

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Нижегородский государственный лингвистический университет  
им. Н.А. Добролюбова»

*На правах рукописи*

**ВЫГОВСКАЯ Наталья Сергеевна**

**Образ детства в современной англоязычной литературе:  
интертекстуальный диалог**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(английская литература)

Диссертация  
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

кандидат филологических наук, доцент  
НАУМОВА Ольга Анатольевна

Нижний Новгород – 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Глава 1. ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ДЕТСТВА.....	19
1.1. Понятие и структура художественного образа в литературно-художественном тексте.....	19
1.2. Тема детства и образ детства в литературе и философии.....	27
1.3. Образ детства и викторианский текст: диалектика эпохи.....	41
1.4. Традиция и эксперимент в изображении детских образов в английском романе XX века.....	63
Глава 2. НЕОВИКТОРИАНСКИЙ ОБРАЗ ДЕТСТВА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ .....	78
2.1. Диалогизм и интертекстуальный диалог: традиция внутри инновации.....	78
2.2. Образ детства в романе «Английская музыка» П. Акройда.....	86
2.3. Постмодернистское новаторство в изображении детских образов в романе «Метроленд» Дж. Барнса.....	103
2.4. Интертекстуальный диалог и неовикторианский образ ребенка в романе «Детская книга» А. Байетт.....	118
2.5. Основные мотивы и неовикторианский образ детства в современных реконструкциях романа «Эмма» Ш. Бронте .....	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	147
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	153

## ВВЕДЕНИЕ

Тема детства не перестает звучать на страницах произведений мировой художественной литературы. Однако каждая эпоха вносит свой вклад и свои коррективы в трактовку понимания образа детства.

В изучении образа детства в художественной литературе важное место занимает понятие художественного образа и его структуры. Художественный образ является наиболее сложной категорией искусства, что отличает его от всех других форм познания действительности. Под образом нередко понимается результат отражения объекта в сознании человека [Ильичев 1983] и одновременно реализация историко-культурного опыта как индивидуально-личностного, так и общественного сознания; это элемент художественного целого, обладающий самостоятельной жизнью и содержанием. В узком и более конкретном смысле понятие художественный образ обозначает элемент, часть художественного произведения (персонаж или предмет изображения), в широком и более общем – способ бытия и воспроизведения особой, художественной, реальности, «царства видимости» [Шиллер 1957].

Современное толкование художественного образа опирается не только на традиционное философско-эстетическое определение категории образа, но и на обширный теоретический материал, накопленный на протяжении многих веков. Множество дефиниций художественного образа позволяют рассматривать данное понятие со стороны его объективного и субъективного содержания. «В истории западноевропейской философии происходит постепенный перенос акцента с трансцендентального содержания образа (объективистские концепции теории художественного образа) на психическое (субъективистские концепции теории художественного образа)» [Дмитриева 2004].

Художественный образ отражает действительность в конкретно-чувственной форме. Образ – это одновременно и отражение реальности, и

создание нового вымышленного мира; он воспринимается как существующий на самом деле. «Образ многолик и многосоставен, включая все моменты органического взаимопревращения действительного и духовного; через образ, соединяющий субъективное с объективным, сущностное с возможным, единичное с общим, идеальное с реальным, вырабатывается согласие всех этих противостоящих друг другу сфер бытия, их всеобъемлющая гармония» [Эпштейн 1987: 252].

В настоящее время в литературоведении часто используется категория архетипа. Первое упоминание об архетипе встречается у немецких романтиков в начале XIX века. В дальнейшем швейцарский психолог К. Юнг (1875–1961) подразумевал под архетипом общечеловеческий образ, бессознательно передающийся из поколения в поколение, иногда называя его мифологическим образом. Архетипы хранятся в подсознании человека, и на них не влияют ни его национальность, ни пристрастия, ни образование.

В литературе благодаря различным приемам создаются разнообразные художественные образы, которые воспринимаются в совокупности внешних и внутренних качеств, и служат репрезентацией целостной авторской личности.

В данном диссертационном исследовании разграничивается общее понятие о детстве и образ детства. Историками культуры (Ф. Арьес, М. Мид, М. Сориано и др.) было отмечено, что зарождение понятия о детстве начинается лишь с XVII века. До этого времени в Западной Европе дети не представляли собой социально-психологическую группу. Только к концу столетия начинает осмысляться «идея детства», вызванная возникшей дистанцией между миром взрослых и детей. Нельзя утверждать, что эти процессы осмысления закончились. Они проходят весьма медленно и всегда требуют серьезной перестройки на самых различных уровнях общественного сознания [Демурова 1997: 235-237].

Говоря об образе, подразумевается его целостность и центральное положение в художественном произведении. Образ детства будет представлен как обобщенный образ, включающий в себя типологию детских образов, мир ребенка,

окружение ребенка, психологизацию детского образа. Детские образы – это носители различных типов детского характера. Миром ребенка обозначается его личное пространство. Окружение ребенка трактуется как окружающая его действительность (семья, общение, отдых и т.д.), под воздействием которой происходит реализация его природного, социального и индивидуального аспектов развития. Под психологизацией понимается взаимодействие внутреннего мира ребенка с миром внешним. Границами образа детства служит период, на протяжении которого формируется новая личность, определяется ее место в мире. Данный этап наделен особыми закономерностями развития.

Традиционно началом трансформирования образа детства в истории английской литературы принято считать XVIII век. Глобальные изменения, произошедшие в обществе в данный период, не могли не повлиять на возникновение нового «литературного» типа ребенка, который находит свое центральное место и в литературе XIX века. Образ детства в эпоху викторианства стал более популярен, нежели в предыдущие эпохи.

Изучение детской тематики у выдающихся писателей английской художественной литературы XVIII – XIX веков позволяет одновременно систематизировать представление о культурных и исторических особенностях определенного периода и проследить трансформирование образа детства. Заметим, что художественной базой для главных открытий англоязычной литературы XX столетия явились произведения выдающихся писателей XIX века Дж. Остин, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Ш. Бронте, Э. Гаскелл, Дж. Элиот, Дж. Мередита, Т. Гарди, С. Батлера и др.

XX век благодаря открытиям в философии и психологии пришел к новому научному объяснению детского сознания. Писатели стали обладать большими возможностями для изображения ребенка – это культурные коды, «поток сознания», психоанализ. За писателями-модернистами сохраняется тенденция использования фигуры ребенка для выражения собственных идей. Писателей первой половины XX века – Дж. Джойс, Д.Г. Лоуренс, В. Вульф, К. Мэнсфилд,

Р. Олдингтон, А. Кронин, Э. Боуен – оказали существенное влияние на историю развития детского художественного образа английской литературы, на своих последователей.

Во второй половине XX века в литературе сформировалось новое постмодернистское видение действительности. В произведениях У. Голдинга, И. Макьюэна, Г. Свифта, С. Хилл, Э. Теннант, Д. Лессинга и др. рождается новый образ детства, в содержании которого можно проследить трансформированную архетипическую составляющую, связанную с мотивами власти и преступных желаний. Однако в творчестве некоторых писателей, например, Дж. Олдриджа, постепенно намечается усиление позитивных гуманистических тенденций в изображении ребенка.

В современной литературе вновь созданный художественный образ – это следствие непрерывного диалога с представителями различных традиций и методов. В результате взаимодействия различных точек зрения, позиций, убеждений рождается новое видение, новая форма диалога.

Представляется необходимым определение степени использования интертекстуальных элементов при создании образа детства в произведениях современных английских писателей.

Интертекстуальность традиционно рассматривают в рамках широкой (Р. Барт, М. Бахтин, Б. Гаспаров, Ж. Деррида, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ю. Лотман и др.) и узкой (И. Арнольд, П. Ван ден Хевель, Л. Дэлленбах, Н. Кузьмина, Н. Фатеева и др.) концепций. Однако, несмотря на различие подходов к пониманию данного феномена, существует общий тезис: интертекстуальность – это «перекличка» текстов, выраженная определенными маркерами, их диалогичность. При описании интертекстуальных связей большинство исследователей придерживаются узкой концепции, т.к. при широком толковании данного понятия его границы расширяются, и теряется предмет исследования.

Анализ английской художественной литературы последних десятилетий XX и XXI веков (на примере романов П. Акройда, Дж. Барнса, А. Байетт, К. Сейвери, К. Бойлен) позволяет выявить различия в особенностях викторианского и неовикторианского образа ребенка, установить интертекстуальные связи с классическими литературными эпохами.

Так, творчество П. Акройда – это потребность взглянуть на современность в перспективе истории, попытка культурологического экскурса в искусство прошлого, необходимость обратиться к первоисточкам, детству. Наряду с этим автор стремится сохранить линейную структуру произведения, потому что именно таков жизненный путь человека – от рождения к смерти [Ушакова 2000]. Во многих его романах образ детства носит функциональный характер, выступает лишь для создания определенного видения мира, без которого невозможно воплощение в художественной форме жизни человека. Детские образы служат для уточнения представлений о природе человека, о роли воображения в формировании личности, начиная с детского возраста, о связи поколений.

Дж. Барнс отводит образу детства подчиненную роль. Для автора важно подчеркнуть отношения главного героя к собственной жизни и смерти, к прошлому и будущему, к проблемам других персонажей. Повествуя о непростых взаимоотношениях между персонажами, изображая воспоминания и сиюминутные размышления и переживания героев, писатель заставляет читателей задуматься о важном этапе человеческой жизни: о детстве. Благодаря аллюзиям на героев романов Т. Харди, Ч. Диккенса Барнсу удается создать многогранный образ ребенка, к которому неоднократно обращается взрослый персонаж для переосмысления прожитой жизни.

Роман А. Байетт «Детская книга» отличается широким полем аллюзивности, внутри которого выделяется многоаспектное взаимодействие с произведениями различных английских писателей XVII – XX веков, со скандинавской и древнегреческой мифологией, а также со многими английскими и немецкими сказками. Диалогичность викторианской и постмодернистской эпох в

произведении выражается в схожих сюжетных линиях, мотивах, жанрах, типичной многогеройности, драматичности событий, символических образах и выстраивается на разных уровнях организации текста (заимствования, стилизация, подражание и т.д.). Заимствуя различные способы изображения персонажей, А. Байетт создает образ детства, связанный с многослойной семантикой образов-символов, сопряженных с женским началом.

Художественное своеобразие творчества К. Сейвери и К. Бойлен позволяют рассматривать их в контексте мощной классической традиции. Заимствуя основные мотивы, характерные для творчества Ш. Бронте, современные писательницы воссоздали с оглядкой на современность художественные образы классической викторианской прозы. Творчество Ш. Бронте в значительной мере основано на автобиографическом материале, связано с основными этапами ее жизни. Аналогичные биографические мотивы помогают раскрытию образов и на страницах романов современных писательниц, что достигается обилием вставных конструкций. Вместе с тем, художественный биографизм новейших произведений отличается концентрированием на частном и повседневном, эпизодности, что в свою очередь приводит к трансформации художественных образов.

**Актуальность темы** исследования определяется рядом факторов.

– Детство является одной из ведущих тем художественной литературы. Тема детства носит универсальный характер: она не ограничена определенным временным периодом и рамками национальной литературы, однако в новейшей английской литературе образ детства приобретает особое значение, он вбирает в себя достижения предшествующих этапов.

– Феномен детства на рубеже XX-XXI становится одним из приоритетных объектов гуманитарных исследований. В обществе эпохи глобализации происходят глобальные изменения в социальном статусе детства, характеризующиеся ростом кризисности в отношениях между взрослым и ребенком, что находит отражение в литературе новейшего времени. Анализ этих

изменений становится актуальным в плане соотнесенности с иными социокультурными и литературными контекстами.

В связи с исчезновением табуированных тем в литературе появляются новые аспекты в изображении образа детства, новые поэтологические принципы и художественные приемы, осуществляется психологизация детских образов.

**Научная новизна исследования** связана с тем, что творчество П. Акройда, Дж. Барнса, А. Байетт, К. Сейвери, К. Бойлен впервые становится предметом комплексного литературоведческого анализа в аспекте изображения образа детства, что позволяет выявить дискурсивный характер трактовки темы детства, детской образности с точки зрения использования в рассматриваемых романах культурного наследия эпохи викторианства, необходимого при создании неовикторианского образа детства, исследуются причины обращения к эпохе английского классического реализма.

Неовикторианские романы-реконструкции К. Сейвери и К. Бойлен, широко известные на Западе, но мало известные отечественному читателю, впервые становятся объектом диссертационного исследования.

**Цель** работы заключается в характеристике образа детства в наиболее ярких образцах современной английской литературы, исследовании специфики интертекстуального диалога в постмодернистском романе.

**Цель определяет задачи исследования:**

- дать определение художественному образу и описать его структуру;
- охарактеризовать понятие образ детства и его составляющих: детские образы, мир ребенка, окружение ребенка, психологизацию детского образа.

Определить границы образа детства;

- исследовать специфику и законы развития образа детства в литературных и философских текстах;

- проследить художественную эволюцию детских образов в викторианском тексте и английской литературе XX века;

- проанализировать феномен интертекстуальности и охарактеризовать ее формы в произведениях современных английских авторов;
- определить характер новаторства современных писателей П. Акройда, Дж. Барнса, А. Байетт, К. Сейвери и К. Бойлен в изображении ребенка, проанализировать структуру художественного образа детства.

**Объектом исследования** является английская постмодернистская литература конца XX – начала XXI веков.

**Предмет исследования** – образ детства и формы его воплощения в произведениях современных английских авторов.

**Материалом исследования** стали произведения английских писателей рубежа XX – XXI веков, являющиеся объектами исследования и демонстрирующие изменения в трактовке образа детства. Это произведения П. Акройда «Английская музыка» (1992), Дж. Барнса «Метроленд» (1980), К. Сейвери «Эмма» (1980), К. Бойлен «Эмма Браун» (2003), А. Байетт «Детская книга» (2009). Корпус названных текстов иллюстрирует современную тенденцию к открытому творческому диалогу с викторианской традицией. Данный список в дальнейшем может быть дополнен другими произведениями этих и других авторов, что определяет перспективу данной области исследования. Малоизученность текстов во многом повлияла на выбор исследуемого текстового материала: роман П. Акройда «Английская музыка» еще не переведен на русский язык, а романы К. Сейвери и К. Бойлен ранее не были представлены ни в одном диссертационном исследовании.

Выбор текстов перечисленных британских авторов обусловлен тем, что до настоящего времени в отечественном и зарубежном литературоведении рассматривались отдельные аспекты поэтики их романов; вместе с тем произведения этих писателей не стали предметом полномасштабного исследования.

Для выявления интертекстуальных связей в трактовке образа детства современными писателями и их предшественниками были использованы произведения писателей XVIII – XX веков.

**Методологической основой исследования** является сочетание сравнительно-исторического, типологического, интертекстуального методов анализа. Системный подход дает возможность шире и глубже приблизиться к пониманию особенностей в каждом отдельном детском образе в разные временные периоды. Выбор сравнительно-исторического, типологического методов объясняется тем, что позволяет проследить внутренние связи образов, их сходства и различия не только в литературном ряду, но и философско-историческом контексте и, таким образом, позволяет всесторонне изучить развитие образа детства. Попытка использовать метод интертекстуального анализа английской литературы, по словам И.О. Шайтанова, не «отрицает индивидуальных достоинств» писателя и не «отрицает индивидуальность культуры» [Шайтанов 2005]. Данный метод помогает проследить закономерности обращения современных писателей к литературной традиции, степень их художественного мастерства, позволяет разрешить ряд вопросов, связанных с диалогичностью литературных мотивов и образов, а также обнаружить прямые аллюзии и реминисценции.

**Теоретическую базу исследования** составляют:

- труды отечественных (Д.В. Затонский, И.П. Ильин, Н.Б. Маньковская, В.А. Пестерев) и зарубежных ученых (Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар, Д. Лодж, М. Фуко, И. Хассан, У. Эко) по теории постмодернизма;
- труды М.М. Бахтина по теории диалога, а также труды по теории интертекстуальности его зарубежных (Р. Барт, Ж. Женнет, Ю. Кристева) и российских (И.В. Арнольд, Ю.М. Лотман, И.П. Смирнов, Н.А. Фатеева) последователей;
- труды отечественных и зарубежных ученых по теории художественного образа в различных направлениях эстетической мысли: образ и

хронотоп (М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов), историко-национальная составляющая образов (Г.Д. Гачев, П.В. Палиевский), образ автора (В.В. Виноградов), образ литературного героя (Л.Я. Гинзбург, В.Е. Хализев, М.Б. Храпченко, Ф.В.И. Шеллинг), мифологический образ (А.Ф. Лосев, О.М. Фрейдберг), символ и знаковость образа (А.А. Аверинцев, Ю.М. Лотман, А.А. Потебня, В.Е. Хализев)<sup>1</sup>.

**Степень изученности проблемы.** Неугасаемый интерес исследователей, весь накопленный материал и опыт по теме детства позволяют судить о достаточной разработанности данной темы в традиционных сферах научного знания (философии, психологии, педагогике, истории, социологии и других).

Неоценимый вклад в формирование представлений о детстве внесли в разные эпохи работы по воспитанию и обучению детей (Ш. Амонашвили, Б. Бимбада, В.В. Зеньковского, П.Ф. Лесгафта, С. Лурье, И. Песталоцци, К.Д. Ушинского и др.).

В XX веке тема детства стала выделяться в качестве особой философской проблемы, что обусловило появление научных исследований в сфере философского знания (Ф. Арьес, Л.В. Карасев, А.Г. Кислов, С.Н. Щеглова, М.Н. Эпштейн).

В психологии ребенок рассматривался с позиций психического развития (Л.С. Выготский, Д.И. Фельдштейн, З. Фрейд, Э. Эриксон, К.Г. Юнг и др.).

---

<sup>1</sup> Борисова, Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике / Е.Б. Борисова // Филология. Искусствоведение. – 2009. – №37. – С. 20–26.

Зарецкий, В.А. Образ как информация / В.А. Зарецкий // Вопросы литературы. – 1963. – №2. – С. 71–91.

Краткий словарь литературоведческих терминов / ред. – сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974. – 509 с.

Лотман, Ю.М. Структура художественного текста: монография / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 1970. – 384 с.

Потебня, А.А. Эстетика и поэтика: учеб. пособие / А.А. Потебня. – Москва: Искусство, 1976. – 616 с.

Тусичишный, А.П. Образность русской классической прозы: учеб. пособие / А.П. Тусичишный, Н.В. Халиков. – Москва: Флинта, 2013. – 133 с.

Храпченко, М.Б. Горизонты художественного образа: учеб. пособие / М.Б. Храпченко. – Москва: Художественная литература, 1986. – 336 с.

Шеллинг, Ф.В.И. Философия искусства: учеб. пособие / Ф.В.И. Шеллинг. – Москва: Мысль, 1966. – 496 с.

В истории и социологии особенно следует отметить труды Ф. Арьеса, Л. Демоза, М. Малиновского, М. Мид.

Назовем труды ряда исследователей в сфере междисциплинарных исследований: А.Г. Кислова «Оправдание детства как феномен культуры: философский анализ» (2002); И.С. Шишковой «Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков (конец XIX – XX вв.)» (2003); Л.К. Нефедовой «Феномен детства в основных формах его репрезентации» (2005); Т.Д. Попковой «Мир детства в контексте философской антропологии» (2014); Д.И. Мамычевой «Феномен детства в европейской культуре» (2009) и др.

Однако в новейшем литературоведении исследование процесса формирования образа детства в английском романе второй половины XX века не может считаться полным без учета роли феномена литературной традиции в творческих поисках ведущих авторов этого периода. С конца XX века в связи с исчезновением табуированных тем в литературе появляются новые мотивы, новые стилистические и художественные приемы, которые влекут за собой создание новых образов. Писатели, вооружившись знаниями психоанализа, обладают большими возможностями для изображения ребенка.

Общие идеи постмодернизма придают особое понимание и образу детства. Значительно увеличивается количество исследований, посвященных теме детства, таким образом, «детство в начале XXI века становится одним из приоритетных объектов гуманитарных исследований» [Савицкая 2003]. Многие из работ отражают главные идеи о врожденных представлениях, архетипах, предложенные К. Юнгом еще в начале XX века. Среди них особенно необходимо отметить труды Ф. Ариеса, Л.С. Выготского, Ю.М. Лотмана, А. Лурия, М. Мид, Б.А. Успенского и др. Образ детства также находит многочисленные отклики в трудах исследователей художественной литературы Л.Я. Гинзбург, Н.М. Демуровой, Е.Е. Диановой, Н.П. Михальской, Л.И. Скуратовской, Г.Н. Храповицкой и др.

О романе П. Акройда «Английская музыка» писали российские исследователи В.В. Струков [Струков 2000], А. Зверев [Зверев 1994], О.А. Наумова [Наумова 1998] и зарубежные исследователи Э. Вилер [Wheeler 1993], Ф. Голи [Gallix 1997], Ф. Хивен [Heaven 1992] и др. В исследованиях уделяется внимание жанровому своеобразию романов П. Акройда, вопросам соотношения искусства и действительности, рассматриваются пути осмысления писателем проблемы художественного творчества.

Роман Дж. Барнса «Метроленд» упоминается в статьях российских исследователей: Е.В. Хохловой [Хохлова 2014], А.А. Федорова [Федоров 2012], Н.С. Бочкаревой [Бочкарева 2012], Е. Тарасовой [Тарасова 2002], Е.В. Царевой [Царева 2003]. В статьях анализируются элементы французского кода, идеи о взаимоотношениях между английской и французской культурами. В работе Н.С. Бочкаревой представлены особенности поэтики экфрастической экспозиции и экфрастического дискурса в романе.

