольку героиня – не годовалый младенец, то фактически в её жизни это не первое празднование Рождества, однако впервые О'Брайен будет встречать праздник в полном согласии с его философией и с собственными чувствами – дома, с любимым человеком.

Таким образом, Дженет Уинтерсон в рассказе «Первое Рождество О'Брайен» в целом следует жанровому канону рождественской истории, используя при этом некоторые элементы сказочного сюжета о Золушке. В рассказе воссоздается Рождественская атмосфера, утверждаются вполне традиционные гуманистические ценности в духе ранних образцов жанра, однако в то же время осуществляется критический анализ потребительского отношения к празднику Рождества, которое наблюдается в современном мире.

## Источники:

1. *Гениева, Е.Ю.* Диккенс / Е.Ю. Гениева // История всемирной литературы. – Т. 1. – М., 1989. – С. 120-130.
2. *Гениева, Е.Ю.* Чарльз Диккенс: Великая тайна / Е.Ю. Гениева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.libfl.ru/win/nbc/books/dickens1.html>.
3. *Душечкина, Е.В.* Русский святочный рассказ: Становление жанра / Е.В. Душечкина. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 1995.
4. *Михновец, Н.Г.* Прецедентные произведения и прецедентные темы, их место и роль в творчестве Ф.М. Достоевского: Автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Н.Г. Михновец. – РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 2007.
5. *Петрова, Н.А.* Традиции «рождественской сказки» и «святочного рассказа» в русской новеллистике конца XX века / Н.А. Петрова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.pspu.ru/sci\\_liter2005\\_materials.shtml](http://www.pspu.ru/sci_liter2005_materials.shtml).
6. *Швачко, М.В.* Образы детей в рождественских рассказах Ч. Диккенса и святочных рассказах русских писателей второй половины XIX века / М.В. Швачко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://tsu.tmb.ru/ru/ob\\_yniv/struct\\_podr/inst\\_filologii/dikkens/shvachko.doc](http://tsu.tmb.ru/ru/ob_yniv/struct_podr/inst_filologii/dikkens/shvachko.doc).
7. *Шевчук, Н.В.* «Різдвяні оповіді» Ч. Діккенса у хронотопно-типологічних зв'язках: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Н.В. Шевчук. – Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2001.
8. *Cerny, L.* Dickens' «A Christmas Carol»: Revisiting and Reformation / Lothar Cerny // Connotations. – Vol. 7.3 (1997-1998). – P. 255-72.
9. *Winterson, J.* O'Brien's First Christmas / J. Winterson // The World and Other Places. – New York: Vintage International, 2000. – P. 75-86.

**ГЕНДЕРНЫЙ АНАЛИЗ СКАЗКИ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА  
«АЛИСА В ЗАЗЕРКАЛЬЕ»  
В ЭССЕ КЭТИ АКЕР «ПРИ ВЗГЛЯДЕ НА ПОЛ»**

*I am looking for the body,  
my body, which exists outside  
its patriarchal definitions.*

Kathy Acker,  
«Seeing Gender»

Гендерная теория оперирует понятием «гендер» (gender), отличным от понятия «пол» (sex) на символическом, языковом и культурном уровне. Данная теория предполагает, что различия в поведении и восприятии мужчин и женщин определяются не столько их физиологическими особенностями, сколько воспитанием и распространенными в каждой культуре представлениями о сущности мужского и женского. Гендер – не просто система классификации, которая сортирует, разделяет и социализирует биологические особи мужского и женского пола по их социальным ролям. Он также выражает универсальное неравенство между мужчинами и женщинами. Потому, говоря о гендере, необходимо говорить также об иерархии, власти и неравенстве, а не только о простом различии. Гендерная теория предполагает изживание стереотипности, дискриминации, асимметрии, и обозначает новый подход к интерпретации общественных и личных проблем. Сегодня такой подход является очень актуальным и оказывает большое влияние на деятелей искусства – писателей, драматургов, поэтов. Так, например, гендерная теория получила широкое развитие в творчестве Кэти Акер (Kathy Acker).