Роману А.С. Байетт «Детская книга» посвящены исследования Е.В. Мазовой [Мазова 2017], в котором особое внимание уделяется сказочным вставным текстам, а также Ю.К. Поповой [Попова 2016], в котором автор обращается к онтологии перевода как вида вторичной текстовой деятельности и к интертекстуальной модели художественного текста с целью выявления стратегий перевода. Отдельным сторонам поэтики романа посвящено несколько научных статей российских исследователей Н.С. Бочкаревой [Бочкарева 2015, 2016], М.Н. Шушпановой [Шушпанова 2016]. Среди зарубежных исследователей интерес к роману проявили Дж. Бристоу [Bristow 2012], Дж. Старрок [Sturrock 2010], Э. Хикс [Hicks 2011] и др.

О романе «Эмма» К. Сейвери и «Эмма Браун» К. Бойлен писали Т.Н. Потницева [Потницева 2013], О.А. Наумова [Наумова 2016], Л. Миллер [Miller]. Исследователи обратились к классической викторианской литературе и истории, с целью проанализировать творчество современных английских

писателей, рассмотреть дискурсивные стратегии неовикторианских художественных реконструкций.

Несмотря на то, что к данным художественным текстам часто обращаются современные исследователи, отметим, что образ детства и его составляющие остаются в названных произведениях не достаточно разработанными и не являются объектом исследования.

**Теоретическая значимость данной работы** обусловлена ее целью и задачами и заключается в стремлении охарактеризовать образ детства в новейшей английской литературе. Проведённое исследование вносит вклад в изучение как современных механизмов взаимодействия художественных методов авторов, так и диалога литератур разных эпох.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что на основе данного исследования возможно создание учебных пособий по современной англоязычной литературе для специализированных средних и высших учебных заведений. Материалы исследования могут использоваться в процессе преподавания английской литературы, в специальных курсах и в рамках дисциплин по выбору по истории англоязычной литературы классических периодов и новейшего времени, а также частично в преподавании смежных дисциплин (культурологии, психологии).

Диссертация соответствует паспорту научной специальности 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)». Изучается викторианская художественная литература и современные романы британских писателей и писательниц. Исследование лежит в следующих областях:

— периодизация мирового литературного процесса; проблемы стадильности в эволюции литератур Запада и Востока; этапы развития ведущих национальных зарубежных литератур (п. 2);

— история и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, находящих выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп (п. 4);

— уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции (п. 5).

**На защиту выносятся следующие положения:**

1) Образ детства необходимо рассматривать в тематическом и социально-психологическом аспектах и с точки зрения художественной парадигмы, в контексте историко-философской традиции с целью выявления характера интертекстуального диалога в современном английском романе;

2) Викторианская традиция изображения образа детства и детских образов оказывает значительное влияние на создание нового типа ребенка в английском постмодернистском романе конца XX – начала XXI веков;

3) Взаимодействие с викторианской литературой в романе П. Акройда «Английская музыка» осуществляется на основе интертекстуальных включений, которые варьируются в детских образах от аллюзивных имен собственных и заимствований до пространственных реминисценций-фабуляций;

4) В романе Дж. Барнса «Метроленд» воссоздается образ детства с целью показать итоги становления героя – утраченные иллюзии и нереализованный потенциал личности. Авторская трактовка детских образов включает иронию и игру с национальными стереотипами и литературной традицией;

4) Интертекстуальное взаимодействие романа А. Байетт «Детская книга» с традицией осуществляется в виде развития идеи, вариации и стилизации на романы писателей эпохи викторианства. Доминирующим типом интертекстуальных включений в современные образы детства являются различные типы аллюзий, выступающие имплицитным звеном в структуре нового образа;

5) Романы К. Сейвери и К. Бойлен «Эмма» и «Эмма Браун» вступают с викторианской литературой в отношения диалога-реконструкции, поэтому диалогическое взаимодействие между образами строится по типу эксплицитных высказываний: заимствования, подражания, стилизации, биографической интертекстуальности. Таким образом, происходит перенесение образов, композиционной схемы и манеры изложения в контекст нового времени.

6) Комплексное рассмотрение детских образов позволяет проследить художественную эволюцию темы детства и образов детства в английской литературе, выявить их общечеловеческое значение, а также их соответствие современным гуманистическим представлениям о значимости периода детства для становления человека, охарактеризовать особенности рецепции образа детства современным читателем.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, включающего 223 наименований. Первая глава посвящена трактовке и структуре художественного образа в литературно-художественном тексте; характеристике темы детства и образа детства в литературе и философии; характеристике детских образов викторианской литературы, XX века и эпохи британского постмодернизма, а также касается вопросов соотношения традиции и инновации в изображении ребенка.

Вторая глава отражает основные вопросы теории интертекстуальности; включает анализ диалога современной англоязычной литературы с викторианским образом детства. В романах П. Акройда «Английская музыка», Дж. Барнса «Метроленд», А. Байетт «Детская книга», К. Сейвери «Эмма», К. Бойлен «Эмма Браун» неовикторианский образ детства характеризуется с точки зрения постмодернистского новаторства, интертекстуального диалога, основных мотивов и игры с литературной традицией.

Общий объем текста включает 172 страницы.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.**

Основные положения диссертационного исследования обсуждались на аспирантских семинарах и заседаниях кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова (2013 – 2018), а также в рамках участия в четырех международных конференциях: «GENIUS LOCI: Швейцария в контексте европейской культуры» (НГЛУ, Нижний Новгород, 2013); «Максим Горький: уроки истории» (ННГУ, Нижний Новгород, 2014); «XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох» (МГУ, Москва, 2016); «Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности нового времени» (НИУ ВШЭ, Нижний Новгород, 2017); а также в двух всероссийских: «Максим Горький: сто лет после «Детства» (Минкультуры НО, Администрация города НН, ИМЛ РАН, НГПУ, Гос. музей им. А.М. Горького, Нижний Новгород, 2013); «Скребневские чтения» (НГЛУ, Нижний Новгород, 2014).

Результаты диссертационного исследования изложены в трех публикациях в изданиях, входящих в перечень ВАК, а также в пяти публикациях в других изданиях.

## Глава I. ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ДЕТСТВА

### 1.1. Понятие и структура художественного образа в литературно-художественном тексте

Художественный образ – важнейшая категория эстетики, которая определяет суть и специфику искусства. Именно художественный образ возникает перед читателем во время чтения художественного произведения. Многими учеными из разных областей научного знания – психологии, педагогики, философии, литературоведения, социологии, лингвостилистики, искусствоведения и других наук – вносится значительный вклад в развитие и смысловое наполнение данного понятия на протяжении многих веков.

Первое упоминание о художественных образах встречается в теории мимесиса у Платона [Лосев 1974] и Аристотеля [Аристотель 1957], где бытие рассматривалось как подражание первообразам. Платон сосредоточился на обосновании понятия «внутреннего эйдоса», образа-смысла, сопричастного сущности предметов. У Аристотеля сущность художественного произведения заключалась в постоянном сравнении предмета изображения с его художественным прообразом. В «Поэтике» Аристотель писал: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия <...> – все это искусства подражательные. Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе» [Аристотель 1984: 40].

Рассуждения о художественных образах мы находим и у византийских средневековых религиозных мыслителей: Максима Исповедника, Феодора Студита, Иоанна Дамаскина; западно-христианских мыслителей: Августина Аврелия, Бонавентуры, Фомы Аквинского, Ричарда Сен-Викторского.

В дальнейшем европейским классицизмом было сформировано понятие «правдоподобия» в искусстве. Излюбленным тезисом творчества Н. Буало было

утверждение, что мера художественности в произведении измеряется истинностью его содержания:

«Невероятное растрогать не способно.

Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:

Мы холодны душой к нелепым чудесам

И лишь возможное всегда по вкусу нам» [Буало 1957: 78].

Между тем, в Италии в XVII веке Э. Тезауро, опираясь на учение Аристотеля, напишет трактат «Подзорная труба Аристотеля», в котором будет настаивать на автономности художественных образов: «Созданные человеческой фантазией художественные образы живут своими особыми законами, отличными от логических построений мышления» [Радугин 2000]. Крупнейших теоретиков итальянского и испанского барокко, Э. Тезауро и Б. Грассиан-и-Моралеса, волновало наделение художественно-образного сознания особой интуицией. По их мнению, интуиция художника проникает в сущность предметов и явлений, комбинирует их и сводит воедино. Как следствие – «понимание жизни, как театрального действия и требование к насыщению художественных образов декоративностью, яркостью, неожиданностью» [Там же].

Ренессансное понимание художественного образа принадлежит М. Фичино и Д. Бруно. Тогда как Р. Декарт внес значительный вклад в новую концепцию художественного образа, теория которого способствовала перемещению приоритета человеческой субъективной рациональности как источника бытия и истины перед объективной сущностью. Значительный вклад в формирование концепции художественного образа внесли учения Д. Юма и И. Канта.

В немецкой классической эстетике Гегеля, позднее и у В.Г. Белинского категория художественного образа характеризовалась как наиболее обоснованное и близкое к современному определению понятие, олицетворенное с искусством. Гегель обращает внимание на чувственно-понятийную сторону художественного образа: «Искусство изображает истинно всеобщее или идею, в форме

чувственного существования, образа» [Гегель 1973]. По его мнению, образ находится «<...> посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью» [Гегель 1968], а также «<...> в одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие» [Гегель 1971]. В теории романтизма субъективистская концепция развивалась в работах Фихте и Шеллинга.

В.Г. Белинский, акцентируя внимание на познавательной функции и общественном предназначении художественного творчества, отождествлял искусство с мышлением в образах. Истинным условием таланта и полноценности творчества художника можно считать способность создавать образы: «Кто не одарен творческой фантазией, способною превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами, тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувство, ни сила убеждений и верований, ни богатство разумно исторического и современного содержания» [Белинский 1956: 591-592].

Значительный вклад в развитие понятия художественного образа внес марксизм. Согласно марксистской методологии критерием искусства выступает общественно-историческая практика, данная через призму человеческих взаимоотношений. К. Маркс считал, что человек «<...> умеет прилагать к предмету соответствующую мерку» [Маркс 1975-1981: 94], то есть знания и оценки. В этом и заключается суть вещей, а применительно к искусству – «образное освоение и постижение им действительности, а не простое зеркальное отражение бытия» [Радугин 2000]. Так устроена природа человека: в его способности воссоздавать действительность. «В свою очередь художественный образ представляет собой одну из сторон общечеловеческой деятельности, которая постигает это бесконечно становящееся бытие» [Там же].

С тех пор универсальность данной категории многократно оспаривалась. Современные литературоведы и лингвисты, расширяя границы художественного образа, наделили его смысловым оттенком предметности. А.А. Потебня считал, что образы способны порождать мысли, которые впоследствии формируют

содержание романа [Потебня 1976: 175-176]. Иная трактовка художественного образа связана с именами З. Фрейда и К.-Г. Юнга.

Выделяя взаимосвязь между образом и реальностью, П.А. Флоренский отождествлял понятия символа и символизируемого. Так он писал о цели искусства: «Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику – быть тем, что они символизируют» [Флоренский 1995: 48]. Философ призывал выйти в запредельный реальности мир через художественную реальность: «Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; искусство же обратное – символизм – воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью» [Там же].

В.М. Жирмунский, напротив, видел в художественном образе «не пассивное обобщение действительности, а обладание эмоционально волевыми элементами, которые позволяют литературе стать активной силой в обществе» [Жирмунский 1996: 183-201].

Между тем, в конце XIX века – начала XX века в европейской эстетике возникают «антиобразные» теории искусства, которые подвергают сомнению или отвергают вовсе категорию художественного образа (символизм, имажинизм, футуризм и другие). Весьма широкую популярность получили идеи семантической эстетики С. Лангер, Э. Кассирера, Ч. Мориса, М. Бензе и др. Они выступали против образной природы искусства, говоря о художественном образе как о знаке, символе, структуре. Такой подход оправдывал зародившееся в то время модернистское искусство. Современная философия и эстетика (Ж. Деррида, М. Фуко и др.) переживает смещение акцента в концепции художественного образа с изучения человеческого знания на изучение языка.

Определение искусства в западноевропейской и отечественной эстетике XIX века как мышления в образах, привело к необходимости анализа

соотношения индивидуально-личностного и общественно значимого в художественно-образном мышлении. Индивидуально-личностное привносится в произведение благодаря личностным особенностям автора, неповторимостью его внутреннего мира, тогда как для общественно значимого характерны закономерности социальной жизни, общественные идеалы. Индивидуально-личностное характеризуется посредством «личностного авторского начала, воплощающегося как в форме, так и в содержании художественного произведения» [Радугин 2000]. Хотя данный факт не означает, что «в творениях создателя объективируется весь его духовный мир, весь его жизненный опыт, включая мельчайшие детали бытия» [Там же]. Личностные факторы, творческий опыт, связь с культурной средой, мировоззрение автора детерминируют многие его особенности художественной образности. В свою очередь, это накладывает отпечаток на выбор жанра, языковых и композиционных приемов [Кривцун 2008: 25]. Таким образом, вышеизложенное позволяет нам сделать вывод о том, что художественный образ является предметом со сложной структурной организацией и, развивающийся «в зависимости от интенций автора и парадигм художественного языка того или иного исторического периода, который имеет глубокую связь с Универсумом» [Суминова 2006].

Очевидно, что со временем понятие художественного образа трансформировалось, стало более обширным и содержательным. Однако как бы ни интерпретировали эту категорию, необходимо отметить, что художественный образ – это, прежде всего, содержательная форма искусства. В то же время современное художественно-образное сознание нацелено на непрерывный диалог с представителями различных традиций и методов. Вновь созданный художественный образ – это новое видение, новая форма диалога. «Все перечисленные направления в развитии художественно-образного мышления должны привести к утверждению принципа плюрализма в искусстве, то есть к утверждению принципа сосуществования и взаимодополнения множественных и самых разнообразных, в том числе противоречивых точек зрения и позиций,

взглядов и убеждений, направлений и школ, движений и учений» [Радугин 2000: 208-209].

Под художественными образами часто понимаются образы героев, действующих лиц произведения, то есть людей. В искусстве в центре внимания находятся человек, его внутренний мир, связь с окружающей действительностью. Человек – это центр ценностного содержания всякого художественного образа. Часто под художественным образом воспринимают и различные неодушевленные предметы или явления, изображенные в произведении. Согласимся с мнением некоторых ученых, что в данном случае целесообразней говорить об образной детали, об идее или теме.

Художественные образы принято делить на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы и архетипы [Мещеряков 2017: 26]. Индивидуальные образы можно встретить на страницах произведений писателей-романтиков или фантастов. Являясь плодом воображения писателя, они отличаются характерной самобытностью и неповторимостью. Противоположностью индивидуальным образам служит характерный образ или обобщающий. Ему свойственны общие черты характеров и нравов многих людям определенной эпохи. Изображение типических образов в большей степени было характерно для реалистической литературы XIX века. Типичный образ является образцом для определенной эпохи, ярким воплощением общего, существенного в индивидуальном. Многие собственные имена литературных персонажей становятся нарицательными. Образы-мотивы и топосы «выходят за рамки индивидуальных образов-героев» [Там же: 27]. Под образом-мотивом понимается часто повторяющаяся в творчестве какого-либо писателя тема, «выраженная в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых ее элементов» [Там же: 27]. А под топосом – «общие и типичные образы, создаваемые в литературе целой эпохи, нации, а не в творчестве отдельного автора» [Там же: 27]. Например, образ «маленького человека» в творчестве русских писателей.

Под архетипом или первообразом понимаются «универсальные базовые врождённые психические структуры, составляющие содержание коллективного бессознательного, лежащие в основе общечеловеческой символики мифов, волшебных сказок, сюжетов художественных произведений. Архетип – класс психических содержаний, события которого не имеют своего источника в отдельном индивиде. Специфика этих содержаний заключается в их принадлежности к типу, несущему в себе свойства всего человечества как некоего целого. Эти типы, или «архаические остатки», Юнг назвал [в работе «Об архетипах, 1937 г.] архетипами, используя выражение Блаженного Августина» [Зеленский 2000].

«Архетипы задают общую структуру личности. При пробуждении творческой активности в сознании человека они продуцируют архетипические образы» [Петровский 1998]. В теории литературы появляется термин литературный архетип, под которым понимаются часто повторяющиеся образы, сюжеты и мотивы в фольклорных и литературных произведениях. А.Ю. Большакова описывает литературный архетип как «сквозную», «порождающую модель», которая, несмотря на то, что она обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро [Зеленский 2000].

В соответствии с аналитической психологией Юнга «архетипические первообразы, праформы, или, в окончательном варианте их названия архетипы, в совокупности образующие коллективное бессознательное, сопровождают человека на протяжении веков и проявляются в образах, персонажах и сюжетах мифологии, религии, искусстве» [Юнг 1994]. Таким образом, архетип – это особая схема образа, в которой соотносятся прошлое и настоящее, общечеловеческое и индивидуальное.

Очевидно, что по структуре художественный образ консервативен и изменчив. Он включает в себя как реальные впечатления автора, так и вымысел. Соотношение между ними зависело от развития искусства: «в образах литературы

эпохи Возрождения на первый план выдвигаются титанические страсти героев, в эпоху Просвещения объектом изображения преимущественно становится «естественный» человек и рационализм, в реалистической литературе XIX века писатели стремятся к всестороннему охвату действительности, открывая для себя противоречивость человеческой природы» [Мещеряков 2017: 28].

Художественные образы также выполняют ряд важных функций: эстетические, познавательные, воспитательные, коммуникативные и др.

«Подвергаясь многочисленным истолкованиям, проецирующим образ в плоскость определенных фактов, тенденций, идей, образ продолжает свою работу отображения и преобразования действительности уже за пределами текста – в умах и жизнях сменяющихся поколений читателей» [Кожевников 1987: 255]. Таким образом, художественный образ – это многогранная, сложная литературоведческая и философская категория. Подтверждением тому служит многочисленный теоретический материал по данной теме. Как отмечают исследователи, если говорить об исторических судьбах образа, то едва ли есть основание отделять древнее образное мышление от современного. Вместе с тем для каждой новой эпохи возникает потребность нового прочтения образов, созданных прежде [Там же: 29].

## 1.2. Тема детства и образ детства в литературе и философии

Тема детства волнует исследователей вот уже многие столетия. Как отмечает Д.И. Фельдштейн, «детство – всем хорошо известное, (как это ни странно звучит) малопонятное явление социального мира. Его специального определения нет в психологических и педагогических словарях, однако термин детство используется широко, многопланово и многозначно» [Фельдштейн 1997]. И.С. Кон рассматривает детство как «культурно-исторический феномен, который можно понять лишь с учетом возрастного символизма, т.е. системы представлений и образов» [Кон 1999: 422]. В философии под феноменом детства понимается явление, данное в чувственном созерцании [Михайлов 2010], для познания которого служит образ. В художественной литературе через образ детства познается вся ценность и высший смысл этого этапа жизни человека.

Образ детства в литературных текстах соответствует определенному первоначальному бессознательному мотиву образности ребенка, прошедшему через призму индивидуального авторского сознания. Согласно К.Г. Юнгу, бессознательное в художественном образе существует благодаря сложившемуся архетипу ребенка. Закрепившись на уровне авторского бессознательного, образ детства проявлялся в художественных текстах в роли архетипа на протяжении многих веков у всех народов.

Юнг отмечал, что «архетипы суть многократно повторяющиеся отпечатки субъективных реакций. Они охватывают период, предшествующий детству, то есть то, что осталось от жизни предков» [Юнг 1994]. Обладая определенной энергетикой, архетипы формируют сложные психологические образы.

По Юнгу для писателя важно почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях. «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов <...>, он подымает изображаемое им из мира единократно

и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы» [Юнг 2000: 124-167].

В одной из своих работ К. Г. Юнг разбирает основные задачи анализа художественного образа, беря за основу тезис Г. Гауптмана о том, что «быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами звучало Праслово. <...> к какому праобразу коллективного бессознательного можно возвести образ, развёрнутый в данном художественном произведении?» [Юнг 1992: 115]. Использование архетипа зависит от внешних условий и времени, которые способны отразиться через призму коллективного бессознательного и «побудить архетипы к существованию в пространстве текста художественного произведения, принимая формы, соответствующие современным историко-культурным условиям» [Юнг 1992: 149]. «Однако, поскольку архетип не меняет своего значения и функций, он всегда узнаваем и в любой новой форме прочитывается его древнее содержание» [Леонтьев 2001: 92-100].

Многие исследователи XX века занимались вопросами интерпретации архетипов в художественном произведении – М. Бодкин (Англия), Н. Фрай (Канада), Р. Чейз и Ф. Уотс (США) и другие. По мнению М. Бодкин, парадигма трансформации базовых архетипов в литературные образы складывается в ходе историко-литературного развития. Главной особенностью литературного архетипа становится «типологическая устойчивость и высокая степень обобщения» [Фаустов 2008]. Мнения западных исследователей придерживаются и российские ученые С.С. Аверинцев, Е.М. Мелетинский, А.Ю. Большакова и другие. С.С. Аверинцев считал, что «термин «архетип» обозначает наиболее общие, фундаментальные и общечеловеческие мифологические мотивы, которые лежат в основе любых художественных и мифологических структур «уже без обязательной связи с юнгианством как таковым» [Аверинцев 1970: 113-143].