Кэти Акер (18 апреля 1947 – 30 ноября 1997) – американская экспериментальная писательница, драматург, эссеист, постфеминистка, яркий представитель современной постмодернистской культуры. «Сводная сестра киберпанка и прямая наследница Жоржа Батая, лихачка на харлее и тату-стриптизерка, порнограф и поэт» – такую характеристику писательнице дает В. Лапицкий, переводчик, составитель «Антологии литературного авангарда» [1, с. 262]. Творчество Кэти Акер представлено сборни-

ком стихов и эссе «Политика», романами «Младенчески невинная жизнь Черной Тарантулы, написанная Черной Тарантулой», «Мне снилось, что я нимфоманка: фантазируя», «Моя смерть моя жизнь, написанные Пьером Паоло Пазолини», «Дон Кихот», «Кровь и срач в средней школе», «Памяти идентичности» и другими работами. Одна из ведущих писательниц-экспериментаторов своего поколения, Акер испытала на себе влияние американских писателей и поэтов, в частности, школы «Блэк Маунтин» (the Black Mountain School), поэта Дэвида Антина (David Antin), французской критической теории, философии постмодернизма (в особенности – Жюлья Делеза [Gilles Deleuze]) и гендерной теории.

«Ребёнком я хотела только одного – быть пиратом. Достаточно смышлёная, я знала, что это невозможно» [1, с. 262], – так Кэти Акер начинает своё эссе «При взгляде на пол» («Seeing gender»). Ещё в глубоком детстве, как она сама пишет, писательница сталкивается с проблемой гендерной самоидентификации: «Тогда-то я и узнаю, что никогда не стану пиратом, потому что я девчонка» [1, с. 262].

Акер пытается убежать из этого «мёртвого мира», где невозможно стать пиратом (т. е. быть самим собой), в единственный для неё живой мир – мир книг. Одну из них Акер анализирует с целью найти свое тело, что для нее и означает обрести саму себя: «Пол возникает в языке как *сущность*, как, выражаясь метафизически, самотождественное бытие» [3, с. 321].

Писательница рассматривает сказку Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» с точки зрения гендерной теории, опираясь на работы мэтров данной теории – философов Джудит Батлер и Люс Иригарай (хотя Акер заявляет, что знала об этой теории и прежде: «I knew this as a child, before I had ever read Plato, Irigaray, Butler» [2, с. 80]).

Кэти Акер ассоциирует себя с героиней сказки Льюиса Кэрролла, проводит параллели между попыткой Алисы найти себя в зазеркальном мире и своим поиском тела: «Like Alice in Lewis Carroll's *Through The Looking Glass*, a text which Irigaray turns to in her introduction to *Ce Sexe qiii n'en est pasun*, I was asking, "Who am I?"» [2, с. 81].

Когда Алиса попадает в Зазеркалье, в мир текста, там ее знакомят с пятью стихами или песнями, которые объясняют ей сущность мироздания. Так проходит инициация Алисы в язык, благодаря которой она узнает истинную природу мира.

Главная героиня попадает в маскулинный (патриархатный) мир, в котором для женщины нет места. Эту идею пытается растолковать ей

первый текст, знаменитое стихотворение «Бармаглот» («Jabberwocky»). Приведем отрывок из данного стихотворения.

Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

'Beware the Jabberwock, my son!  
The jaws that bite, the claws that catch!  
Beware the Jubjub bird, and shun  
The frumious Bandersnatch! [6, с. 136-138]

Хотя почти все слова в «Бармаглоте» представляют собой авторские неологизмы и не легки для восприятия, сюжет стихотворения можно легко вычленивть и объяснить с точки зрения гендерной теории. Первая строфа описывает естественное строение универсума. Далее мы знакомимся с главными героями произведения – отцом и сыном. Отец предостерегает сына от трех различных чудовищ: Jabberwock, Jubjub bird и Bandersnatch. Сын преследует главное из них – Бармаглота (Jabberwock) и убивает его. Отец поздравляет своего сына-убийцу. В последней строфе, повторяющей первую, природа восстанавливается сама собой, провозглашается мировая гармония.

Эта незатейливая история, как считает Кэти Акер, очень легко укладывается в рамки гендерной теории: «An Oedipal tale with a few interesting changes» [2, с. 81]. Во-первых, женщина в стихотворении не упоминается вовсе. Главные действующие лица – мужчины (отец и сын) и чудовища, род которых средний – оно (it). Маскулинный мир охватывает всех людей стихотворения, мир «оно» отражает природное и чудовищное начала. Женского начала здесь нет, и не может быть, т.к. «the woman, the receiver, cannot change, for she has no form and so can neither be named nor discussed» [2, с. 80]. Зачем называть то, что не может быть названо, то, что служит названием ничему?