Архетип, подверженный многократным историческим и общественным событиям, вносит актуальный смысл, он встроен в художественный замысел и реализуется в произведении. «Примерами фундаментальных архетипов на

психологическом и на общекультурном уровнях могут служить понятия «дом», «дорога» и «ребёнок». Эти архетипические начала, судя по их частотности, представляются господствующими и в литературно-художественном произведении» [Бондар 2010].

Последователь идей К. Юнга Э. Нойманн утверждал, что в творчестве большинства писателей и художников доминирующую позицию занимал архетип Великой Матери, как символ женского порождающего и определяющего значения архетипического мира [Нойманн 1996: 206-249]. «Архетип Великой Матери не указывает ни на какой конкретный образ, существующий в пространстве и времени, а на внутренний образ, действующий в человеческой душе. Символическое выражение этого психического феномена можно найти в фигурах Великой Богини, представленной в мифах и художественных творениях человечества» [Там же]. Сочетание слов «великая» и «мать» в интерпретации психолога – это эмоционально окрашенные символы превосходства, которые возникли задолго до различимой человеческой фигуры Великой Матери, с которыми отождествлялись «естественные символы из каждого царства природы, будь то дерево, источник, плод или животное» [Там же]. Главенствующую позицию архетипу Матери придают взаимоотношения, в центре которых находится эго ребенка [Там же].

В продолжение юнгианской идеи в исследовании «Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности», проведенном А. А. Леонтьевым, поднимается вопрос о признании архетипа основным элементом коллективного бессознательного в художественном творчестве, которое релевантно интертекстуальности, «т. е. своего рода коллективного бессознательного, существующего до конкретного нового текста, в свою очередь, существующего вне личностной воли автора, который является скорее проводником архетипических образов из бессознательного уровня объективно-психологического бытия в сферу художественной реальности» [Леонтьев 2001: 92-100].

В античный период детство мыслилось как маловажный этап жизни человека, и не было особой необходимости в его литературной репрезентации. Однако, начиная с этого периода, образ детства находит свое отражение в философских текстах. Он был представлен в философских трактатах в фактологических и художественных образах [Нефедова 2005: 14]. Художественная форма представленности детства осуществлялась в основном через элементы сюжета, детали, упоминания и ссылки. Например, важную роль в Древней Греции играл хор, состоявший из лиц одного пола и возраста. В «Илиаде» Гомера обрядовая песня представлена в виде плача Андромахи над умершим Гектором, детские образы представлены косвенно: «Рано ты гибнешь, супруг мой цветущий, рано вдовою в доме меня покидаешь! А сын, бессловесный младенец, сын, которому жизнь, злополучные, мы даровали! Он не достигнет юности!» [Гомер 2012: кн. 24 ст. 725-730]. Это обусловлено тем, что будущность ассоциировалась с роком, исполнить который могли только взрослые. Боги и герои растут и воспитываются не в поле зрения читателя, и лишь став взрослыми, выполняют свое предназначение.

В процессе развития древнегреческой философской мысли мифологическое представление менялось на формировавшийся философский подход (Гераклит, Демокрит, Сократ, Платон). Философы в своих сочинениях различали периоды человеческой жизни. Период детства мыслился у них в единстве метафизического, социального и бытового. Вообще для архаического сознания было свойственно представление ребенка как уменьшенной копии взрослого: «в семени уже содержатся все свойства взрослого индивида» [Кон 1999: 427]. Мысли о многократном перерождении подкрепляли мифологическое представление о том, что «на каждом новом этапе жизни человек меняет свое имя, свойства и сущность, что ребенок – это вселившийся в новое тело предок. Мифологическое сознание не знает противоречия между новым и старым, рождением и смертью, поскольку любые инновации воспринимаются как повторение одних и тех же

прообразов, архетипов, вечного круговорота, возвращения на круги своя» [Там же].

В философских текстах средних веков детство соотносилось с божественным началом – образом младенца Иисуса Христа. Уподобление ребенку считалось одним из важных условий вхождения в Царство Божие. Однако у Августина Аврелия отмечается довольно противоречивое отношение к детству. В «Исповеди» он толковал о греховности ребенка, который, едва родившись, уже нуждался в омовении: «Кто напомнит мне о грехе младенчества моего? Никто ведь не чист от греха перед Тобой, даже младенец, жизни которого на земле один день» [Августин 2000]. В книге «О граде Божием» Августин писал: «Да и кто не пришел бы в ужас и не предпочел бы умереть, если бы ему предложили на выбор или смерть претерпеть, или снова пережить детство?» [Августин 2000: 676]. Подобное отношение к детству не случайно. У Августина были особые причины негативного отношения к детству: ощущение постоянной зависимости от взрослого погружало ребенка в ситуации постоянного страха быть оставленным, заставляло его относиться к жизни без присмотра взрослых как к череде нескончаемых преступлений.

В англо-саксонской эпической поэме «Беовульф» ребенок представлен в образе умершего сына:

По желанию Хильдебург  
там, на ложе огня,  
рядом с Хнафом лежал  
сын ее благородный,  
дабы плоть его  
вместе с дядиной  
жар костровый истлил;  
погребальный плач  
затянула она,  
вой скорбящей жены,

и взметнулся дым,  
 в поднебесье огонь,  
 пламя под облака:  
 кости плавилась,  
 кожа углилась,  
 раны лопались

и сочилась кровь [Беовульф 2010: 93].

Будущее архетипического образа ребенка зависело от выбора самого героя, заведомо оно не было определено. В связи с этим архетип ребенка разделился на две части: героя и антигероя.

К XIV веку в истории развития английской литературы благодаря кельтским сюжетам появляются сказания о короле Артуре. В основе легенды лежит жизнь Артура: его рождение, детство, становление, борьба и смерть.

Позднее в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосер напишет:

В нем сообщалось вот что: королева  
 Чудовище на свет произвела;  
 Из адского как будто выйдя чрева,

Похож ребенок на исчадь зла [Чосер 2012: 203].

Постепенно на смену архаической модели приходит христианская.

Эпоха Возрождения отмечена началом перемен во всех сферах жизни европейского общества, и с точки зрения рассмотрения феномена детства представляет особый интерес. Для этого этапа характерно пристальное внимание к личности человека, ко всем этапам его жизни, в том числе и к самому раннему, к детству. Кардинально меняется отношение к смыслу человеческого существования. Если ранее земная жизнь ассоциировалась с неким переходом к вечности и сводилась к искуплению первородного греха крещением и дальнейшему безгреховному существованию, то в эпоху Возрождения сменяется

на утопически-гуманистический взгляд: «ребенок рождается хорошим и добрым и портится только под влиянием общества» [Кон 1999: 432], истолковывая в этом духе старую христианскую догму о детской невинности.

Важным становится учение о богосыновстве Николая Кузанского, первого немецкого гуманиста в эпоху перехода от позднего Средневековья к раннему Новому времени. Его рассуждения противоположны мнению Августина Аврелия и сводятся к тому, что священным человек может признаться лишь в том случае, когда его единство с Богом будет нерасторжимым. В эпоху Возрождения детство приобретает особое значение как этап, когда человек наиболее интенсивно развивается и совершенствуется, когда закладываются основы будущей личности. Философы стараются обозначить детский возраст как особенный, обращая внимание общества на важность этого периода. С другой стороны, переживая социально-экономические изменения, общество само начинает интересоваться вопросами воспитания. Так, утверждая нормы и правила поведения детей дома и в общественном месте, на необходимость воспитательного процесса указывал Эразм Роттердамский в сочинении «О воспитанности нравов детских». Мишель де Монтень, поддерживая идеи Э. Роттердамского, также писал о роли и необходимости семейного воспитания.

Таким образом, в философии средних веков и Возрождения детство по-прежнему воспринималось как компонент взрослого мира. Понимание роли и места ребенка в этот период было основано на этической и правовой зависимости его от взрослых. Это дало прочную основу накоплению и зарождению нового духовного опыта отношения к детям и новых практик их воспитания.

Открытия эпохи Возрождения повлекли за собой интерес к ребенку и у просветителей, но преимущественно как к объекту воспитания. Об этом свидетельствует появление назидательной, дидактической детской литературы<sup>2</sup>, просветительских автобиографий, романов воспитания. Однако, как отмечает И.С. Кон, «детство и отрочество для просветителей – еще не самоценные этапы

---

<sup>2</sup> Между 1750 и 1814 гг. в Англии было выпущено около 2400 названий таких книг.

жизни, а только подготовка к ней, имеющая главным образом служебное значение» [Там же: 433]. Значительную роль в восприятии детства как самостоятельного аспекта культуры сыграл трактат «Мысли о воспитании» Джона Локка. В его работе представлена трехуровневая система воспитания: физическая, нравственная и умственная, причем последняя удостоивается меньшего внимания. Принципиально новый подход к системе образования послужил основой для формирования новой формы теоретического педагогического сознания – антропологической, «исходящей в объяснении проблем воспитания из природы человека, понимаемой как естественная природа».

В XVII – XVIII веках архетип ребёнка был вытолкнут на периферию духовной борьбы, в результате которой он стал скрытым и невидимым. Эпоха Просвещения, актуализируя архетип бытия, дала человеку жить непосредственно, сиюминутно, ориентируясь на постижение человеческой природы. Обращение к глубинам человеческой природы позволило архетипу ребёнка раскрепоститься во взрослом человеке. Архетип ребёнка укрепился в глубинах бессознательного: неспособный разрушаться в процессе объективации, он перешел на уровень латентного становления. Руссо, наряду с Дидро и Вольтером, является одним из выдающихся философов эпохи Просвещения, при котором воспитание стало общественно значимой проблемой. В его произведении «Эмиль, или О воспитании» (1762 г.) можно найти истоки гуманного подхода к детству, который впервые открывает период детства как самобытный этап человеческой жизни. В этом педагогическом романе описывается воспитание ребёнка из богатой семьи от его рождения до совершеннолетия. Руссо указал на тот факт, что его современники «детства не знают: при тех ложных понятиях, которые имеются о нем, чем дальше идут, тем больше заблуждаются. Они постоянно ищут в ребёнке взрослого, не думая о том, чем он бывает прежде, чем стать взрослым» [Кларин, Джурицкий 1989: 20].

Просвещение послужило началом нового этапа педагогического мышления: практически поставив под сомнение целесообразность классической культуры, абсолютную ценность обучения, выдвинуло на первое место естественное воспитание человека, доказывая, что именно ему должно уделяться главное внимание.

В философии Нового времени детство и дети трактовались в разрезе правовой и этической проблематики, основы которых были заложены в античном и средневековом мире. Ребенок по-прежнему оставался существом не равным взрослому, не вполне разумным и не свободным. Однако под влиянием идей Просвещения и с возрастающим интересом к познанию возросла необходимость в заботе о детях. Так, И. Кант представлял образы детей в трактатах о педагогике. Важным в его учении явился переход от несовершеннолетия в совершеннолетие, который непременно должен был пройти в контексте «развития активности человеческого разума» [Кант 1966: 653-654]. В этом и заключалась важная функция Просвещения: «Для этого надо преодолеть не только внешние препятствия (наличие «опекунов», т. е. феодальных властителей и их советников, министров и т. д.), но также внутреннее сопротивление сознания, привыкшего к пассивному, не рассуждающему подчинению» [Там же: 653-654].

Г.В.Ф. Гегель рассматривал детей в рамках семьи, «как естественных продолжателей семейного духа» [Лазарев 1996]. В воспитании ребенка он видел не рабское подчинение воле родителей, а стремление к подлинной свободе, к самостоятельности: «Услуги, которые родители вправе требовать от своих детей, могут поэтому иметь своей целью лишь их воспитание <...> отношение к детям как к рабам – самое безнравственное отношение вообще» [Гегель 1934: 203]. В процессе воспитания важно было придерживаться строгой дисциплины, так как она способна искоренить в ребенке своеволие, чувственное и природное: «Если не питать в детях чувства подчиненности, вызывающего в них стремление стать большими, они делаются назойливыми и начинают умничать» [Там же]. А. Шопенгауэр противопоставлял искусственному воспитанию наглядное

представление о мире, которое способно формировать в растущем организме здоровый человеческий рассудок [Шопенгауэр 2001: 485-489]. Ф.В. Шеллинг видел воспитание в единстве нравственного, эстетического и религиозного развития. Позднее эта идея будет трактоваться как «уподобление Божеству».

В XIX веке в связи с интенсивным развитием промышленности, новым уровнем общественной жизни возрастает научный интерес к теме детства: пересматриваются вопросы образования и воспитания, формируются новые школы и методы. Однако в трудах философов этого периода ощущается «историческая ретроспектива детства». И. Г. Фихте, продолжая идеи Канта, в вопросах воспитания придерживался идей, направленных на развитие разума и характера. Поэтому для него важным стало развитие физического воспитания: каждый ребенок должен уметь позаботиться о себе.

Таким образом, в Новое время, начиная с XVII – XVIII веков и в начале XIX века, появляется новый образ детства: повышается интерес к ребенку во всех сферах культуры, возникает различие детского и взрослого миров, за детством признается автономия, а также социальные и психологические ценности.

В связи с началом нового идейно-художественного направления, возникшего в европейской культуре в конце XVIII века, меняется отношение к личности, к детству. Это происходит ввиду социально-культурных сдвигов – развития капитализма, самосознания, социализации личности. Для романтического типа культурного сознания было свойственно неприятие реальной действительности, что привело к сужению наличного настоящего бытия и погружению в иной мир с иным временем. Архетип ребенка актуализировался в единстве начального и конечного: едва родившись, он непременно должен был умереть, уйти в небытие. Поэтому наиболее важной стала тайна прихода в жизнь и ухода из неё. Романтический субъект заново моделировал, пересоздавал будущее и прошлое, это в конечном итоге привело к разрастанию границ времени. Таким образом, архетип коллективного бессознательного трансформировался в

романтический образ, который в определенной степени выразил «мерцание сущности» детства.

К.Я. Берковский отмечал, что, «романтизм установил культ ребенка и культ детства. XVIII век до них понимал ребенка как взрослого маленького формата, даже одевал детей в те же камзолчики, прихлопывал их сверху паричками с косичкой и под мышку подсовывал им шпажонку. С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые. Если говорить языком Фридриха Шлегеля, то в детях нам дана как бы этимологизация самой жизни, в них ее первослово <...>. В детях максимум возможностей, которые рассеиваются и теряются позднее. Внимание романтиков направлено к тому в детях и в детском сознании, что будет утеряно взрослыми» [Дмитриев 1980: 106]. Данный факт дает возможность полагать, что каждый новый образ ребенка включает в себе проекцию на мир взрослых. И.С. Кон писал, что «детские дети» романтиков на самом деле – вовсе не дети, а такие же условные символы некоего идеального мира, как «счастливые дикари» XVIII в. Детская невинность и непосредственность противопоставляются «извращенному» и холодному миру рассудочной взрослости [Кон 1999: 434].

В XIX веке детство начинает мыслиться как универсальный феномен. Эпоха реализма несет формирование нового типа образа детства, раскрывающаяся в многочисленных образах: герой, беглец, странник, будущие женщина и мужчина. Архетип ребенка часто был представлен в различных проявлениях детского начала во взрослых героях. Отмечается гендер детей: «статус ребенка, который был в основном привилегией мальчиков, в равной степени распространяется и на девочек, которые до этого, независимо от принадлежности к социальному слою, с раннего возраста привлекались к домашнему труду и семейным заботам» [Ганина 2012: 112].

Кризис мировой цивилизации на рубеже XIX – XX вв., вызвавший разочарование в итогах человеческой деятельности, в его разуме и культуре, вновь заставил обратиться к проблемам детства и истокам личности человека.

Философы были ориентированы на решение проблем, связанных с культурной и социальной значимостью этого периода, его исторической и национальной направленностью. В обществе укоренилось такое представление о детстве: ребенок воспринимался частью взрослого мира, исчезло семантическое противопоставление дети-взрослые. В философских текстах появилась тенденция к изображению детства, как вневременного периода, его близости к Первоединому. Г.К. Честертон говорил об истории возникновения человека, о неразрывной связи с ушедшими эпохами, о невозможности познания мира «без детской простоты» [Честертон 2000: 10]. Б. Рассел продолжил идею необходимости воспитания детей без насилия и принуждения. Для Э. Фромма важным стало определение детства как основы формирования личности. Ребенок рассматривался через призму свободы необходимости. К. Лоренц понимал детство в контексте «Восьми смертных грехов цивилизованного человечества». Для него «детскость – один из самых важных, необходимых и в благороднейшем смысле человеческих признаков человека» [Лоренц].

В 70-е годы XX века наблюдается новый всплеск интереса к теме детства, связанный с интерпретацией картины мира людей Средневековья и начала Нового времени. Книга Ф. Арьеса «Ребенок и жизнь при старом порядке» [Арьес 1999] вызвала в научном сообществе большое количество откликов и вновь сосредоточила внимание на этой проблеме. Автор систематизировал историю осознания понятия детства, исследовав отношение к детям, феноменологию детства и детского возраста в историческом контексте. Особый резонанс получило его заявление «о восприятии ребенка в средние века, как маленького взрослого, карлика, который вскоре вырастет, и отсутствии взгляда на детство, как особенного состояния человека». Детская одежда того периода является подтверждением этого факта – она «являлась уменьшенной копией взрослой одежды, в которой выражалась принадлежность к определенному социальному слою общества» [Ганина 2012: 111-119]. Вопрос об «открытии детства» также является одним из главных в его работе. XVI и XVII века послужили периодом

развития человеческой личности, при котором восприятие детства приблизилось к современному его пониманию. Продолжателями идей Ф. Арьеса являются английские исследователи М. Такер, Л. Стоун и Дж. Пламб, они также полагали, что в эпоху Возрождения ребенок соотносился со взрослым.

Другим не менее важным исследователем, трактовавшим развитие темы детства, является Ллойд Демоз, предложивший в своей работе «Психоистория» периодизацию сменяющихся на протяжении истории установок в отношении детства. По его мнению, жестокое отношение к детям существовало до появления христианства, постепенно изменялось, и лишь в современную эпоху изменилось в лучшую сторону, то есть «открытие детства» произошло только в последнее время [Демоз 2000].

В отечественных исследованиях также прослеживается тема эволюции отношения к ребенку: «путь от ребенка как раба, которого можно было продать, к ребенку как цели патриархального брака, от ребенка – маленького взрослого – к ребенку как к самостоятельной личности» [Абраменкова 2000].

Исследования детства М. Мид [Мид 1988] внесли существенный вклад в развитие таких дисциплин, как психология, философия, социология, педагогика, культурология. Она исследует проблемы детства как на стыке наук, так и в контексте культуры. Ее последователи, изучающие особенности отношения к детству у разных народов от древности до современности, – Г. Фишер, И. Синьорини, Ж. Бонне.

Для XX века характерно укрепление архетипа ребенка в глубинах авторского бессознательного. «Художественная литература становится полем для решения ряда философских проблем, связанных с содержанием дискурса детства: формирование гендера, социальное проектирование детства, культурная и социальная значимость, оправдание детства» [Нефедова 2005: 29].

Философско-литературный анализ осмысления образа детства показывает, что дети всегда мыслились как начало человеческой жизни. Период детства – это

процесс, в результате которого раскрывается потенциал человека, закладывается фундамент его становления. Ребёнок и детство рассматриваются в контексте антропологической, правовой, нравственно-этической проблематики. Забота о детях, идея воспитания появились задолго до Нового времени, практически у всех представителей истории философии и педагогики, начиная с Аристотеля, мы можем встретить темы и мотивы, трактующие образ детства. Исследование архетипов ребенка позволит приблизиться к пониманию формирования образа детства в английской художественной литературе.

### 1.3. Образ детства и викторианский текст: диалектика эпохи

Тема детства является одной из ключевых тем в мировой художественной литературе, не ограниченная временем и в определенные эпохи приобретающая особое звучание. «Эта универсальность объясняется тем, что детство – такая же общечеловеческая категория, как рождение, жизнь, смерть. Явления вечные и присущие всем без исключения людям не могут не получить отражения в литературе» [Дианова 1996].

Одной из наиболее ярких отличительных особенностей английской постмодернистской литературы конца XX – начала XXI веков является диалог с литературным наследием ушедших эпох, в особенности с викторианской художественной литературой. «Вся викторианская литература в романах современных английских писателей (П. Акройда, А. Байетт, Д. Лоджа, Г. Свифта, С. Уотерс и других) предстает как своеобразное сверхтекстовое единство. Викторианский роман становится неким архетипом и рассматривается уже как совокупность всего, что было написано о викторианстве» [Толстых 2008]. Этим объясняется частое использование современными авторами классических образцов викторианской прозы для создания новых литературных образов.

Как уже было отмечено, детские образы прямо или косвенно присутствовали в мировой литературе и искусстве во все времена. Однако на протяжении многих веков образ детства и отношение к детским образам многократно переосмыслились, а в XVIII – XIX веках их значимость особенно возрастает: «Образ детства впервые становится центральным и художественно многогранным» [Дианова 1996: 6]. Об этом свидетельствуют фундаментальные труды российских и зарубежных исследователей.

В европейском контексте викторианская эпоха соответствует этапам становления и развития классического реализма и условно охватывает период с 1830-х гг. до рубежа веков. Однако представляется целесообразным расширить

эти хронологические рамки и отметить некоторых авторов предшествующих периодов, оценить влияние их творчества на весь литературный процесс, относящийся к эпохе правления королевы Виктории.

В истории английской словесности XVIII век ознаменован пристальным изучением человеческой сущности. Морально-этическим нормам поведения, социальной роли отводится важное место. Анализ представлений о роли мужчин и о положении женщин в обществе того времени служит дополнительной характеристикой при оценки детских образов.

Началом эволюционирования образа ребенка в истории английской художественной литературы принято считать XVIII век. Главная воспитательная роль этого периода состояла в формировании личности с определенным опытом, действующей согласно разуму и справедливости. По мнению просветителей, идеал человека был в единении его с природой. А литература и искусство были направлены на воспитание и формирование человека. Зачастую образы детства были представлены в художественной литературе не только в лице маленького ребенка, но и характерами взрослых героев, если им были присущи проявления детскости.

Писатели тяготели к воплощению на страницах своих романов идеализированного, безупречно-положительного образа главного героя, воплощающего в себе все внутренние и внешние добродетели и достоинства. Так главного героя последнего романа С. Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» можно классифицировать «как идеального аристократа-христианина, объединяющего в себе блеск и чары Ловеласа с моральными принципами Клариссы» [Моллер Кеннеф 1968: 77]. Обладая такими качествами, герой не может не влюбить в себя всех женщин романа. Здесь Ричардсон выстраивает определенную модель взаимоотношений: «женщины смотрят на главного героя снизу вверх <...>; мужчина является для женщины безусловным моральным авторитетом, учителем и наставником; в ее отношении к нему нет ни тени критики, ни малейшей претензии на равноправное партнерство. Это скорее

отношение почтительной дочери к любимому отцу или младшей сестры – к боготворимому старшему брату» [Мнацаканян 1999: 90]. Здесь мы отмечаем, что в женских образах отражается определенная детскость и инфантильность характера, на фоне которой мужчина предстает более величественно.

Романы с идеализированным представлением о женщинах и мужчинах сменяет социально-бытовой нравоучительный роман воспитания. Роман Г. Филдинга «История Тома Джонса, Найденыша» (1749), трактуя тему детства, формирует новые художественные образы. Вопреки жанровой и идейной традиции романа воспитания, автор порой акцентирует внимание на характерах взрослых, использует их для раскрытия образов детей. Развивая образ идеального ребенка – юной Софьи Вестерн, которая была красива, добродетельна, чувствительна, а ее внешняя красота гармонировала с характером, – автор противопоставляет корыстные наклонности взрослых персонажей романтическим устремлениям юной героини и добрым качествам юного Тома Джонса.

В дальнейшем не только влияние взрослых характеров на формирование детских образов, но и обратное влияние – мира детства на взрослый мир, – найдут отражение в творчестве М. Эджворт, Дж. Остин, М. Шелли, Ч. Диккенса, сестер Бронте, Дж. Элиот.

Важно отметить, что с эпохой Просвещения связано развитие феминизма, благодаря которому образ детства в литературе открывается с другой стороны. Как отмечает Т.И. Власова, «феминизм XVIII века не был специфически ориентирован на политическое равенство женщин, хотя политические вопросы имплицитно обозначались с самого начала. Феминистский импульс проявил себя как отрицание патриархального предназначения женщины и ее низшего статуса как духовного и морального существа. Главное заявление феминизма Просвещения состояло в том, что женщины обладают такой же силой разума, как и мужчины, и поэтому должны иметь соответствующее образование» [Власова]. То есть проблемы образования женщин занимают центральное положение в определении ее статуса. Писательницы просвещенного века продолжают в

некоторой степени идеи Руссо. Хотя, соглашаясь с мнением И.В. Костиковой и Т.И. Власовой, следует заметить, что Руссо, не считая женщину неполноценным существом, выступал с революционными идеями воспитания женщин, что дает основания назвать его «одним из основоположников некоторых идей либерального феминизма» [Костикова 2005: 44]. На страницах своего романа «Эмиль, или о воспитании» Ж.-Ж. Руссо описывает жизнь ребенка из богатой семьи, формируя тем самым новые подходы, новую идеологию в воспитании. Руссо трактует теорию воспитания мужчины, мыслящего «как философ и трудящегося как мужик» [Руссо 1866]. Система женского воспитания у Руссо во многом уступает мужскому, особенно в образовании: главное – это подготовить идеальную жену для будущего мужа.

Обладая широким спектром писательского таланта и противоречивыми взглядами, М. Эджворт (1767 – 1849) выступала против неравноправия между мужчиной и женщиной. Ломая устоявшиеся каноны поведения, она требовала серьезного образования для женщины с детского возраста, тогда как в обязанности мужчин вменяла воспитание детей. Таким образом, М. Эджворт успешно совершает первые шаги к формированию классического феминизма. Ее романы о жизни современного общества «Белинда» (1801), «Элеонора» (1806) и другие, а также сборники рассказов «Родительский помощник» (1795), «Ранние уроки» (1801) отмечены глубоким проникновением в детскую психологию. Автор писала о судьбах детей, беря за основу свой жизненный опыт и детские воспоминания. Этот прием помог глубоко и точно проникнуть в душу ребенка, создать глубоко психологичные образы. Параллельно в своих произведениях М. Эджворт идеализирует детство: в контексте социально-экономических условий, в которых жили ее персонажи. Принадлежавшая к числу англо-ирландских писателей, М. Эджворт пыталась примирить две нации путем создания положительных впечатлений об ирландцах в глазах читателей через персонажей детских рассказов.

Основной персонаж ее рассказов – маленький герой, жизнь которого посвящена заботе о своем материальном благополучии. Например, в рассказе «Сироты» дети после потери матери поселились в старом замке Россмор, где были вынуждены заниматься любой работой, на которую были способны. В итоге жизнь вознаградила их за труды: после того, как они нашли клад из драгоценных монет, им дали свой собственный дом. Противоположный детям образ в этом рассказе – Гуди Групп, нищенка, полагающаяся только на удачу, а не на трудолюбие, в поисках лучшей жизни.

Также в рассказе «Розанна» благодаря усердной работе на мельнице семья Грей переехала из старой лачуги в новый дом. Мальчику Брайану О'Нилу из рассказа «Белый голубь» в награду за честность достался белый голубь. Брайан дрессировал птиц, чтобы использовать их в качестве почтальонов, тем самым зарабатывая себе на жизнь. В итоге мальчик раскрывает преступный замысел грабителей и получает в качестве благодарности от лендлорда гостиницу в аренду.

Романы Джейн Остин (1775 – 1817), часто воспринимающиеся как романы для женщин, оказали значительное влияние на викторианскую прозу.

Дети в ее романах представлены косвенно. Зачастую главные герои – мужчина и женщина, чьи взаимоотношения не соответствовали консервативным нормам социальных институтов ухаживания и брака. Например, в романе «Гордость и предубеждение» отец не в состоянии оставить приличное приданое своим пяти дочерям. Осознавая свое социальное положение, девочки, будучи еще детьми, уже мечтают о лучшей жизни, о новых возможностях. И полюбить, как правило, получается не равного им по социальному статусу мужчину. Привилегия счастливого брака для героинь Дж. Остин не более чем хорошая развязка романа, сопровождающаяся острой критикой патриархальных социальных и сословных норм (неравный брак Элизабет Беннет и мистера Дарси). Анализ прозы Дж. Остин убеждает в том, что в художественном тексте могут быть вполне достоверно установлены имплицитные авторские знаки, отражающиеся в особой точке зрения

на мир, особой системе персонажей и особом характере авторского сознания. В своем романе Дж. Остин, провозглашая любовь, размышляет о взаимоотношениях в семье, об отношениях родителей и детей, устанавливает связи между любовью и жадной властью и богатства, раскрывает неоднозначную природу страсти и необходимости ее подавления.

Идеи Ж.-Ж. Руссо также повлияли на формирование образа детства в английской литературе позднего Просвещения и романтизма и были достаточно революционны для того времени. Говоря о необходимости воспитательного процесса при формировании личности, французский мыслитель восхвалял ребенка, отождествлял его с природой: «Наблюдайте природу и следуйте по пути, который она вам прокладывает. Она непрерывно упражняет детей; она закаляет их темперамент всякого рода испытаниями; она с ранних пор учит их, что такое труд и боль» [Там же]. Для романтиков природа становится особой формой самопознания начиная с детства. Через глубокое проникновение в души юных персонажей раскрывается авторская концепция и основная тема произведения.

Целая галерея поэтических образов детства была создана английскими поэтами-романтиками – У. Блейком, У. Вордсвортом, Р. Саути: «Романтики почувствовали детство как совершенно самостоятельный, неповторимый, особый и драгоценный мир» [Дианова 1996].

Переход Англии в новое столетие характеризовался не только сменой духа времени, но и формированием нового склада мышления. Человек более чутко воспринимал события современности, болезненное социальное отчуждение в мире взрослых, захватывающее и мир детства. Отсюда попытки возвращения к природе, отождествления образа детства с природными началами. В стихотворении У. Блейка «Святой четверг» образ голодного и нищего ребенка представлен поэтом для выражения критики современного ему общества:

Да чем же этот праздник свят,

Когда богатый край такой

Рожденных в нищенстве ребят

Питает жадною рукой? [Блейк 1965: 83].

В стихотворении У. Вордсворта «Мальчик-идиот» поэтом создан образ блаженного ребенка. Для него важно было подчеркнуть «скудоумие и нищету духа» мальчика Джонни, так нуждающегося в исправлении в соответствии с «вечной природой». Образ мудрого ребенка отражен в стихотворении «История для отцов»:

Я стать мудрей бы не мечтал,

Когда, мой дорогой сынок,

Тому, что от тебя узнал,

Сам научить бы мог [Вордсворт 2011].

В поэме «Прелюдия» проявляется мотив душевной близости ребенка с природой, божественным началом:

С пеленок я пестуем был красотой,

И после, когда с иной долиной мне пришлось

Девятилетнему свести знакомство,

Я полюбил ее всем сердцем <...> [Там же].

На фоне природы и угасающей сельской жизни, переселения в города родился мотив отчужденности, образ брошенного и потерянного в мире ребенка: «Отчаяние взрослых, плач голодных детей, надрывающий сердце матери <...>. Все это составляет эмоциональную вершину лирических баллад Вордсворта» [Елистратова 1960: 149].

В эпоху романтизма для личности было свойственно состояние «замкнутости в собственном внутреннем мире» [Дианова 1996]. В результате появилась необходимость в защите личного внутреннего пространства, возврата в прошлое, что в свою очередь приводило к первоистокам, к детству. Поэтому

детские годы мыслились как идеальная пора, где человек пребывал в гармонии с собой и миром.

Воспетый поэзией романтизма образ детства находит свое центральное место и в прозе XIX века. Образ ребенка у романтиков, его непорочная связь с Божественным началом перевоплотился в главного героя социальных романов многих писателей и писательниц эпохи викторианства (Ч. Диккенс, Ш. Бронте, Дж. Элиот, Э. Гаскелл и др.). Однако предстал он в художественной литературе нового периода несколько в ином свете. Детство викторианским писателям и писательницам служило инструментом для освещения пороков антигуманного общества.

Роман Фр. Троллоп (1779 – 1863) «Майкл Армстронг, фабричный ребёнок» (1840) является одним из первых индустриальных романов, опубликованных в Великобритании. Материнский феминизм Троллоп сосредоточен на тяжелом положении детей-чернорабочих. Роман, посвященный условиям труда в Манчестере, раскрывает злоупотребления детской занятостью в ранней викторианской Англии. В романе изображается результат ошибочной доброжелательности и вредной благотворительности. Сэр Мэтью Доулинг, богатый промышленник, принял к себе осиротевшего ребенка из семьи заводчика по имени Майкл Армстронг. Тем не менее, Майклу не удастся войти в новую жизнь, он чувствует себя изгоем и вскоре, надоевший своей новой семье, сослан на мельницы Deep Valley. Это особо тяжелая индустриальная среда – дети подвергались утомительной тяжелой работе, они голодали и страдали от болезней. К счастью, Майклу удастся уйти с мельницы. Роман венчается счастливым финалом. Троллоп, описывая ужасные условия жизни рабочего класса – жилье в трущобах и условия работы на фабриках, предвосхитила творчество Б. Дизраэли и Э. Гаскелл. Она открыла глаза своим читателям на бесчеловечное обращение с детьми на фабриках.

Вторая половина XIX века трактуется официальной историографией как время всеобщего благоденствия и стабильности. Одновременно этот период

отмечен острейшей социальной и идеологической борьбой за реформы в различных сферах общественной жизни. Английская общественность стремилась улучшить положение в школах, создать национальную систему образования. Причем речь шла не столько о передаче всех учебных заведений в ведение государства, сколько об увеличении финансирования, введении обязательного начального образования, инспекции и контроле за уровнем преподавания, создании специальных учебных заведений для подготовки педагогов. Пятидесятые годы ознаменовались конкретными мерами по улучшению начального образования, введению среднего образования для девочек. Однако к высшему образованию женщины были допущены лишь в 1865 году.

Распространению передовых идей, оптимистических надежд на образование широких слоев населения через литературу способствовали многочисленные выступления известных литераторов в периодической печати. Они настаивали на том, что важную роль в воспитании личности играет чтение серьезных книг. «Именно в эти десятилетия возникло большинство современных форм и жанров литературы для детей - от сказок, стихов и комиксов до специальных переложений книг по истории, религии, естествознанию» [Наумова 2015: 18-19]. На страницах педагогических журналов обсуждались проблемы воспитания, методики обучения, трактовалась детская возрастная психология. Так, литературно-общественные журналы под редакторством Ч. Диккенса (1812 – 1870) «Домашнее чтение» (Household Words) и «Круглый год» (All the Year Round) внесли заметный вклад в дело просвещения. В них были опубликованы материалы по теме образования и воспитания разных авторов, в том числе и самого писателя. В своих проблемных статьях и обзорах Диккенс затрагивал широкий круг вопросов: «Преступность и образование», «Невежество и преступность», «Поэзия науки», «Доклад комиссии, обследовавшей положение и условия жизни лиц, занятых различными видами умственного труда в Оксфордском университете», «Призыв к падшим женщинам» и т.д. [Collins 1963: 222-225]. Диккенса интересовали вопросы создания сети образовательных

учреждений для взрослых. Он вникал в дела школ для бедных и сиротских приютов, исправительных учреждений и школ для инвалидов и умственно отсталых не из любопытства профессионального репортера к драматическим сторонам жизни в поисках сенсационного материала, а из искреннего желания помочь обездоленным, отвергнутым обществом детям лондонского дна.

Образы детей-мучеников, олицетворяющие христианскую идею самопожертвования, являются одним из характерных типов детских образов в его художественном творчестве. Обездоленные дети, не способные противостоять испытаниям судьбы, «увядают в полном расцвете сил». Такие персонажи населяют порой «Рождественские повести», несмотря на их в целом жизнеутверждающий пафос. Так, фантастические образы-символы мальчика и девочки рядом с Духом Нынешних Святков являются Скруджу в «Рождественской песни в прозе»: «Тощие, мертвенно-бледные, в лохмотьях, они глядели исподлобья, как волчата <...> Имя мальчика – Невежество. Имя девочки – Нищета» [Диккенс 1959: 74]. В то же время образ детства связан в «Рождественских повестях» с мотивом нравственного перерождения и возрождения взрослых. В «Сверчке за очагом» (1845) роль «божественного ребенка» отводится «Блаженному юному Пирибинглу» – малыш вместе со сверчком воплощает идею счастливого домашнего очага, дарует счастье юной матери. Малютка Тим в «Рождественской песни в прозе» – воплощение доброго сердца и благородства. Ему подвластно изменить черствое сердце взрослого персонажа, и сам он награжден «рождественским чудом». В рассказе «Рождественская елка» (1850) образ ребенка дан «опосредованно, через воспоминания, эмоции и ощущения взрослого человека, вернувшегося в Детство. Это утопически-идеальный мир, мир Доброты, Красоты, Милосердия и Чуда, мир Сказки, которая сосуществует с реальной действительностью, а главная ее [сказки] цель – сделать эту действительность чуточку лучше. Поэтому так искренно и трогательно звучат слова Диккенса, обращенные к Рождественской елке: “Если где-то внизу в твоей непроглядной чаше для меня упрятана старость,

о пусть мне будет дано уже седому возносить к этому образу детское сердце, детское доверие и упование”» [Швачко].

В связи с рождественской темой и образом детства, тесно связанными у Диккенса, вспомним суждение Г.К. Честертон, тонкого ценителя наследия «Великого Викторианца»: «Этот рождественский дух, не поддающийся обаянию чужих стран, будет понятней, если вспомнить другую книгу Диккенса, его “Историю Англии для детей”» [Честертон 1982: 105].

Образ детства разными гранями представлен в прозе Диккенса. В романе «Домби и сын» (1848) Поль Домби, пятилетний мальчик, лишенный родительской любви и тепла, медленно стареет, а не взрослеет. Писатель показывает конфликт между взрослым и детским мирами, движение детских чувств от одного состояния к другому, разнообразие и мобильность детского мировосприятия. Во многих его романах – «Приключениях Оливера Твиста» (1839), «Жизни и приключениях Николаса Никльби» (1838), «Лавке древностей» (1841), «Холодном доме» (1853) и др. перед читателем проходит галерея многочисленных образов викторианских сирот с искаленным детством: «Основу составляет история неравной схватки простого человека и враждебного ему общества» [Катарский 1960: 81]. Верно заметил И.М. Катарский: «Диккенс сделал центральной фигурой романа [«Приключения Оливера Твиста»] бездомного оборванца мальчишку, «воспитанника» воровской шайки, не побоявшись приоткрыть завесу над порядками одного из «благопристойных» работных домов, правдиво показывая жизнь воров и преступников» [Там же: 70], это мог только писатель, обладающий смелостью, честностью и ясным пониманием своего писательского долга. В романе Оливер Твист выступает одновременно и жертвой жестоких социальных условий жизни, и героем просветительского романа. Диккенс изображает маленького мальчика добрым, открытым и «никакие внешние дурные влияния не пристаю́т к нему» [Там же: 71]. Оливеру, переживающему тяжелую жизнь со всеми невзгодами и мучениями, удастся сохранить «ангелоподобность» и «идеальность» внешности и внутренних качеств на протяжении всех испытаний»

[Там же]. Особое место уделяется душевным переживаниям маленького Оливера. Он осознает свое одиночество: «И сознание своего одиночества в великом, необъятном мире впервые проникло в сердце ребенка» [Диккенс 2013: 32]; «<...> все теснее и теснее [он] прижимался к стене, чувствуя, что холодная, твердая ее поверхность как бы служит ему защитой от одиночества <...>» [Там же: 38]. Он измучен жизнью в приюте, где его унижают и бьют: «Бамбл ударил его тростью по голове, чтобы расшевелить, и еще раз по спине, чтобы подбодрить <...>» [Там же: 33]. Подобное обращение с ребенком может нарушить его психику, воспитать человека жестоким, ненавидящим мир, но только не маленького Оливера. В изображении Диккенса Оливер Твист представляет собой жертву уродливых условий жизни, хотя это не мешает ему сохранить доброе сердце. Сбегая от своих мучителей в Лондон, Оливер попадает в воровскую шайку. Ему помогает выжить ветчина и половинка булки, предложенная Джеком Даукинсом и кров, предоставленный Феджином: «Я очень устал и проголодался, – со слезами на глазах ответил Оливер. Я пришел издалека. Я иду вот уже семь дней» [Там же: 85]. Оливер не понимает, в какое место он попал на самом деле: «<...>он втайне решил поскорее заслужить доброе мнение старого джентльмена, и если Плут окажется неисправимым, он уклонится от чести поддерживать с ним знакомство» [Там же: 87]. К нему никто так тепло не относился с самого рождения. Ему хочется видеть в этих людях друзей. Как любой ребенок Оливер ищет опеки и любви, он хочет быть нужным. Для автора важно построить такой идеал отношений людей, когда эти отношения строятся не на выгоде, а на взаимном сочувствии, поддержке и понимании: «Оливер съел свою порцию, <...> выпил стакан горячего джина с водой <...> тотчас после этого он почувствовал, что его перенесли на один из мешков, потом он заснул глубоким сном» [Там же: 90]. Маленький герой порой не понимает себя, его мысли и действия противоречивы, помыслы и поступки не совпадают. Но «доброе сердце» подсказывает, где истина.

Верно отметила М.И. Крупенина, что «во времена Диккенса дети, находящиеся в тюрьме, вовсе не были необычным явлением». В результате

реформ «остро стоял вопрос о том, имеют ли родители абсолютную ответственность и права на детей; или же государство несло ответственность по уходу за детьми, даже если это означало подрыв принципа родительской ответственности» [Крупенина 2015: 235]<sup>3</sup>.

Важно отметить, что на страницах своих романов Диккенс по-разному изображает мальчиков и девочек. Мальчики в результате неправильного воспитания зачастую подвергаются физическому и психическому насилию, деформирующему данные природой добрые качества. Смирение в данном случае также не приносит спасения, так как такие герои все равно деградируют в духовном и нравственном плане.

Противоположными человеческими качествами наделены юные героини его романов, в них главенствуют доброта, самоотверженность, чистота души. Диккенс отражает типичные для викторианского общества взаимоотношения мужчины и женщины – женщина – это «кроткий ангел домашнего очага, [она] добра, стыдлива, возвышенна, достойна восхищения, но по природе слаба, беззащитна, нуждается в покровительстве мужчины, независимость ей не нужна» [Тугушева 1979: 12]. Е.Ю. Гениева, И.М. Катарский неоднократно указывали также на сходство юных героинь Диккенса с фольклорными образами Золушки и сказочной феи – это маленькая Нелл и Маркиза в «Лавке древностей», Крошка Доррит в одноименном романе.