Во-вторых, не упоминая женщину как существующую реальность, стихотворение «Бармаглот» представляет собой реконструкцию идеального мужского мира. Почему этот патриархатный мир, описанный в стихотворении, является идеальным? Ответ прост: здесь нет антагонизма между мужчинами, и отсутствует отцеубийство как возможный результат про-



тивостояния. Этим стихотворение «Бармаглот» и отличается от мифа об Эдипе, в котором присутствовали две женщины – Иокаста (выполняющая функцию жены и матери) и Сфинкс (женщина-чудовище). Поэтому и нарушается гармония в маскулинном мире, т.к. рядом есть женщины. «(Гетеро)сексуальность ведет среди людей к насилию», – заявляет Кэти Акер [1, с. 266]. Не лучше ли тогда совсем стереть присутствие женщины? Представители маскулинного мира так и поступают. Они закрепляют за женщиной характеристику феминности, дают женщине женское имя, т.е. предоставляют ей «именование того, что не может быть поименовано» [1, с. 266].

Именно с этого стихотворения, а вернее с непонимания его смысла, для Алисы начинается неразбериха в зазеркальной стране. По мере продвижения девочки по Зазеркалью ее смущение нарастает, но всё же Алиса не осознает реальной угрозы утраты своей сущности. Она продолжает свое путешествие по миру мужчин, откуда женщин пытаются исключить и как неуместных, и как неимущих. Алиса испытывает на себе влияние этого мира, попав в лес, где у предметов нет названий, и где она тоже теряет свое имя. Вот как описывает этот процесс Кэти Акер: «“What will become of *my* name when I go in?” asks Alice. When reading “Jabberwocky”, she was confused about words relating to objects; now she can no longer find the meaning of words relating to the subject. To herself» [2, с. 82].

Лес – это продолжение лабиринта, в котором теряется Алиса с момента прочтения стихотворения «Бармаглот». Девочка запутывается всерьез: «Then it really has happen after all! And now, who am I? I will remember, if I can! I’m determined to do it! But being determined didn’t help her much, and all she could say, after a great deal of puzzling, was “L, I know it begins with L!”» [6, с. 157]. На этом примере можно снова увидеть процесс стирания сущности предмета / явления при стирании его имени. Кэти Акер тоже находится в недоумении: если Алиса так путается в языке, то может ли она вообще найти свое настоящее тело, а также пол и себя саму в языке: «In a letter that, not yet language, has no discernible *mimetic* meaning?» [2, с. 82]

Маскулинный мир полностью подчиняет себе Алису. Второй текст, с которым знакомят Алису Траляля и Труляля, называется «Морж и плотник». Это еще одно зеркало, в которое смотрится Алиса и не видит себя. А видит она в нем «reality as a male-and-neuter world which is cannibalistic, moralistic, and hypocritical», т. е. реальность, в которой господствует «он» и «оно». Морж и Плотник соблазняют устриц, а затем поедают их, после

чего Морж плачет. Но он делает это вовсе не из раскаяния, по словам Траляля и Труляля, а чтобы прикрыться платочком и скрыть от Плотника, сколько устриц он съел. Выходит, мужчины обманывают не только женщин, но и друг друга ради собственной выгоды. Выслушав стихотворение, а также сбивчивые объяснения Траляля и Труляля, Алиса начинает сомневаться в том, что она считала реальностью. Она совсем сбита с толку занятой версией о своем происхождении, рассказанной близнецами. Оказывается, Алиса – не реальное лицо, а просто образ из сна Красного Короля: «Если этот вот Король вдруг проснется, – ты сразу же – фьють! – потухнешь, как свеча» [1, с. 269].

На робкие возражения Алисы Траляля и Труляля отвечают безапелляционно: «You know very well you're not real... You won't make yourself a bit realler by crying,...there's nothing to cry about» [6, с. 167]. Решив, что «братья по реальности» (а они тоже сняты Красному Королю) говорят нонсенс, девочка решает поскорее выбираться из этого зазеркального леса.