Продолжая традиции романтиков, Диккенс создает образы «блаженных» героев – они «в высшей степени счастливые и не совсем нормальные» [Ожегов 1991: 56] – наделенных признаками ребенка, чья человечность противопоставлена антигуманному обществу. Именно благодаря детским чертам характера в полной мере проявляется человеческая сущность: не способные воспринимать мир таким, каков он есть, они смотрят на него через розовые очки. Чудаковатая детскость, свойственная мистеру Пиквику, проявляется во многих других героях романов

---

<sup>3</sup> Pinchbeck Ivy and Margaret Hewitt Children in English Society. Vol. 2. –London: Roulledge and Kegan Paul, 1973. – P. 358

писателя: мистера Дика из «Жизни Дэвида Копперфилда», капитана Катля из «Домби и сын», Бритлса из «Приключений Оливера Твиста», Мэгги из «Крошки Доррит». По справедливому замечанию М.П. Тугушевой, «детство для Диккенса всегда было не только возрастом, но и очень важным элементом полноценной человечности. Так он считал, что в хорошем и незаурядном человеке всегда сохраняется нечто от «детства», и воплощал это «детское» качество в своих лучших и любимейших героях <...>» [Тугушева 1979: 204].

Параллельно Ч. Диккенс воплощает черты детскости во взрослых персонажах женского пола, проявляющиеся не только во внешних данных, но и в манере поведения. Обращаясь к традиционному образу ребенка-жены у С. Ричардсона, Дж. Остин и др., писатель показывает не только развитие женского характера, но и свое отношение к этой теме. Например, в романе «Жизнь Дэвида Копперфилда» женщины своей кончиной приносят горе и страдание близким: Клара оставляет сиротой сына, а Дора – вдовцом мужа. Смерть в данном случае символизирует их неспособность и непригодность к жизни. В то же время образ маленькой Агнес Уикфилд – преданной дочери, самоотверженной подруги, а в дальнейшем идеальной жены являет образец викторианской женской добродетели. В романах «Наш общий друг» и «Тайна Эдвина Друды» в героинях, – Белле Уилфер и Розе Буттон, – автор демонстрирует взросление характера, способность противостоять трудным обстоятельствам.

В ряде произведений Диккенс противопоставляет здоровый мир детства, апологию естественности, воображения и фантазии – важнейших формирующих качества личности ребенка, – мертвому «миру фактов», иссушающему юные души (роман «Тяжелые времена», 1854), резко критикует «экономическое» утилитарное отношение к детству. Нельзя не согласиться с тем, что «силой великого гуманистического таланта Диккенс совершил нечто большее, чем его единомышленники и литературные предшественники – он сделал ребенка центральным героем литературы, а мир детства – полноправным предметом

изображения. Из пятнадцати романов писателя только в четырех дети не являются главными героями» [Наумова 2015: 20].

На страницах социально-психологических романов Ш. Бронте прослеживается эволюция женской проблематики, создается особый образ детства, отражавший точку зрения писательницы на положение женщин в викторианскую эпоху. В «Джейн Эйр» (1847) формируется новый образ героини – носительницы нового типа самосознания, готовой уже в детстве бороться за личное достоинство, а в дальнейшем за женское равноправие в семье. Несмотря на одиночество и незащищенность героини-ребенка, в итоге складывается цельный, гордый и сильный характер: «Доминирующим является столкновение главной героини, оберегающей самостоятельность и независимость своего внутреннего мира, обладающей удивительной цельностью характера, с внешним миром» [Проскурнин 2009: 52]. Бронте, сталкивая маленькую бунтарку Джейн с представителями различных социальных и сословных слоев Англии, демонстрирует ее духовную эволюцию. Большую роль в романе играют внешние детали, определяющие внутреннее состояние героини, особенности ее мышления. Описание состояния природы созвучно настроению маленькой Джейн, когда ее заперли в Красной комнате. Серый и дождливый день символизирует состояние ее израненной души, она страдает от одиночества, чувствует себя ненужной и незащищенной: «Дневной свет мало-помалу прощался с Красной комнатой» [Бронте 2012: 22]; «<...> пасмурный день переходил в гнетущие сумерки. Мне становилось все холоднее и холоднее, и тут смелость покинула меня» [Там же: 22]. Видение Джейн в Красной комнате – одна из форм косвенного психологизма, позволяющая более глубоко описать душевное состояние героини: «<...> мои нервы были возбуждены до крайности, и быстро скользящий блик представился мне предвестником потустороннего видения. Сердце у меня заколотилось, мои уши заполнил звук, показавшийся мне шелестом крыльев, я ощутила чье-то присутствие» [Там же: 23]. В форме внутреннего монолога показаны размышления Джейн по поводу норм поведения, ее собственных стремлений и

переживаний: «Ребенок, восставая на взрослых, как восстала я, дав полную волю своим возмущенным чувствам, неминуемо испытывает потом уколы сожаления, и знобящая дрожь сменяет недавний жар» [Там же: 48]. Особенно ярко в романе чувствуется «диалог» сознания и внутреннего голоса. После несостоявшегося бракосочетания Джейн с Рочестером автор детально описывает ее колебания и мучительные раздумья о своей дальнейшей жизни: «Однако ответ моего сознания: “Покинь Тернфилд немедленно” – последовал так незамедлительно, был таким страшным, что я затворила слух и сказала, что пока такие слова для меня невыносимы»; «<...> тут какой-то внутренний голос возразил, что нет – могу, предсказал, что я это сделаю. Я боролась с собственным решением, хотела быть слабой, чтобы избежать начертанного для меня страшного пути новых страданий» [Там же: 357]. Подобное психологическое бремя было присуще героине с малых лет.

Создатели викторианских романов стремятся раскрыть психологический мир чувств детей, формируют психологический навык сопротивления среде и обстоятельствам.

В английской прозе середины XIX века одним из ведущих жанров становится школьная повесть, находящаяся на границе между взрослой литературой о детях и книгами, написанными специально для маленьких читателей. Первым и наиболее популярным образцом нового жанра является роман Томаса Хьюза (1822-1896) «Школьные годы Тома Брауна», написанного в 1857 г. В автобиографическом романе описывается повседневная жизнь обычной английской школы. Благодаря новому жанру рождается новый детский образ: усредненный, обыкновенный, но связанный с национальной историей и культурой. Писатель подчеркивает, что его герой – типичный английский мальчик, внутреннее становление которого проявляется через его отношения с другими персонажами. «В связи с этим особую значимость приобретает тема мужественности, превращения мальчика в мужчину» [Дианова 1996: 12].

С этого периода появляются новые тенденции в английской литературе, предназначенной для девочек. Произведения Э. Несбит «Искатели сокровищ» (The Story of the Treasure Seekers, 1899), Ф.Х. Бернетт «Заповедный сад» (The Secret Garden, 1910), «Маленькая принцесса» (A Little Princess, 1905) и др. пользовались повышенным спросом у девочек и их родителей, поскольку давали возможность юным читательницам идентифицировать себя с главными героинями, активно действующими как во внешней социальной среде, так и в непосредственном окружении семьи. Изменения, в первую очередь, были вызваны стремлением английских и американских авторов (Ш.М. Йанг, Л.М. Элкотт, Л.Т. Мид, Э. Несбит, Ф.Х. Бернетт и др.) сформировать национальную ментальность юных читательниц в духе строгих викторианских принципов», затем в конце XIX в. – «дать прямое и открытое толкование проблем социально-психологического характера (неблагополучная ситуация в семье, безработица и ее влияние на отношения родителей и детей, неравенство среди сверстников, детская преступность и т.д.)» [Шишкова 2003: 5]. Изменения, связанные с жанровой модификацией романа для девочек, являются следствием желания авторов «сохранить в своих произведениях те полезные составляющие из опыта прошлого, которые побуждают читательскую аудиторию к культурной рефлексии, способствующей дальнейшему всестороннему росту личности, а именно, переосмыслению системы ценностей, норм и принципов, которыми руководствовались маленькие женщины конца XIX – начала XX вв. [Там же: 3]. Постепенно нравоучительная повесть для девочек трансформировалась в психологический роман для подростков.

Образ ребенка в эпоху викторианства стал еще более популярен, нежели в век романтизма. В этот период возникает не только литература о детях, но и детская литература, которая предназначалась детской читательской аудитории. Н.М. Демурова пишет: «<...> наряду с книгами, написанными специально для детей, немалое место занимают книги, первоначально предназначенные для взрослых и лишь потом вошедшие в «круг детского чтения» [Демурова 1997]. Это

означало, что произведения с детской тематикой были одновременно направлены как на ребенка, так и на взрослого. Среди таких писателей можно выделить Ч. Кингсли, Дж. Макдональда, Л. Кэррола, Р.Л. Стивенсона, О. Уайльда, Дж. М. Барри, Р. Киплинга и многих других.

Чарльз Кингсли (1819-1875), по мнению многих литературоведов, стоит у истоков формирования нового жанра – детского фэнтези. Главный герой его книги «Дети воды» (1863) – мальчик-трубочист Том, который после изгнания из дома и встречи с девочкой из высших слоёв общества Элли тонет в реке, где превращается в «дитя воды». В подводном мире с Томом происходят многочисленные приключения, в ходе которых он проходит долгий путь нравственного воспитания. Его наставниками на этом пути выступают феи *Doasyouwouldbedoneby* и *Bedonebyasyoudid* (имена которых являются «формулировкой» золотого правила нравственности) и матушка Кэри. В итоге Том зарабатывает себе возвращение в человеческий облик и становится большим учёным, который может планировать железные дороги, паровые машины, электрический телеграф, нарезное оружие и т. д. Кингсли использовал форму сказочного повествования, чтобы затронуть ряд религиозных проблем (как например, тему искупления), а также социальных проблем тогдашней Англии, включая бедность и детский труд.

Дж. Макдональд (1824 – 1905) – один из основоположников жанра фэнтези, вдохновитель для таких авторов, как Л. Кэрролл, М. Твен, Г.К. Честертон, Т.С. Элиот и других. Основываясь на генетической интертекстуальности и волшебно-сказочной традиции, он создал сказочные образы, ставшие классическими образцами английской литературной сказки второй половины XIX века. Его произведения отличают не только особый характер юмора, комментарии относительно своего времени, но и то, что его персонажи уже не классические герои сказок, а обычные дети [Лукманова 2011: 157-163]. Так, в загадочной истории «Серая волчица» (1871), написанной в стиле готической прозы, автор

совместил два свойственных его творчеству образа – ангелоподобную девушку и хищного демона.

Большая часть сказок, созданная Макдональдом, была написана в период его дружбы с Л. Кэрроллом, автором философской сказки «Алиса в стране чудес» (1865). В сказке явно прослеживается намерение автора провести грань между мужчинами и женщинами: общество, собравшееся за чаепитием, сугубо мужское, чем объясняется враждебная настроенность по отношению к Алисе, нарушившей границы маленького мужского мирка: «Мир страны чудес вообще по преимуществу мужской, а если там и попадаются женщины, то разнузданно грубые, агрессивные и лишённые женского обаяния (Герцогиня и Королева)» [Елиферова 2009]. Однако доминирует викторианская оппозиция мужского как варварского и дикарского, и женского, как ангельского. Как отмечено в исследовании М. Елиферовой, «Алиса – образцовая викторианская героиня, обладающая свойствами, которые в эпоху викторианства считались женскими добродетелями: хорошим воспитанием, терпеливостью и здравым смыслом» [Там же]. Благодаря этим качествам она преодолевает все трудности мира чудес и хаоса. В финале сказки после пробуждения Алисы перед читателями возникает образ старшей сестры – еще один женский образ, противопоставленный образу маскулинного Кролика – «в жилете, с часами и с повадками чиновника» [Там же].

Жанр сказки позволил многим авторам вернуть взрослого читателя в мир детства. Многогранные детские образы возникают на страницах произведений О. Уайльда: идеальный ребенок («Великан-эгоист», 1888), ребенок, находящийся под отрицательным воздействием взрослого мира («День рождения Инфанты», 1888), ребенок, совершающий ошибки («Мальчик-звезда», 1891).

Р.Л. Стивенсон, уходя от прозаической реальности, создает более сложные детские образы: «подключается к маленькому герою изнутри» [Чеботаева 2007: 5]. Р. Киплинг в сборниках «Пак с холма Пука» (1906), «Награды и феи» (1910), продолжая тему, начатую еще М. Эджворт, «заговорил о важности связи человека с родной почвой, народом, культурой. Маленький человек в его прозе – частица

природного естественного миропорядка, не испорченного рассудочной цивилизацией» [Там же]. Шотландский писатель Дж. М. Барри создал ряд сказочных повестей о мальчике Питере Пэне. Писателя интересовали вопросы стирания границ между взрослым и детским мирами. Благодаря этому его произведения отличает не только социально-этическая направленность, но и присутствие мотива детства как постоянной игры.

Обратившись к проблеме нравственного воспитания личности как средства познания и изменения жизни, Дж. Мередит привносит в литературу тему «отцов и детей». Своеобразие романа «Испытание Ричарда Феверела» (1859) заключается в неоднозначности трактовки Мередитом воспитательного сюжета, который традиционно должен завершаться стабилизацией характера, обретением гармонии с миром. Трагический финал романа продиктован пафосом развенчания пресловутого педагогического эксперимента отца, а также внутренней противоречивостью юного героя, неспособного победить в психологическом поединке, навязанном взрослым окружением. В романе женские образы приобретают сниженные характеристики: образ матери олицетворен со злым роком, возлюбленная Ричарда Люси из-за социального неравенства не может быть принята в семью, престарелая тетушка вечно думает о еде, леди Блендиш и леди Эттенбери лицемерны и бездушны. Так, на фоне «целой галереи нелепых, в нравственном отношении изуродованных и в общественном плане несостоятельных личностей» [Михальская 1984] протекает детство и юность Ричарда.

Томас Гарди – крупнейший писатель и поэт поздневикторианской Англии. Его интересуют социальные процессы, которые были характерны для капиталистического общества того периода. Тема природы играет особую роль в его творчестве, способствует раскрытию внутреннего мира персонажей, в том числе героев-детей [Кулевская]. Т. Гарди – типичный представитель мужского мира, для него женщина – это «слабый пол». Подтверждение данному факту находим в авторском отношении к героям. Так, юная Тэсс – это героиня

патриархального общества: «Быть может, осталась бы она на лугу и дольше, если бы вдруг не вспомнила с тревогой о странном поведении отца; мучимая беспокойством, она покинула танцующих и пошла в конец деревни, где стоял родительский дом» [Гарди 1983: 5]. Изображение главной героини в рамках сельского пейзажа – это способ подчеркнуть ее детскую хрупкость и слабость: «<...> для всех она была красивой деревенской девушкой – и только» [Там же: 4].

Иную характеристику приобретает юный герой Джуд в последнем романе Гарди «Джуд Незаметный» (1895): мальчик из провинциального городка, мечтающий стать учёным. Окрыленный мечтой, он преодолевает трудности судьбы: «Джуду на роду было написано страдать всю свою жизнь, пока над его ничтожным существованием не опустится занавес, возвещая, что он наконец обрел покой» [Гарди 2005: 4]. Изображение становления героя вдали от цивилизации – это возможность подчеркнуть его целеустремленность, силу характера, проявленные еще в детском возрасте.

Таким образом, в литературе XVIII и XIX веков формируются противоречивые детские образы: чувствительный, просветленный, духовно наполненный с одной стороны, и зависимый от материального мира, социально обусловленный, но не лишенный духовного начала, с другой. Позднее они найдут отражение в творчестве писателей XX и XXI веков. Развитие реализма оказало огромное влияние на формирование многогранного образа детства. В нем писателям удалось раскрыть истоки развития человечества, проникнуть во внутренний мир ребенка, постигнуть сложность и глубину его характера, показать формирование личности. Основное, что определило творчество викторианских писателей – доверие к детству, уважение к растущему организму. Детские образы этого периода могут быть положительными, ангелоподобными, и отрицательными, ущербными, жертвами антигуманного воспитания. Различные дисциплины (литературоведение, философия, психология и др.), сложившаяся художественная традиция внесли значительный вклад в трактовку детских образов. Понимание их

особенностей необходимо для дальнейшего исследования представлений об образе детства во взглядах английских писателей XX и XXI веков.

#### 1.4. Традиция и эксперимент в изображении детских образов в английском романе XX века

Продолжая традицию, сложившуюся в предшествующие века, согласно которой трактовалась изначальная невинность ребенка и самоценность детства, XX век благодаря не только философам, но и психологам пришел к новому научному объяснению детского сознания. Исследования З. Фрейда о влиянии детства и детских переживаний на поведение и дальнейшую жизнь человека привели ученого к антирусоистским размышлениям относительно состояния детства: «человек не может вечно оставаться ребенком. Он должен в конце концов выйти в люди <...>» [Фрейд 1992: 58-59], а также послужили теоретической базой для продолжателей его идей. С его учения началось изучение важности детства для жизни человека, а также систематизация и обсуждения этого периода человеческой жизни. Широкую известность получили исследования Э. Фромма о роли матери и отца в воспитании детей, особенностей их любви. Идея материнской любви заключается в ее безусловности: любить ребенка за то, что он есть, а отцовская любовь схожа с обусловленной, то есть ее нужно заслужить. С материнской любовью и опекой Фромм соотносил отделенность и индивидуальность ребенка: «У младенца «я» уже развито, но еще очень слабо, он не чувствует отделенности, пока мать рядом. От чувства отделенности его оберегает физическое присутствие матери, ее груди, ее тела» [Фромм 2009].

Психология, психоанализ позволили литературе приблизиться к новой трактовке художественных образов, сделав их психологичными. Писатели XX века стали обладать большими возможностями для изображения ребенка: культурные коды, «поток сознания», психоанализ – стали основой при формировании психологии детской души. В. Вульф отмечала, что «делая любой, даже самый беглый и вольный обзор современной художественной прозы, нельзя не заметить, что современная практика искусства является до некоторой степени

улучшенным вариантом старой. Можно сказать, что с помощью простых средств и материалов Филдинг писал хорошо, Джейн Остин еще лучше, но сравните их возможности с нашими! Слов нет, их шедевры поразительно просты» [Вульф 1986: 470].

По словам М. Эпштейна и Е. Юкиной образ детства в XX веке «из конкретной темы литературы все более превращается во всеобщий угол зрения» [Эпштейн 1979: 245]. Эпоха модернизма с соответствующей переменной культурного модуса с реалистичности на фантастику, с правдоподобия на иллюзорность, с конкретности на абстракцию определяет образ ребенка одним из важнейших символов эпохи. Однако так же, как и романтики, писатели-модернисты часто прибегали к использованию фигуры ребенка для выражения своих идей. Произведения писателей первой половины XX века – Дж. Джойса, Д.Г. Лоуренса, В. Вульф, К. Мэнсфилд, Р. Олдингтона, А. Кронина, Э. Боуэн – внесли особый вклад в историю развития детского художественного образа английской литературы данного периода, а также оказали влияние на своих последователей.

Дж. Джойс создает свой первый автобиографический роман «Портрет художника в юности» (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1914). Описывая интеллектуальное и религиозно-философское становление героя Стивена Дедала, автор приближает свой роман к роману воспитания. Однако Д.О. Курилов отмечает, что «отличие романа Джойса от любого «романа воспитания» в том, что в повествовании воплощен специфический «принцип живописности»: слово-«кисть» сразу рисует Стивена-художника, а «Стивен-ребенок», «Стивен-подросток» и «Стивен-юноша» – не что иное, как стадии готовности этого «портрета». Именно поэтому в любых прочих опытах «романа воспитания» всегда – естественно – меняется герой, но никогда (или почти никогда) – слово, изображающее этого героя» [Курилов 2004]. Благодаря воссозданной стилистике речи детского сознания, Джойс умело демонстрирует процесс восприятия действительности маленьким Стивеном, то есть повествование строится на

моментах психофизиологических реакций героя. Верно отмечено И. Влодавской, что «центр тяжести переносится на жизнь сознания, на субъективно-преломленное восприятие действительности» [Влодавская 1983: 161]. Часто впечатление от действительности воспринимается сознанием маленького Стивена в комплексе ощущений. Поэтому возникает впечатление, что проза в первой главе фактически воспроизводит внутренний монолог Стивена, как бы «озвучивая» его мысль. Даже в авторском «переложении» нам дается не действие как таковое, но сосредоточенность героя на его проявлении, не описание события как такового, но описание впечатления от события [Курилов 2004].

Д.Г. Лоуренс – один из тех английских писателей начала XX века, кто заявил о детских переживаниях, связанных с неблагополучными семьями. Данная тема долгое время не освещалась в литературе, лишь в начале века приобретает значимость. В психологическом романе «Сыновья и любовники» (*Sons and Lovers*, 1913) описывается жизнь Пола Морела, жившего в семье углекопа в маленьком городке. В романе поднимается вопрос отношения детей к матери. Особенно привязан к ней был Пол: он не покидал ее до самой смерти. Роман «Пропавшая девушка» (*The Lost Girl*, 1920), напротив, освещает проблемы взаимоотношений дочери и отца. В поисках свободы и новых ощущений она убегает от отца в Италию. Лоуренс вскрывает мотивы поведения юных героев, их болезненную привязанность к родителям. В его романах иллюстрируются психологические механизмы поведения, основанные на теории фрейдизма.

Подобные действия в поступках детей свидетельствуют об отсутствии уверенности в поддержке со стороны близких, об одиночестве героев. Тема одиночества, нашедшая отражение в творчестве многих писателей ушедших эпох, приобретает новое звучание в XX веке – преобразуясь в тему непонятности и отчуждения личности ребенка.

Творчество К. Мэнсфилд демонстрирует использование схожих техник при описании детских образов. Уходя от подробного описания внешней жизни, писательница уделила особое внимание глубокому «проникновению в

психологию детских образов и динамичному изображению формирующейся личности», например, в ранней малой прозе «Девочка, которая устала» (*The Child Who Was Tired*, 1910), «Маленькая девочка» (*The Little Girl*, 1910), «Прелюдия» (*Prelude*, 1918) и других. В рассказах-этюдах ставится острая проблема наследования детьми «содержательной пустоты» своих родителей, создаются «образы героев – безвольно плывущих по течению жизни, превращающихся по мере удаления от поры детства в детали социального механизма» [Чеботаева 2007].

Расцвет творчества Р. Олдингтона относится к 20-30-ым годам XX века. Его роман «Смерть героя» (*Death of a Hero*, 1929) – социально-психологический роман о представителях «потерянного» поколения. Раскрытие характера главного героя происходит на фоне семейной жизни двух поколений Уинтерборнов. С детства Джордж является приверженцем одиночества, тайно противостоит устоям общества, которое представляет вся его семья. Он живет в иллюзорном мире, где его друзьями являются книги, картины, природа. В конце концов, его противостояние заканчивается уходом из семьи. Олдингтон с точностью воссоздает довоенную атмосферу жизни английской интеллигенции, дает точное представление о формировании детских комплексов, повлиявших на дальнейшие судьбы героев «потерянного» поколения.

Последователем традиции воспитания и формирования характера семьей является А. Кронин. Именно семейная тема занимает центральное место в его первом романе «Замок Броуди» (*Hatter's Castle*, 1931). Все члены семьи: обезумевшая мать и дети находятся под гнетом деспотичного и жестокого отца Броуди. Для автора было важно показать на фоне многочисленных персонажей и побочных линий распад семьи, крушение жизни ряда героев с неблагоприятным детством.

События первой половины XX века объединили во взглядах многих писателей. Тема воспитания, взросления, формирования личности остается ключевой. Социальное окружение имеет определяющее значение при

формировании и развитии детских образов. Взрослые представлены в образах, как любящих защитников, так и некомпетентных воспитателей. Тогда как дети чаще всего выглядят неуравновешенными, бунтующими личностями, страдальцами, жертвами воспитательного насилия.

Творчество Элизабет Боуэн подтверждает данный факт. Одной из тем романов «Отель» (The Hotel, 1927), «Последний сентябрь» (The Last September, 1929), «Смерть сердца» (The Death of the Heart, 1939) и др. является общественно-политические изменения в обществе и роль женщины во время Второй мировой войны. Происходит смена жизненных ориентиров: женщина, которая на протяжении многих веков ассоциировалась с хранительницей домашнего очага, больше не может выполнять эту функцию. Другим важным фактором, определяющим содержание произведений писательницы, выступает образ детства [Феган 2006: 403-405]. И. Левидова также рассматривает новеллы, посвященные теме детства («Мария», «Гость», «Слезы, пустые слезы»). По словам исследовательницы, Э. Боуэн выступает прозорливым психологом, «удивительно чутко и сострадательно прислушивается к тому, что происходит в душе маленького человека, будь это предчувствие страшного горя или склонность к беспричинным слезам» [Левидова 1984: 11]. Опираясь на литературную традицию (Джейн Остин, Джордж Элиот, Томаса Гарди, Редьярда Киплинга), Элизабет Боуэн комбинирует широкий диапазон мотивов и образов в своих романах и рассказах. Отрицательные и положительные качества детской души представлены в ее творчестве сбалансированно: они удалены от «изначальной греховности» и от «врожденной невинности». Дети скорее умные и критичные, нежели наивные и легковверные [Влодавская 1983: 161].

В литературе поствикторианской Англии особым комизмом окрашена тема вторжения женщины в мужской мир. Большинство авторов, унаследовавших просветительский взгляд на эту проблему, ассоциировали женское начало с необходимыми нормами поведения. Нежелание мужчин находиться в соответствующих рамках в присутствии женщин возводит их в ранг

невоспитанных детей, наделяя, тем самым, функцией «домомучительницы» женщину. Так, на страницах детской литературы, в повести А. Милна «Винн-Пух» (Winnie-the-Pooh, 1926) мы сталкиваемся с аллегорическими и мифологическими образами детей разных возрастов и психологических типов. В лесном мире живут одни мальчишки, и только появление Кенги нарушает их идеализированный мир. Ее внутренние качества проявляется через материнские чувства: все жители леса для нее – это заигравшиеся дети, которых необходимо воспитывать. Исключение составляет Кристофер Робин, занимающий особое место в художественном мире повести.

В первой половине XX века на страницах романов предстали дети, на развитие которых значительную роль оказало социальное окружение, и все же они сохраняют относительную невинность. Во второй половине XX века вектор изменится не в лучшую сторону: появятся проблемные дети из неблагополучных, разрушенных семей, подвергающиеся насилию со стороны родителей. Стремление авторов показать более тонкое, по сравнению с предыдущей эпохой, проникновение в детскую психологию вполне обосновано. Обращение писателей к личному опыту было продиктовано растущими требованиями к социальным и психологическим деталям, поэтому еще их творчество во многом и автобиографично.

Известному французскому представителю философского постмодернизма и теоретику литературы Ж.-Ф. Лиотару принадлежат слова, относящиеся к смыслу «пост»: «Сама идея такой современности [постмодернизма] теснейшим образом соотнесена с принципом возможности и необходимости разрыва с традицией и установления какого-то абсолютно нового образа жизни и мышления» [Лиотар]. Это означает, что «подобный «разрыв» предполагает не преодоление прошлого, а скорее его забвение или подавление, иначе говоря повторение» [Там же]. Ж.-Ф. Лиотар приравнивает заимствование элементов из предшествующих стилей к процедуре, используемой в работе со сновидениями (З. Фрейд «Толкование снов»), как «следов дневных впечатлений, восходящих к пережитому» [Там же].

Мировоззрение и мироощущение периода второй половины XX – начала XXI века оказали существенное влияние на всю эпоху постмодернизма. В сознании автора формируется новое постмодернистское видение действительности: «видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, принципиально децентрированного, предстающего человеку лишь в виде неупорядоченных фрагментов, на основе футуристической активности (абсолютной свободы творчества)» [Шалаева 2006: 171-172]. На фоне общих идей постмодернизма возрастает интерес к личности. Человек стремится стать самим собой и утвердить свою индивидуальность, не потеряв при этом свободу: «Он зовет к свободному творчеству – нахождению новых дорог своего бытия, регулярному обновлению рода занятий, сфер деятельности, спутников жизни и т. п., что рассматривается постмодернистским сознанием как благо, содержащее в себе мощный импульс к дальнейшему творческому развитию» [Там же]. В эпоху постмодернизма рождается новый тип «маленьких личностей», для которых важно самоутвердиться среди себе подобных. Зарождается новый «бифуркационный тип» человека: характерный для всех эпох человеческой истории. Как результат культурно-исторического подхода тема взаимоотношений ребенка и взрослого выходит на первое место.

Сейчас уже невозможно представить становление ребенка без участия взрослого, который должен прививать социокультурные ценности, необходимые установки и нормы. Известные психологи Л.С. Выготский, Д.Б. Эльконин подмечали, что взросление ребенка возможно только вместе со взрослыми, подчеркивая при этом развитие целостной системы, диады – «ребенок – взрослый» [Выготский 1997]. Д. Б. Эльконин считал, что ребенок – это существо общественное, и любая его деятельность также общественная. Правильным было утверждение «ребенок в обществе», а не «ребёнок и общество» [Эльконин 1989].

Исследования психологов подтверждают, что изучение образа детства в современной литературе невозможно без учета анализа мира взрослых. «Лишь с позиций только системного, полидисциплинарного изучения детства можно дать

более полную и адекватную картину реальности, разобраться в причинах существующих проблем мира детства» [Шалаева 2006: 171-172].

Образ детства в произведениях английских писателей второй половины XX века находит продолжение через преломление традиции XIX века, порой теряя при этом гуманистическую окрашенность и приобретая новые трагические черты. На творчество английских писателей в большой степени влияли мировые войны, жестокость и социальное неравенство. Таким образом, сочетая в себе философский и морально-этический компоненты, образ детства в художественной литературе приобретает особую универсальность. На страницах современных романов мы видим более сложный калейдоскоп детских образов, развитие и становление которых происходит в контексте непростых взаимоотношений с семьей.

В целом можно утверждать, что на трансформацию образа детства в литературе второй половины XX века повлияли тенденции, начатые еще романтиками, а также формирующиеся на рубеже веков новые мировоззренческие системы в западном обществе. Важно то, что для изображения современного ребенка часто используются негативные качества: это не только детские шалости, но и «аномальное развитие» (жестокость, грубость, желание совершить убийство, испорченность, антигуманность) [Спэн 1970: 150-151]. Подобные изменения связаны со сменой ориентиров внутри семьи: это равнодушные или разведенные родители, некомпетентные воспитатели [Там же].

Тогда как в американской (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Т. Вулф, Дж. Д. Сэлинджер) «образ ребенка строился на естественности ребенка, нетерпимой к фальши, отвергающей конформизм» [Гумилевская]; формировался типологический ряд – «герой, отчужденный от буржуазной действительности», герой, «обладающий кодексом чести» [Ястребов 1989: 14], в английской литературе середина XX века была ознаменована появлением целого ряда порочных детей.

Благодаря переосмыслению предшествующей культурной традиции: мифологическим сюжетным мотивам и образам, литературным реминисценциям, сказочным повествованиям в английской литературе второй половины XX века создается новый образ детства («Повелитель мух» (1954) У. Голдинга; «Цементный садик» (1978), «Дитя во времени» (1987), «Искушение» (2001) И. Макьюэна; «Водоземье» (1983) Г. Свифта; «Подлинная история плеваки Мак-Фи» (1986) Дж. Олдриджа и др.), в содержании которого можно проследить новую архетипическую составляющую.

Основоположником новой традиции в формировании детских образов явился Уильям Голдинг (1911-1993) и его роман «Повелитель мух», который задумывался как пародия на викторианский роман «Коралловый остров» (1858) Р.М. Баллантайна.

У. Голдинг поселяет своих героев на необитаемый остров в окружении океана. Дети, слившиеся с природой, подвергаются ее же испытаниям: «у Голдинга дети превращают цветущий остров в море огня, в место жестокой охоты за человеком» [Хаферкамп 1985: 199]. Мир детства в романе уже не сравнивается с миром взрослых, не противопоставляется, а скорее уподобляется ему. Утрачивая нравственные ориентиры, ребенок превращается в примитивное, жестокое существо, «в XX веке у некоторых западных писателей эта трактовка часто заостряется в сторону антиморальности детства: двузначность снова сменяется однозначностью, но уже противоположного свойства» [Эпштейн, Юкина 1979: 247]. Вместо создания новых условий для жизни, как это было свойственно романам, написанным в жанре просветительской и романтической робинзонады, Голдинг демонстрирует деградацию детей, противопоставляя ее исключительности детства.

Еще одним примером, демонстрирующим детскую безнравственность, является роман «Цементный садик» английского писателя И. Макьюэна (род. 1948 г.). Автор, поместив четверых осиротевших детей в условия городской цивилизации, в дом, окруженный небольшим садом, повествует о заговоре скрыть

смерть матери. В романе противопоставляется внешний мир, в котором царит хаос и безумие, еще более абсурдному внутреннему миру ребенка, стремящемуся к удовлетворению только собственных желаний. И для таких детей И. Макьюэн спасения уже не видит.

В романе «Дитя во времени» (1987) писатель обращается к социальным проблемам. Детские образы представлены косвенно, через призму взрослого восприятия. Возрождение, обретение смысла жизни главного героя происходит не только во время поиска пропавшей дочери, но и благодаря возвращению к собственному утраченному детству. Создавая глубоко психологичные детские образы, Макьюэн разрушает представления о детстве, как идеальном периоде жизни человека, к которому так часто пытаются вернуться взрослые.

Таким образом, писатели, поддерживая доктрину о первородном грехе, о пороках, свойственных человеческой сущности, придали архетипу ребенка новое звучание, связанное с мотивами власти и преступных желаний.

Тем не менее, литературе второй половины XX века свойственно изображение ребенка в рамках продолжающейся романтической традиции, заключающейся в системе взглядов на мир и человека. Двойственность трактовки детских образов объясняется необходимостью указать на тот факт, что в центре внимания всегда находится взрослая личность, а «функции детей находились в контексте их глобального ответа взрослому опыту» [Ковени 1967].

Так, в романе Г. Свифта (род. 1949 г.) «Водоземье» Том Крик, школьный учитель, беседуя с детьми об истории, повествует о собственном детстве, о судьбах окружающих его людей. Для осознания будущего необходимо проанализировать прошлое. Свифт уверен, что только убежденность в положительном смысле детства способна породить надежды на светлое будущее. В некоторой степени образ Тома Крика в детстве соотносится с архетипом божественного ребенка, только проявляющийся через его устремленность в будущее, а вовсе не в вопросах нравственности.

На фоне обозначенных выше авторов можно выделить Джеймса Олдриджа (1918 – 2015), который в своем творчестве выступает одновременно продолжателем гуманистической традиции и новатором в изображении ребенка. В его поздних романах, повестях и рассказах «Последний дюйм» (The Last Inch, 1957), «Мой брат Том. История одной любви» (My Brother Tom. A Love Story, 1966) «Удивительный монгол» (The Marvellous Mongolian, 1974), «Подлинная история Плеваки Мак-Фи» (The True Story of Spit Macphee, 1988) и др. тема детства ключевая. Отличительной особенностью позднего творчества автора является гуманистический заряд его произведений, который характеризует и отношение самого Олдриджа к детству. Детские образы в его произведениях – это независимые, самостоятельные, твердо стоящие на ногах личности. Несмотря на свой социальный статус (сироты, беспризорники), они привлекают внимание читателей оптимизмом, жаждой жизни, что является, по сути, смыслом человеческого существования.

Среди литературных дебютов второй половины XX века весьма заметным оказалось творчество английских писательниц – «Я в замке король» (1970) С. Хилл, «Повелительница камней» (1982) Э. Теннант, «Пятый ребенок» (1988) Д. Лессинг и др.

Романы и рассказы С. Хилл по содержанию и стилю во многом отвечают характерным признакам прозы викторианских писателей: драматизму, ювелирной технике психологического анализа, умению передать типичное в создаваемых образах. Современное звучание произведениям С. Хилл придают не документальные факты, включенные в канву повествования, что свойственно многим другим английским и американским авторам. Жизнь героев разворачивается на фоне сельского пейзажа, ветхих домов. Мастерство писательницы заключается в том, чтобы разглядеть на фоне повседневности неоднозначность человеческой натуры. В романах и рассказах повторяются мотивы одиночества, неизбежности смерти, проявляющиеся в драматических обстоятельствах, заканчивающихся трагедией. В романе «Я в замке король» (I'm

the King of the Castle, 1970) органично соединились традиция английского романа воспитания с современным подходом к психологическому исследованию. Сюжетно-композиционный план строится по принципу романа воспитания Ч. Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфилда», «робинзонады» Р. Баллантайна «Коралловый остров» и Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ». «Робинзонада» главного героя романа С. Хилл Чарльза Киншоу, одиннадцатилетнего мальчика, заключается в исследовании тайн поместья Уорингсов. Однако череда разочарований, нарастающих с каждым эпизодом, приводят маленького героя к полному одиночеству и драматической развязке – самоубийству в конце романа. Жизненные трудности главного героя далеки от тех, с которыми сталкивались герои викторианских романов – голод, непосильный труд, побои. Автор изображает проблемы психологического плана, связанные с одиночеством маленького человека в большом мире.

Широкую известность в Англии получил роман «Повелительница камней» (Queen of Stones, 1982) Э. Теннант. Писательница, работая в русле постмодернистского пастиша и «фантастического реализма», практически повторила сюжетно-смысловую схему романа У. Голдинга «Повелитель мух»: заблудившиеся в лесу девочки дали волю своим инстинктам и убили самую непривлекательную и несчастную среди них. В романе присутствует описание жизни взрослых героев, данное через детское восприятие, и фрейдистские толкования психологии девочек. Как было отмечено Т.Н. Красавченко, «в сущности будучи скептиком-постмодернистом, считающим феноменальный мир бессмысленным, Теннант создаёт пастиши, сочетающие фантазию, своеобразную редуцированную пародию, основанную на сосуществовании стилей и идей, с комедийной игрой смыслами на безбрежном поле интертекстуальности» [Красавченко 1990: 150].

Д. Лессинг (1919-2013) в романе «Пятый ребенок», (The Fifth Child, 1988) противореча традиционному представлению об архетипе ребенка, связанного с Божественным ребенком по Юнгу, создает уродливого ребенка, образ которого

схож с мифологическими гномами или хоббитами. Данный образ выступает против многовековой традиции и никак «не предвещает спасения, а наоборот, свидетельствует о дикой, темной стороне человеческой природы, абсолютное преодоление которой невозможно» [Шанина 2014: 79-80]. Западные исследователи Б. Алмондо, И. Гамалло, Д. Лэнди, анализируя роман, находят в нем отражение идеологии феминизма. Например, в работе И. Гамалло маленький Бен представляется как воплощение «женских переживаний материнства и страха физического, психологического и эмоционального появления ребенка, другого» [Гамалло 2000: 123].

Подводя итог, можно сделать вывод, что благодаря широкой культурной традиции XIX века (мотивы, образы мифов и сказок, романы воспитания) писатели тяготеют к созданию неовикторианских детских образов, объединенных архетипической направленностью. Однако под влиянием внешних условий – мировых войн, социального уклада современного общества – содержание архетипа также переосмысливается. Дети совершают преступления, они дики и жестоки. Главная движущая сила их поступков – инстинкт самосохранения. Несмотря на это, детство все же воспринимается как этап перехода во взрослую жизнь, в результате которого должно произойти нравственное самоопределение.

Таким образом, в истории английской художественной литературы XVIII век был ознаменован началом эволюционирования образа ребенка. Опираясь на проведенный анализ произведений писателей этого периода, представляется возможным выделить несколько типов детских образов и в дальнейшем проследить динамику их развития и трансформирования.

Воспетый поэзией романтизма образ детства – одинокого, блаженного (У. Вордсворт) и нищего ребенка (У. Блейк), – находит центральное место и в прозе XIX века. Идеализированный образ ребенка романтиков предстал в художественной литературе нового периода в ином свете, у многих писателей эпохи викторианства он перевоплотился в главного героя социальных романов: часто это дети-мученики, обездоленные, недоразвитые, блаженные (Диккенс), а

также усредненный, обыкновенный ребенок (Т. Хьюз); В этот период появляется новый тип, к изображению которого тяготеет большая часть писателей: ангелоподобный ребенок, кроткий ангел (Ч. Диккенс, Ч. Кингсли, Дж. Макдональд, Л. Кэррол, Р.Л. Стивенсон, О. Уайлд, Дж. М. Барри, Дж. Мередит), образ всеразрушающего демона (Ч. Диккенс, Дж. Мередит, Т. Гарди); образ мальчика-труженника (Ф. Троллоп) и образ сильной, независимой и готовой трудиться девочки (Ш. Бронте).

У писателей первой половины XX века образ детства раскрывается благодаря новым типам героев-детей – это образ одинокого ребенка (Дж. Джойс, Р. Олдингтон); неуравновешенные, бунтующие страдальцы, ребенок-жертва воспитания и разрушенной семьи (Д.Г. Лоуренс). Образ ребенка-кроткого ангела и всеразрушающего демона находит свое отражение в художественных произведениях Д.Г. Лоуренса и Р. Олдингтона.

Происходит смена ориентиров в изображении женских детских образов – с темы необходимости образования для женщин переключение на изображение новой социальной роли для девочки: теперь она больше не воспитывается в духе хранительницы домашнего очага, а готовится принимать активное участие в общественно-политической жизни страны (Э. Боуэн); появляются также образы безвольных детей, плывущих по течению жизни (К. Мэнсфилд).

На формирование образа ребенка в литературе второй половины XX века повлияли тенденции, начатые еще романтиками, а также новые мировоззренческие идеи. Современный образ детства вбирает в себя негативные качества из мира взрослых. Детские образы – это проблемные дети из неблагополучных, разрушенных семей: жестокость, грубость, жажда убийства, садизм, испорченность, беспощадность, бесчеловечность – вот их главные качества; это безнравственные, деградирующие дети (У. Голдинг, И. Макьюэн, Г. Свифт). Безвольные дети превращаются в образы с внешним и внутренним уродством, они одиноки (С. Хилл, Э. Теннант, Д. Лессинг). Однако в творчестве

некоторых писателей следующего поколения постепенно намечается усиление позитивных гуманистических тенденций в изображении ребенка.

## **Глава 2. НЕОВИКТОРИАНСКИЙ ОБРАЗ ДЕТСТВА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ**

### **2.1. Диалогизм и интертекстуальный диалог: традиция внутри инновации**

Эпоха постмодернизма оказала существенное влияние на общественное сознание: «Условность и явная терминологическая многозначность понятия «постмодернизм» вовсе не означает условности существования и неопределенности того явления в искусстве последней трети XX столетия, которое принято именовать этим словом» [Пестерев 2001: 4]. Четкое понимание термина постмодернизм не возможно без осмысления его в конкретно-историческом аспекте. По словам У. Эко, «постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [Эко 1989: 461]. В «Заметках на полях «Имени розы» он пишет, «что постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние» [Там же: 460]. Однако в литературоведении начало периода постмодернизма относится к 1960 годам. Несмотря на многочисленные теоретические основы в трудах Р. Барта, И. Хассана, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, Ж. Лакана, У. Эко, Д. Лоджа и других, в настоящее время по-прежнему вызывают трудности попытки классифицировать этот период. Известно, что ранний постмодернизм отмечен формированием обширной теоретической базы, которая в 1980-е годы, в период расцвета постмодернизма, вошла в художественный процесс и писательскую практику и послужила основой для решения вопросов интерпретации в XXI веке.