Следующий персонаж, озабоченный проблемой сущности Алисы – это Шалтай-Болтай, «a true egg-head and individualist» [2, с. 83]. Он возвращает нас к проблеме идентификации сущности через имя. Шалтай-Болтай заявляет, что Алисино имя глупое и бессмысленное, в отличие от его имени, в котором заключена внутренняя суть Шалтая-Болтая: его идеальная форма.

Шалтай-Болтай выносит на наше рассмотрение также и вопрос власти. Он является ее олицетворением на языковом уровне, ведь именно Шалтаю-Болтаю подчиняются и прилагательные, и глаголы, ведь он уверяет: «Когда я выбираю слово, оно означает то, что я от него хочу» [5, с. 193].

Шалтай-Болтай предоставляет Алисе третий текст, третье отражение реальности. Акер точно улавливает смысл стихотворения: «In this poem, the narrator, who appears to be or mirrors Humpty, tries to tell some fishes what to do but they won't listen to him so he prepares to boil them alive. As he's trying to open the door to their bedroom so he can murder them all, the poem ends» [2, с. 83]. Кэти Акер сравнивает это стихотворение с кошмарным сном: «Emphasizing this terror, the egg-head's poem ends the way a dream ends when the dreamer / the dreamed is being chased by a murderer through sand. When the faster the dreamer tries to run, the more her feet get caught in those deepening, thickening sands» [2, с. 83]. Только этот кошмарный сон оказывается не отделен от реальности, потому что

рассказ ведется от первого лица. «Алиса ищет себя в текстах страха», – так считает писательница [1, с. 270].

Отличительной чертой всего путешествия по Зазеркалью является тот факт, что девочка постоянно является ведомой; ее воля подавлена желаниями мужчин: и она вынуждена слушать стихи, хотя сама этого не хочет, идти туда, куда, ее ведут, принимать мнения мужчин, даже будучи не согласной с ними. Алиса следует за Белым Рыцарем и выслушивает стихотворение еще и от него. Как называется это произведение, Алиса так и не понимает, потому что «исполнитель» сам не может определиться с названием и постоянно его меняет. Только в стихотворении, исполненном рыцарем, в отличие от всех предыдущих, рассказанных мужчинами о патриархатном мире, не предоставляется та или иная история. Тема стихотворения – это пережитые стариком одиночество и бедность:

Whose look was mild, whose speech was slow,  
Whose hair was whiter than the snow,  
Whose face was very like a crow,  
With eyes, like cinders, all aglow,  
Who seemed distracted with his woe,  
Who rocked his body to and fro,  
And muttered mumbly and low,  
As if his mouth were full of dough,  
Who snorted like a buffalo –  
That summer evening long ago,  
A-sitting on a gate [6, с. 217].

В данной ситуации парадоксально не содержание стихотворения (хотя женщина в нем опять же не упоминается), а его минорная тональность. Стихотворение с грустной тематикой читается Алисе непосредственно перед тем, как произойдет то, к чему стремилась Алиса на протяжении всего произведения – она станет королевой. Не является ли это тонким намеком на то, что, даже будучи взрослой и обладая потенциальной властью, женщина все равно имеет нестабильное, шаткое положение в мужском мире?

Инициация в язык происходит, Алиса становится взрослой. Ей доказали, что она лишена возможности существовать, т.к. она является женщиной. Напоследок ей произносят пятый текст, в котором говорится уже про нее. Этот текст, хоть он и про женщин, также является средством их

обезличивания. В частности, Алиса, бывшая до этого субъектом, превращается в объект и принижается. Наконец-таки Алиса понимает, что патриархальный (маскулинный) мир «полностью кошмарен» [1, с. 271]. Она хочет его уничтожить и ... просыпается.

Если Алиса сбегает из сна в реальность, то Кэти Акер убегает в книгу, «чтобы найти саму себя» [1, с. 271]. В итоге обе не находят ничего, что хотя бы намекнуло им об их сущности. Алиса запутывается еще больше. Продолжается ее рассуждение о том, кто она такая. Кем же на самом деле является Алиса: частью сна Красного Короля, или это Король – часть сна девочки? И существует ли этот Красный Король? Алиса связана с ним настолько сильно, что если Король исчезнет, то не станет и главной героини сказки. Очевидно, что Алиса полностью поглощена патриархатным миром.