Созданием методологической базы толкования текста занимается герменевтика [Арнольд 1999: 397]. Согласно принципам герменевтики,

понимание текста весьма диалогично, так как за текстом всегда находится личность его создателя, а культурно-историческую ценность сказанного порой можно определить лишь под усилением различных областей научного знания. Впервые в герменевтику принцип диалогичности был введен В. Гумбольдтом (1767-1836) и в дальнейшем разработан Ф. Шлейермахером.

В герменевтике важным считается духовное осмысление текста. Х.-Г. Гадамер полагал, что постичь это возможно благодаря языку и сопоставлению текста с языковой традицией [Гадамер 1988].

Теоретической проблематикой диалогичности занимался М.М. Бахтин, который писал о присутствии в тексте вербально выраженных следов других текстов, благодаря которым возникают субъективные ассоциации о культуре прошлого, а впоследствии сопоставление читаемого и прецедентного служит глубокому пониманию текста и возможности его интерпретации другому [Бахтин 1984]. Сравнить текст с диалогом между автором и предшествующей ему культурной традицией Бахтину помогают введенные им термины: «чужой голос» и «чужое слово». Под диалогизмом М.М. Бахтин понимал искусство, в основе которого «лежит принцип диалога, духовного контакта, взаимопонимания читателя и писателя, писателя и его предшественников и современников, изображенных персонажей между собой и внутренних диалогов героев» [Там же]. Диалогичность присутствует на всех уровнях: от диалога в слове до диалога между культурами разных эпох и наций» [Бахтин 1975: 91-93].

Концепция диалогичности Бахтина заключалась в том, что всю мировую культуру он расценивал как постоянный диалог между современностью и прошлым, где голос второго порой звучит еще интенсивнее, оживленнее: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые, т.е. рожденные в диалоге прошлых веков, смыслы никогда не могут быть стабильными и навсегда завершенными (конечными). Они всегда будут обновляться (меняться) в процессе последующего (будущего) развития диалога. В любой момент развития диалога

существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого, у каждого смысла свой праздник возрождения. Проблема большого времени» [Бахтин 1984: 393].

Очень широкое понятие диалога у Бахтина продолжает развиваться его последователями в концепции интертекстуальности. Бахтин не употреблял этот термин, его предложила французский литературовед и семиотик Ю. Кристева, термин впоследствии получил широкое распространение.

Под интертекстуальностью в широком семиотическом смысле понимается «непрерывный процесс взаимодействия текстов и мировоззрений в общей цепи мировой культуры. Она реализуется как включение в текст либо целых других текстов другим субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, аллюзий, реминисценций, либо даже лексических или других языковых вкраплений, контрастирующих по стилю и принимающим текстом» [Арнольд 1999: 392]. Текст служит для хранения и передачи информации и порождения новых смыслов.

На степень разработанности теории интертекстуальности влияет большое количество размеров, форм и функций включения другого голоса. Разработкой данных включений занималась многие теоретики, среди них особенно значимой является классификация, предложенная И.В. Арнольд: включения делятся на языковые или текстовые, где первые подразумевают использование специфической лексики и грамматических форм, а вторые различаются по объему (вставные романы, письма, дневники, цитаты, отдельные аллюзии). Разграничение интертекстуальности на внутреннюю и внешнюю позволяет говорить о наличии «чужого голоса», который может принадлежать другому автору, например, в эпитафиях и в различных цитатах, а может быть и фиктивным, т.е. принадлежать тому же автору, но под другим именем. Благодаря маркерам интертекстуальности автор оставляет читателю всевозможные

подсказки на прототекст: указывает их в сносках, в речи персонажа или в эпиграфе.

Классифицируя включения, нельзя обойти вниманием введенную Ю.Н. Карауловым [Караулов 1987] концепцию прецедентных текстов. К ним можно отнести Библию и мировых классиков, а также мифы, сказки, общеизвестные анекдоты.

Не менее важным является взаимодействие с текстом-источником: автор может цитировать его с пиететом, что придаст интексту возвышенный характер или, напротив, опровергать, пародировать, цитировать с иронией. На смысл и функцию интертекстуальности может влиять различие жанров прототекста и интекста, включение текстов из других семиотических систем (словесные описания произведений живописи, музыки и других видов искусств), употребление слов других языков, как в цитатах, так и в речи персонажей.

Таким образом, очевидно, что основная задача теории интертекстуальности – установить наличие и тип включений в интексте, которые, в свою очередь, необходимы для понимания взаимодействия исходного и принимающего контекстов. Диалогизм и интертекстуальность дают новый толчок к развитию теории текста.

У истоков теории интертекстуальности лежит не только концепция диалогичности М. Бахтина, но и теория анаграмм Ф. де Соссюра, учение о пародии Ю. Тынянова, а также историческая поэтика А. Веселовского, работы русских формалистов, теория эволюционного развития литературного произведения, представленная в работах В. Жирмунского, Б. Томашевского, В. Шкловского. Ценными считаются работы американских исследователей: Дж. Стил и М. Уортон, которые полагали, что теорию интертекстуальности следует изучать, начиная с диалогов Платона.

По словам К.Л. Ковалевой, говоря об интертекстуальности, нельзя обойти вниманием концепции, в рамках которых ученые рассматривают данное понятие:

«широкая (Р. Барт, М. Бахтин, Б. Гаспаров, Ж. Деррида, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ю. Лотман, М. Риффатерр, И. Смирнов, и др.) и узкая (И. Арнольд, П. Ван ден Хевель, Л. Дэлленбах, Н. Кузьмина, Н. Фатеева, и др.)». Отличает эти две концепции объект исследования. В соответствии с широкой концепцией интертекстуальность рассматривается как любой способ межтекстового взаимодействия, а узкая концепция интертекстуальности «заключается в сознательном и маркированном использовании межтекстовых связей между данным текстом и предшествующим ему текстом или группой текстов» [Ковалева 2013: 140-143].

В рамках широкой концепции изучения интертекстуальности важными являются работы французских постструктуралистов, прежде всего Ж. Деррида, провозгласившего, что «мир есть текст». В своей книге «О грамматиологии» (1967) автор отмечает, что каждое заново написанное высказывание, подобно палимпсесту, находится поверх предыдущих высказываний. Его термин «универсум текстов» обозначает бесконечный процесс, при котором тексты ссылаются друг на друга, являясь при этом лишь частью «всеобщего текста».

Продолжателем этой идеи является Р. Барт. Развивая основные положения данной теории, он дает свою формулировку интертекстуальности: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат <...>» [Барт 1978: 616]. Текстуальность и интертекстуальность ведут к уничтожению понятия «текст», так как заниматься поисками источников безнадежно. Поэтому мир представляется как глобальный текст, в котором все уже сказано. Подобные идеи привели Р. Барта к мысли о «смерти автора», уступающему место «скриптору», которому отводится лишь функция организатора уже сказанного, написанного и прочитанного в «многомерное пространство».

Последователь Р. Барта Л. Женни, для которого интертекстуальность – новый способ чтения, при котором текст читается как продолжение первоисточника или воспринимается как вновь созданный, не испытавший на себе влияние другого текста [Ковалева 2013:140].

М. Риффатер важную роль отводит читателю. Используя собственные культурные компетенции, он должен в процессе чтения распознать наличие интертекстуальности. Если этого не происходит, то это приводит к непониманию самой сущности текста [Риффетер 1992: 36].

Таким образом, исследователи-постструктуралисты заложили основы теории интертекстуальности, определили её основной терминологический аппарат.

Русская традиция исследования интертекстуальности начинается с трудов одного из представителей тартуско-московской семиотической школы – Ю. Лотмана. Согласно данной концепции понятие текста рассматривается в рамках всей культуры, он может иметь как вербальную, так и другие формы репрезентации (рисунки, фотографии, как вторичные семиотические системы). «Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями <...>» [Лотман 2000: 4]. То есть автор, создавая текст, находится под влиянием многих факторов: литературной традиции, окружающего мира, своих собственных идей, тем самым вбирая в себя всю предшествующую культуру.

И.П. Смирнов также рассматривал интертекстуальность с позиций текстопорождающего процесса: «Интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интертекстуальности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст <...>» [Смирнов 1995: 11].

Б.М. Гаспаров в работе «Язык. Память. Образ», не используя термин «интертекстуальность», пишет о теории подтекста: «Наша языковая деятельность осуществляется как непрерывный поток «цитации», черпаемой из конгломерата нашей языковой памяти» [Гаспаров 1996: 14].

В соответствии с узким подходом, благодаря которому термин «интертекстуальность» получил распространение, под интертекстуальностью понимаются диалогические отношения, при которых один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам.

В рамках узкой концепции немецкая исследовательница Р. Лахманн отмечает, что интертекстуальность присутствует только при намеренно выделенном автором взаимодействии между текстами, которое читатель может определить с помощью особых формальных средств [Lachmann 1982]. При таком подходе интертекстуальность приобретает маркированный характер, что даёт возможность изучать межтекстовое взаимодействие более детально.

Первые попытки систематизировать интертекстуальные включения принадлежат Ж. Женетту [Женетт 1982]. В своей работе «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) он предлагает пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов, реализующихся в таких приёмах как цитата, аллюзия, плагиат и др. Классификация Ж. Женнета позволяет рассматривать интертекстуальность в рамках литературоведческого и лингвистического анализа.

Подобными маркированными ограничениями интертекстуальности занималась представительница российской школы И.В. Арнольд [Арнольд 1999]. Понимание всего текста будет возможно лишь в том случае, если вводимый автором элемент будет осознанным. Автор дифференцирует интертекстуальность на внутреннюю (опознанную) и внешнюю (неопознанную). Внешняя интертекстуальность опирается лишь на припоминание источника читателем (пародия), а внутренняя – предполагает включения целых фрагментов

первоисточника. И.В. Арнольд делит интертекстуальность на языковую (элементы разных функциональных стилей) и текстовую (реминисценции, аллюзии и цитаты). Автор классифицирует включения по размеру и функциям, а также показывает, как различные включения реализуются через заглавие, эпиграф и внутренние цитации.

Н.А. Фатеева в своей монографии «Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов» разработала теорию деления интертекстуальности на читательскую и авторскую. Первая будет зависеть от компетенции читателя, «это установка на более углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста (текстовых аномалий) за счет установления многомерных связей с другими текстами». «С точки зрения автора интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного поэтического «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов (т.е. других поэтических «Я»))» [Фатеева 2000: 16-20].

Таким образом, рассмотрев развитие теории интертекстуальности, можно отметить, что, несмотря на различие подходов к пониманию данного феномена, существует общий тезис: интертекстуальность – это «перекличка» текстов, выраженная определенными маркерами, их диалогичность.

## 2.2. Образ детства в романе «Английская музыка» П. Акройда

К концу XX века практически сформировалась новая постмодернистская концепция мира и человека. Обращение современных писателей к общепризнанным жанровым канонам и классической тематике эпохи реализма становится ведущей тенденцией. Это подтверждается появлением целого ряда художественных произведений с признаками фрагментарности, интертекстуальности, цитатности, пастиширования, деконструкции. Авторы все чаще опираются на историко-культурные ценности, сочетают различные тексты, образы и архетипы [Ильин 2001]. Для многих писателей актуальным остается понимание человеческой личности, динамично развивающейся в современном, порой противоречивом мире, и ищущей смысл своего существования. Образ детства присутствует в произведениях многих писателей. Выделяется новая модель личности ребенка, рожденная кризисным поствикторианским общественным сознанием и воплощенная в художественной форме, подсказанной литературной традицией и авторским замыслом. Детский образ становится многогранным, его уже нельзя описать только как «идеальный», «жестокий», «испорченный» или «одинокий» ребенок и т.п. Складывается впечатление, что под разными масками и разными голосами скрывается сложный и «блуждающий образ». Такой образ формируется из аллюзивных фрагментов традиционных детских образов прошлого и словно блуждает по страницам классической литературы.

В русле этих тенденций может быть рассмотрено творчество современного британского романиста, поэта, литературного критика и лауреата ряда престижных премий П. Акройда (Peter Ackroyd, в. 1949 г.). Все его творчество – это непрерывный диалог с прошлым, потребность создать современный мир в перспективе истории, необходимость проследить жизненный путь человека: от рождения к смерти. Образ детства в его романах носит функциональный характер, служит звеном, без которого невозможно осознать человеческую сущность.

П. Акройд заставил заговорить о себе после публикации первого романа «Великий Лондонский пожар» (The Great Fire of London, 1982), в котором он смело соединил образ современного Лондона с романским миром «Крошки Доррит» Ч. Диккенса. Творческий диалог с великим викторианцем продолжился в монографическом исследовании о жизни и творчестве Диккенса (Dickens, 1990), ставшем не только фундаментальным вкладом в диккенсоведение, но и ярким захватывающим чтением для массового читателя. В беллетризованных биографиях о Ч. Диккенсе, Т.С. Элиоте, Дж. Мильтоне и ряде других произведений писатель описывает детство «как начальный этап формирования творческой личности, когда впервые обнаруживаются способности и проявляются творческие силы, обещающие рождение гения» [Шубина 2009: 103]. Благодаря обращению к теме детства Акройду удалось рассмотреть жизнь великих людей под иным углом, отыскать истоки творческой индивидуальности героев. В выборе героев биографического повествования проявляется индивидуальный подход писателя через осознание своей близости, своего созвучия с ними в контексте времени, философских и мировоззренческих установок, научной точности и художественного письма.

Обращение Акройда к творчеству писателей XIX века, в частности к Ч. Диккенсу, далеко не случайно. Для него викторианский писатель – трагический гений, а драма одного художника есть осколок драмы определенного времени. Историческая эпоха при этом воспроизводится не только через главные, ключевые события и документы, но чаще через боковые, необязательные, забытые подробности: исторические парадоксы, ритмы времени, умонастроения, а порой и через пристрастия и вкусы.

Творчество П. Акройда развивается в русле постмодернистских тенденций британской прозы конца XX века. В своих романах писатель примиряет две противоположности: руссоизм и викторианство. У него много точек соприкосновения с идеями Ж.Ж. Руссо. Схожие с руссоизмом мотивы проявляются в его романах в смягченной форме, а иногда и вовсе носят

противоречивый характер. С точки зрения Б.М. Гаспарова, мотивы способны репрезентировать смыслы и связывать тексты в единое смысловое пространство. Сущность этого принципа заключается в том, что «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и так далее» [Гаспаров 1994: 30]. Заимствуя основные мотивы, свойственные творчеству многих викторианских писателей, – мотив одиночества, душевной раздвоенности, психического нездоровья, домашнего уюта и др., – П. Акройд воссоздает с оглядкой на современность детские образы классической викторианской прозы.

В связи с этим, представляется целесообразным рассмотреть в его произведениях, прежде всего в романе «Английская музыка» (*English Music*, 1992), художественные параллели детских образов, восходящие к реалистической прозе XIX века, на различных уровнях интертекстуальных включений (аллюзии, литературные заимствования, реминисценции).

В основе романа «Английская музыка» лежит принцип чередования глав (всего их девятнадцать), повествовательных техник и сюжетных линий, схожих с классическим викторианским текстом, который лейтмотивно обрамляет повествование в виде основной темы или ее вариаций. В нечетных главах заключена история жизни главного героя Тимоти Харкомба. В четных – через галлюцинации или сновидения, – отражается его внутреннее состояние. Именно в этих главах видна особая организация литературного текста – «фабуляция» [Струков 2000: 122], в которой звучит «английская музыка». Английская музыка, по мнению писателя, это единство английских литературных свершений, достижений, открытий, – они могут стать источником стилизации для современного автора. Параллельно наряду с главным героем-ребенком в романе представлен калейдоскоп периферийных детских персонажей, неожиданно

появляющихся и исчезающих навсегда и помогающих раскрытию основного авторского замысла. Их узнаваемость – характерная черта героев П. Акройда. Однако заимствованные имена – это лишь прикрытие, внешняя атрибутика интертекстуальности, тогда как их внутреннее содержание далеко не классическое. По мнению В. Мюллера, «как и цитата, имя известного литературного персонажа оказывается «чужим» элементом, «вмонтированным» в свой текст, и, подобно цитате, заимствованное имя часто обречено на трансформацию не только формы, но и содержания» [Мюллер 1991: 176-194].

Роман воспитания Ч. Диккенса «Большие надежды» (*Great Expectations*, 1860) придает викторианский фон всему повествованию романа «Английская музыка». Внешняя канва событий излагается, как и в романе викторианского писателя, в хронологической последовательности и скреплена фигурой главного героя-ребенка. Такое произведение представляет собой вариант воспитательного романа, если в нем, «изображен сложный в жизни человека период между детством и возмужанием, переход к юности, а затем к годам зрелости. Это движение во времени связано с поисками своего «я», своего места в жизни, неосуществимой гармонии между идеалом и действительностью» [Михальская 1984: 10]. Основное движение сюжетного времени воссоздано как исторически достоверное: роман охватывает период с рубежа веков до 1992 года. Кроме того биографическое время включает также историю родителей мальчика и события из времен молодости его бабушки и дедушки. Повествование открывается первым сознательным впечатлением героя об окружающем мире, на которое накладывается корректирующая точка зрения умудренного опытом жизни повествователя, что заставляет нас обратиться к художественной структуре автопсихологического романа «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим», (*The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery*, 1850). Вслед за Диккенсом Акرويد пересекает в изобразительной структуре романа разновременные и разнонаправленные точки зрения – незрелую детскую и вспоминающую

повествовательную. Через несобственно-прямую речь во внутреннем монологе точка зрения персонажа сближена с авторским восприятием и нередко в речь мальчика вмешиваются образы и слова, которые мог бы использовать только Тимоти-взрослый: “For in this place (I thought) I must take all my provisions and barricade myself within <...>. So should we all take certainties in the midst of great distress, though we do but rarely find a cave or shelter within our own selves”. [Ackroyd 1992: 162] Именно для Диккенса было характерно подобное построение жизнеописательного сюжета, в котором рассказчик-герой «лежит как бы на границе рассказа, то входя в него как биографический герой, то начиная стремиться к совпадению с автором – носителем формы, то приближается к субъекту самоотчета-исповеди» [Бахтин 1984: 150].

Активное введение будущего в настоящее характеризует последнее в его развитии. Сравним: у Диккенса: «Много раз с того далекого дня я задумывался над этой способностью детской души глубоко затаить в себе что-то из страха, пусть совершенно неразумного» [Диккенс 1959: 368]; у Акройда: «Я убежден, что он скрывал свою депрессию, чтобы облегчить мое состояние. Но здесь, также как и во многих других случаях, я ошибался» (перевод мой. – Н.В.)<sup>4</sup>. Дистанция между повествователем и неопытным героем придает произведению ироничный тон. Подобная жизнеописательная схема, когда характер «становящегося» героя (термин М.М. Бахтина) становится «переменной величиной в формуле романа», присуща роману воспитания, «такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как роман становления человека» [Бахтин 1984: 212]. Таким образом, эксплуатация определенных жанровых доминант воспитательного романа формирует одну из сторон детского образа, определяя его как становящегося, неготового героя.

---

<sup>4</sup> “I suspected, that he masked his depression simply to relieve mine. In this, as in so many other things I was to prove mistaken” [Ackroyd 1992: 50].

Хронотоп дороги, пути, хронотоп родного дома, хронотоп города, типичные для воспитательного сюжета викторианского романа, приносят одновременно новые смыслы в трактовку образа детства.

Устойчивые пространственные символы движения, путешествия раскрывают характер духовных исканий персонажей, особенности культурной традиции и определяет принципы организации самого текста. Сравним: в романе Диккенса жизнь Дэвида Копперфилда – это движение от «заповедно-идиллического» детства к зрелости; это взаимосвязь ступеней роста, когда ранние годы не есть лишь прелюдия взрослости – они самоценны и неповторимы, закладывают характер, формируют духовное «я» [Наумова 2015]; в романе Акройда весь жизненный путь Тимоти условно можно поделить на несколько этапов: раннее детство (жизнь с отцом), отрочество (жизнь в деревне с бабушкой и дедушкой), юность (возвращение в Лондон к отцу), взрослость и затем старость. Каждый этап воссоздается как движение, при котором объект идет к себе путем бегства от себя в любом направлении (Ж. Деррида). Для мальчика в романе Акройда поиск истинного «я» постепенно превращается в бегство от собственного «я». Причем движение может происходить в разных мирах, в том числе и в мире подсознания – то есть в редкие моменты видений. При этом путешествие как бесцельное странствование символизирует собой сам процесс познания, что противоречит руссоистской идее о единстве целей путешествия и обучения. По своему значению этот символ многогранен и многолик: для Тимоти путешествие – возможность покинуть обыденную реальность, преодолеть ограниченность собственной участи, у диккенсовского Дэвида – это порыв к самостоятельности и свободе действий, необходимость смены декораций. Детский образ приобретает более сложную конфигурацию, хотя в его внутренних качествах все же угадываются черты, свойственные викторианскому ребенку.