В свою очередь Кэти Акер осознает, что мало жить в одних только книгах. Чем старше она становится, тем сильнее ее потребность найти себя, а значит, и найти свой пол. Кэти Акер понимает, что в книгах его нет: «I have found only the reiterations, the mimesis of patriarchy, or my inability to be. No body anywhere» [2, с. 84].

Та же беспомощность Алисы из Зазеркалья звучит в вопросах Кэти Акер: «Кто я?» и «Видел ли кто-либо пол?» [1, с. 271]. Но в отличие от Алисы, Кэти Акер не отчаивается найти себя, свой пол, свое тело: «I am looking for the body, my body, which exists outside its patriarchal definitions. Of course, that is not possible. But who is any longer interested in the possible?» [2, с. 84] Акер приходит к выводу, что тело «может быть глубоко связано с, а то и просто быть, языком» [1, с. 272]. Однако это не тот язык, что построен на иерархических отношениях субъекта и объекта. Это особый язык / языки, и вот что пишет о них сама писательница: «I have become interested in languages which I cannot *make up*, which I cannot *create* or even *create in*: I have become interested in languages which I can only come upon (as I disappear), a pirate upon buried treasure. The dreamer, the dreaming, the dream. I call these languages, *languages of the body*» [2, с. 84].

Кэти Акер находит свое тело через свои любимые занятия. Самым главным языком тела для писательницы является секс – «the language that moves through me or in me or ... for I cannot separate language body and identity . . when I am moving through orgasm or orgasms» [2, с. 84]. «Не здесь ли кроется пол?» – спрашивает Кэти Акер и поет гимн своему

женскому телу, наконец-то обретенному и свободному от гендерных стереотипов.

Таким образом, в своем эссе Кэти Акер акцентирует наше внимание на гендерных стереотипах, разрушает их и пытается доказать читателю, что он тоже в силах противостоять навязанному обществом и культурой положению. Ведь читатель – не Алиса, связанная по рукам и ногам рамками классического художественного произведения. Каждый человек может проявлять себя во всех сферах жизни, в том числе и в сексуальной. Как известно, на протяжении многих веков в патриархатном обществе женщина считалась пассивным объектом в сексуальных отношениях; она была призвана давать, но не получать удовольствие, ведь главное, чтобы его получил мужчина. Однако, Кэти Акер на своем личном примере доказала, что женщина может быть активной наравне с мужчиной и в интимной жизни, и в других сферах жизни, связанных с сексом. И раз женщина может получать удовольствие, она должна не подавлять свои желания, а находить им выход – удовлетворять их.

#### **Источники:**

1. *Акер, К.* «При взгляде на пол» / К. Акер // Антология литературного авангарда. – СПб: АМФОРА, 2000.

2. *Acker, K.* Seeing Gender / K. Acker // Critical Quaterly. – 37.4 (1995). – Vol. Issue Dec. – P. 78-86.

3. *Баталер, Дж.* Гендерное беспокойство / Дж. Батлер // Антология гендерной теории. – Мн.: ПРОПИЛЕИ, 2000.

4. *Ярская-Смирнова, Е.Р.* Одежда для Адама и Евы / Е.Р. Ярская-Смирнова // Очерки гендерных исследований. – М.: РАН ИНИОН, 2001

5. *Кэрролл, Л.* Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл. – Петрозаводск: Карелия, 1979.

6. *Carroll, L.* Alice's adventures in Wonderland and Through the looking glass and what Alice found there / L. Carroll. – N.Y.: Macmillan, 1950.

Научное издание

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ  
АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУР**

Международный сборник научных статей

Выпуск 8

WOMEN IN LITERATURE

Актуальные проблемы изучения  
англоязычной женской литературы

Ответственный за выпуск *Н.С. Поваляева*

В авторской редакции

Дизайн обложки *Н.С. Поваляевой*

Подписано в печать . Формат 60x84/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура «Таhоmа». Ризография.  
Усл. печ. л. 00 Уч.-изд. л. 00 Тираж 100 экз. Зак.

Издатель и полиграфическое исполнение  
Государственное учреждение образования  
«Республиканский институт высшей школы»  
ЛИ № 02330/0133359 от 29.06.2004  
220001, Минск, ул. Московская, 15.