Помимо страдальческого образа ребенка викторианцы тяготели к изображению ангелоподобных образов детства. Дети – это чистые и невинные младенцы, оказывающие благотворное влияние на взрослых: “Appear too good to

be true. Victorians had a penchant for angelic children who seem somewhere between heaven and earth” [Byrnes 1995: 21]<sup>5</sup>. Серьезные жизненные испытания, выпадающие на долю Тимоти уже в раннем детстве и формирующие его характер, представляют собой скрытую аллюзию становления личности в диккенсовских романах: типичный жизненный путь главного героя сопоставим с судьбами выходцев из среднего класса – воспитание в семье, школа, поиски подходящей профессии, устройство семейного очага. И в то же время судьба его индивидуальна и неповторима. Схожие мотивы с историей Дэвида мы находим в начале романа, когда перед читателем возникает добрый, жизнерадостный маленький мальчик Тимоти, в меру чувствительный и простодушный. Он соответствует идеальному образу детства в представлении великого викторианского писателя, с мнением которого соглашается и П. Акройд: «детство – самая светлая пора нашей жизни» [Диккенс 1959: 114], «счастливый сон» [Там же: 466], в которой ребенок – «это милый, взбалмошный, своевольный и очаровательный» [Там же: 423]. Тимоти ведет себя так, как и подобает всякому нормальному ребенку его возраста и происхождения. Раннее чтение закладывает нравственное чувство, помогает самоутверждению: Дэвид зачитывается оставленными отцом книгами: «он читал их с таким рвением, словно от этого зависело все будущее» [Диккенс 1959: 71]; и Тимоти воспитывается в духе героев романов великих английских писателей: “We had a large collection <...> Great Expectations <...>; The adventures of Sherlock Holmes and The memories of Sherlock Holmes <...>; Robinson Crusoe <...>”; его вкус формируется под влиянием великих художников: “The Engravings of William Hogarth: sometimes I [Timothy] would take them from the shelf and open them out upon the floor”. [Ackroyd 1992: 22] Для мальчика книги становятся почвой для развития фантазии. Диккенсовский Дэвид наделял обидчиков чертами всех романных злодеев, а сам, открывая поэзию героического, перевоплощался в любимых персонажей: Перегрину Пикля,

---

<sup>5</sup> «Повторяющейся темой является образ святого ребенка, который приходит в жизнь черствого взрослого, и в результате их общения взрослый испытывает обновление. Хотя этот архетипический по сути мотив повторяется на протяжении всей литературной истории, он стал особенно популярным именно в викторианскую эпоху» (пер. А.Г. Ненилина)

Хамфри Клинкера, Тома Джонса, Дон-Кихота, Робинзона Крузо. Аналогичным образом Тимоти в романе «Английская музыка» примеряет на себя роли литературных героев.

П. Акройд описывает спокойную и размеренную жизнь Тимоти, подчеркивая архетипическое божественное начало в ребенке и не принимая мрачную теологию диккенсовского Мэрдстона (отчима Дэвида) о том, что «все небесные ангелы – ангелы разрушения», а все дети – «маленькие ехидны» [Диккенс 1959: 70]: “I was always in bed by the time my father came in to me, and I would pretend to be asleep until he woke me by blowing softly on the back of my neck. Then he took a book down from its shelf, and began; Our breakfast was a late meal, although I never realized it at the time; in the evenings we would discuss what we called ‘English music’” [Ackroyd 1992: 48]. Таким образом, перед читателем появляется идеальный ребенок, жизнь которого только начинается. У него есть наставник-отец, приобщающий к высшим ценностям – «английской музыке».

Однако в идеализированных взаимоотношениях отца и сына прослеживается авторская ирония: Акройд как будто намеренно скрывает реальную жизнь от маленького героя, а поначалу и от читателя. На самом деле, Тимоти – это представитель изуродованного Второй мировой войной поколения, выросший в неполной семье, нуждающийся в заботе и ласке. Мы не находим прямых аллюзий на собственное детство писателя. Однако считаем важным отметить, что П. Акройд также воспитывался в неполной семье: отец оставил семью, когда мальчик был еще очень мал. Мать была мелкая служащая, по словам Акройда, нечто вроде «работника отдела кадров». В романе «Английская музыка» мать Тимоти умерла при родах: “I [Timothy] discovered, much later, that she had died while giving birth to me” [Там же: 49]. Отец, Клемент Харкомб, сам живший в условиях послевоенного времени, воспитывал мальчика, как мог: окружил его только теми вещами, которые сам признавал: “I knew very little about the lives of other people, of other children, because I had always been brought up by my father. Ever since I could remember, he had been beside me [Там же: 48]; he made our life

together seem like some vast and stupendous secret” [Там же: 49]. Воображая себя медиумом и целителем, вечерами отец давал спиритические сеансы, производившие на маленького мальчика большое впечатление: “And the placard outside read, simply, Clement Harcombe. Medium and Healer. He was my father”. [Там же: 2] Воссоздавая в романе атмосферу спиритических сеансов, весьма популярных в XIX веке, П. Акройд стремился не только обозначить неразрывную связь между викторианским прошлым и современностью с целью найти там ответы на интересующие его вопросы, но и приблизиться к большей достоверности историко-культурного контекста. Складывается впечатление, словно сам роман «Английская музыка» участвует в сеансе воскрешения викторианской литературы, нацеленном на ее новое прочтение и постижение множественных смыслов. Таким образом, автор, как бы играя со своим читателем, увлекает его в мир викторианского детства. Однако жизнь ребенка не настолько проста и наивна, как может показаться вначале. Предполагается, что читатель должен обладать определенными знаниями из области детской психологии и истории, чтобы понять, что за идеализированным образом скрывается болезненный, надломленный характер маленького человека. Акройд, обращаясь к прошлому, сам пытается разобраться в возможных причинах деформации детского сознания маленького героя иной эпохи.

П. Акройд, убеждая читателя в несовершенстве ребенка как личности «становящейся», обращается к типичным ситуациям английской художественной литературы об установлении отцовства-материнства, разрешения тайны рождения, обретения потерянных детей. В тайне рождения Тимоти проявляются скрытые архетипические признаки традиционных романских «найденшей», драматизм сюжетных коллизий, связанных с тайной происхождения и мотивами скитальчества. Акройд специально вводит излюбленные мотивы изображения сирот Диккенса. Сравним: у Диккенса: «Родился я [Дэвид] после смерти отца. Глаза моего отца закрылись за шесть месяцев до того дня, как мои раскрылись и увидели свет. Даже теперь мне странно, что он никогда меня не видел, и еще

более странным мне кажется то туманное воспоминание <...>» [Диккенс 1959: 5]; у Акройда: «Моя мама умерла, когда я был очень маленький – это все, что он когда-либо рассказывал мне о ней» (Перевод мой. – Н.В.).<sup>6</sup> Однако сиротство у викторианцев – это предпосылка свободы выбора, многообразия возможностей в устройстве судьбы, тогда как в «Английской музыке» это ведет к большей драматизации конфликта отцов и детей: бегство от отца и возвращение к нему подобно точке бифуркации, когда не ясно, смогут ли взаимоотношения перейти на иной, более высокий уровень. В романе также наблюдается и двойственная позиция автора по отношению к ключевым проблемам викторианской эпохи: с одной стороны, прослеживается утверждение мужского начала, незыблемости патриархальных устоев: отец в состоянии один воспитать ребенка; а, с другой стороны, видится ироничное отношение: возможно ли воспитать полноценную личность в неполной семье. В силу детской доверчивости только жизнь возле отца видится ребенком как идеальная: ведь что может быть лучше, чем постоянное общение с отцом, который является другом, а не назидателем. Нет необходимости ходить в школу, куда отец его не пускает, где придется столкнуться с внешним миром: “My father teachers me every day. He teachers me everything I want to know” [Ackroyd 1992: 107]. И Тиму кажется, что так будет всегда, ему бы так хотелось – возникает мотив больших ожиданий, рождающий мечтательный образ: “I lied about myself <...> My father was a famous war hero and my mother was still alive: she was a famous opera singer” [Там же: 185]. В этом случае П. Акرويد использует аллюзию на роман Ч. Диккенса «Большие надежды» для создания более глубокого имплицитного содержания. Драма Тимоти заключается в том, что его мечты не перерастают в желание иметь собственную семью, двигаться по жизни вперед. Несбывшиеся мечты не позволяют ему устремиться в будущее, постоянно возвращая его в прошлое с целью изменить ситуацию. «Большие надежды» оборачиваются утраченными иллюзиями в духе романа Ч. Диккенса.

---

<sup>6</sup> “My mother had died when I was very young – that was all he had ever told me about her” [Ackroyd 1992: 48].

Принцип чередования глав в романе помогает понять душевное состояние ребенка. Уход в параллельный мир – это попытка бегства от реальности, возможность прожить другую жизнь. В сновидениях и галлюцинациях Тимоти отправляется со своими любимыми персонажами со страниц книг английских писателей в путешествия, вояжи по дорогам Англии, судьбам англичан, английской истории и литературе: “ <...> Alice, Christian and Timothy found themselves to be in a wonderful garden <...>” [Там же: 44], “ <...he [Timothy] was not in the least discomfited when he found himself in the streets of London with new companion” [Там же: 81], “ <...> Timothy climbed the broad staircase; <...> when he came to the landing, he saw <...> an open door. <...> he walked in” [Там же: 119]. По ту сторону реальности Тим – это смелый и решительный мальчик, готовый действовать, чтобы добиться цели, тогда как в жизни он должен подчиниться обстоятельствам. Список текстов, которые легли в основу повествования четных глав и были подвержены фабулированию, обширен: «Путь паломника» Дж. Беньяна, «Алиса в стране чудес» Л. Кэролла, «Пророческие книги» У. Блейка, произведения Л. Стерна, С. Ричардсона, Э. Бронте и другие. Данный прием позволил П. Акройду парадоксальным образом «создать в романе атмосферу достоверности, подлинности» [Струков 2000: 123]; соединить прошлое и настоящее: Тим встречается с этими героями в сновидениях, они входят в текст в рамках определенной традиции. При этом неовикторианскому детскому образу придается «блуждающая» характеристика внутри самого романного повествования. Подобной техникой изображения внутреннего мира, особой формой психологизма – «когда мир познается путем внутренней речи, образов памяти и воображения» [Страхов 1973: 4] – пользовались и писатели эпохи викторианства. Под психологизмом одновременно может пониматься изображение характеров героев и их внутреннего мира: «Понимание автором структуры личности и изображение ее с помощью эмоций и размышлений – это явления, характеризующие разные стороны художественного произведения. Таким образом, подход к личности как к многогранному целому – есть принцип

художественного отражения действительности. А изображение внутреннего мира героя (мысли, переживания и желания) или психологизм – это способ построения образа, воспроизведения и осмысления того или иного жизненного характера» [Есин 1988: 9]. Таким образом, приемы прямого и косвенного художественного психологизма позволяют показать, что за внешним идеализированным детством кроются неоднозначные, двойственные черты характера маленького героя.

Процесс становления героя в романе Акройда осуществляется в русле базовых пространственных систем: пространства дома и пространства города. Автора интересует дом, составляющий пространственную и духовную основу памяти человека: “There was scarcely any bare space at all, and here I felt quite protected <...>” [Ackroyd 1992: 20]. Образ дома как апология домашнего очага проходит через весь роман и дополняет морально-оценочные характеристики его хозяев и обитателей. Образ квартиры, в которой жил Тим со своим отцом, складывается из деталей обстановки, многократно усиливающих чувства: “We had three rooms altogether: my father’s room itself, the kitchen, <...>, my own narrow room. In fact it was really no more than a grandiose cupboard; it had no windows but it contained a bookcase as well as a small bed and, to me, it was the epitome of luxury” [Там же: 20]. Пространство родного дома – сложный микрокосм жизни ребенка, это мир внутри в отличие от мира снаружи, поэтому расставание с ним служит средством драматизации сюжета: “I [Timothy] don’t want to have any life. I just want to be with you” [Там же: 100]; “<...> slowly we drew away from Hackney Square, but I did not look back” [Там же: 102].

Переезд Тимоти в маленький городок к своим бабушке и дедушке символизирует новый этап жизни, который мальчик не воспринимает как шаг в будущее, а скорее отождествляет с началом всех жизненных неудач: “<...> I [Timothy] knew that, in such a place, nothing would ever change. The lane, the white stones and the dust would always be here. And, in my memory, would it always be a place of sorrow and desolation?” [Там же: 104] Новый большой дом, зеленые поля и леса не впечатляют маленького героя, а, напротив, вселяют грусть и тоску в его

сердце. Его новая комната с идеальным порядком ассоциируется с местом, где умирают неизлечимо больные люди: “No doubt patients with a fatal illness, when they enter the room in which they are going to die, neatly fold away their clothes and tidily arrange their belongings” [Там же: 177]. Более того, принятие новой жизни означает для мальчика предательство отца: “I did not want to come too close to them [grandparents], since it seemed to me that I would somehow be betraying my father” [Там же: 109]. Кажется, что путь к спасению – это возвращение к родному очагу, к отцу: “I was truly lost and held on to my father’s hand with determination; I suppose that he always knew his way” [Там же: 13]. Однако этого не происходит, так как после воссоединения грядет новое расставание: “One day you’ll grow up <...> but only if you get away from here [London]” [Там же: 154]. Этапы жизни героя, сопровождающиеся сменой домов, напоминают бегство по кругу.

В романе Диккенса большая часть событийного времени также проходит в ограниченном бытовом пространстве. Дом, в котором жил Дэвид в детстве, напоминает монастырь с уютными спальнями, где время течет неторопливо. Все жизненные этапы героя сопровождаются также сменой или разрушением домов, знавших его: «Казалось мне, что умер также и дом и все, связанное с матерью и отцом, исчезло навеки» [Диккенс 1959: 297]. Важно отметить, что именно в пространстве дома бабушек завершаются жизненные искания героев: у Диккенса: «Я [Дэвид] поселился в Дувре у бабушки» и у Акройда: “I [Timothy] live alone in the farmhouse” [Ackroyd 1992: 399].

Камерность закрытого мира пристанища, убежища контрастирует с пространственными образами дороги, города. Традиционный для воспитательного романа мир дороги привносит авантурный элемент непредсказуемости и многообразия жизни и одновременно подсказывает поворот в судьбе. Все дороги в романе ведут либо в маленький уютный городок, либо в Лондон – город-лабиринт, в котором легко потеряться, утратить связи с прошлым. Достаточно вспомнить постоянные прогулки мальчика с отцом по городу, причем каждый раз новым маршрутом: “Let’s get lost <...>; <...> we would approach

Hackney Square from a different direction to the usual one <...>” [Там же: 13]. Переезд Тима в деревню к бабушке и дедушке, словно путешествие из одной жизни в другую: “We drove away from east London through narrow streets <...> we travelled west <...>”. [Там же: 102] В романе развитие и становление характера происходит на фоне движения из Лондона в деревню и обратно. С образом дороги тесно связан характерный для Диккенса мотив узнавания, паломничество к местам прошлого. Путешествие по старым дорогам детства располагает героя к размышлениям о прошлом и будущем. Сравним: у Диккенса: «улицы Ярмута казались слишком узенькими. Так бывает всегда с улицами, которые мы знали в детстве, а затем увидели вновь» [Диккенс 1959: 361]; и у Акройда: “Everything looks smaller when you come back” [Ackroyd 1992: 330]. Таким образом, пространства дома и города образуют фон жизни Тимоти, определяющий его судьбу и помогающий раскрыть его характер.

Многогранность образу детства в романе придают периферийные персонажи: Маргарет, женщина-лилипутка “she was about four feet in height, shorter even than I [Timothy] was <...> she was in her late fifties. <...> she was slightly hunched” [Там же: 51-53]; Эдвард, школьный друг, инвалид “his right shoulder and right arm were bent back-ward <...> and he limped badly on his left leg. <...> he could walk in no other way” [Там же: 181]. Их параллельные истории в романе выполняют сходные функции в сюжете, создавая картину вариативности судеб. Иногда Тимоти даже кажется, что Эдвард – это его собственное отражение: “I thought at first that he was imitating my own self-conscious movements” [Там же: 181]. Образ Эдварда напоминает сироту Трэдлса, романного двойника Дэвида в романе Диккенса, обладавшего многими драгоценными чертами, несмотря на определенную ущербность. Образы уродливого Эдварда и неталантливого Трэдлса далеки от того, чтобы служить «превосходной фигурой» на жизненном пути мальчиков. Однако их способность устроиться в жизни: найти работу, завести семью, составляет антитезу утраченным иллюзиям Тимоти.

В «Английской музыке» для того, чтобы нарисовать картину будущего, автор все время движется в обратном направлении: в предпоследней главе дается пространная фабуляция на темы «Смерти короля Артура» Т. Мэлори. Намеренное возвращение читателя к истокам английской литературы – способ доказать, что примирение героя с прошлым, с самим собой возможно лишь после осознания собственной его жизни, восприятия жизни окружающих его людей и предшественников как смену вечных образов, как игру времен и судеб. Произведение условно «завершает» бытие героя, а финальные главы завершают стабилизацию характера, включающую итоговую самооценку героя, не лишенную мотива «утраченных иллюзий», которые компенсируются созиданием нравственной личности, пониманием жизни как нравственного долга. «Негероический» герой воплотил в себе представление о типическом молодом человеке нового времени. Идеино-тематическая законченность – «исчерпать себя и свою жизнь в контексте современности» [Бахтин 1984: 150] – проявляется в мотиве возврата к истокам, к детству: как и Дэвид, Тимоти окружен теми, кто знал его ребенком. Образ детства, в центре которого «существует» главный герой, становится всеохватывающим в романе П. Акройда «Английская музыка».

«Чаттертон» (Chatterton, 1987) – еще один роман, раскрывающий художественные поиски П. Акройда, связанные с темой бытия человека, с переплетением прошлого и современности. Это сложный, постмодернистский «роман-саморефлексия» [Р. Федерман] с фрагментированной структурой и многочисленными сюжетными линиями, которые в определенной степени повторяют и зеркально отражают друг друга. Герои романа живут в викторианском особняке в Западном Лондоне – это «изолированная зона частной жизни, тщательно охраняемая целым арсеналом оборонительных средств для того, чтобы держать внешний мир на расстоянии» [Акرويد 2007]. Идея неразрывной взаимосвязи времен является одной из определяющих в романе. Автор не только возвращает читателя в XVIII век, рассказывая о рождении Томаса Чаттертона и его взаимоотношениях с матерью, но и указывает на

всевозможные ассоциации с детством Эдварда, сын Чарльза Вичвуда. Мальчик, которого Том встречает на улице – образ «блаженненького», гидроцефала – это своеобразная аллюзия на диккенсовских детей-сирот с обезображенной внешностью, но с чистой душой. Том также невольно начинает сравнивать себя с этим ребенком «не от мира сего»: «На мгновение он всматривается в мальчика так, словно пытаюсь разглядеть в нем самого себя» [Акройд 2000: 360]. Он непризнанный гений, обреченный на нищее существование, но сохранивший добрые помыслы и надежды на светлое будущее.

В романе «Дом доктора Ди» (The House of Doctor Dee, 1993) действие развивается параллельно: в наше время и в XVI веке, в одном и том же месте. Главный герой Мэтью наследует от отца старинный дом, исследование истории которого для главного героя становится основным источником к самопознанию. Пытаясь узнать историю этого дома, он обнаруживает, что в XVI веке дом был собственностью знаменитого алхимика и философа доктора Джона Ди, для которого путь к философскому камню и гомункулусу оказывается также источником к обретению полноты жизни. Для самого Мэтью раскрытие тайны: нетрадиционная ориентация отца и как следствие разлад отношений внутри семьи и его собственное происхождение, тоже оборачивается личной драмой. Судьбы двух героев – Мэтью и Доктора, – не просто параллельны, а являют собой изнанку или тень друг друга, их разъединяет лишь время, но объединяет место. В романе образы героев-детей существуют только в воспоминаниях главных действующих лиц. Образ ребенка, окруженный любовью, должен обеспечить полную гармонию семейных отношений. Но все попытки доктора Ди создать гомункулуса ведут к тотальному разрушению его семьи и собственной жизни. Питер Акройд явно выступает против подобных экспериментов, отдавая предпочтение кровному родству: “The myth of the homunculus was just another aspect of my father's loveless

existence – such an image of sterility and false innocence could have come from no other source” [Ackroyd 1994: 85]<sup>7</sup>.

Таким образом, для каждого героя осознание жизненного пути, так или иначе, ассоциируется с темой детства, где дом выступает в роли главного символа семейного очага, пристанища, места для игр и общения с родителями, своеобразной крепостью. Однако образ детства в произведениях П. Акройда представлен героями-детьми, изначально обреченными на потерю родителей, и соответственно освобождению от зависимости внутри семьи. В представлении Акройда подобный факт можно трактовать исходя из постмодернистского предпочтения хаоса космосу во взрослой судьбе героев или с позиций фрейдизма. Детские комплексы в финале произведений Акройда не преодолеваются, а усугубляются. Неовикторианский образ детства обретает драматические черты.

---

<sup>7</sup> Миф о гомункулусе был всего-навсего одной из сторон лишенного любви отцовского существования – этот образ стерильности и ложной невинности не мог родиться ни из какого иного источника. Теперь же наступило время коренных перемен [Акرويد 2009: 119].

### 2.3. Постмодернистское новаторство в изображении детских образов в романе «Метроленд» Дж. Барнса

Джулиан Барнс (Julian Barnes, b. 1946) – английский писатель, эссеист, литературный критик, один из видных представителей литературы постмодернизма; лауреат Букеровской премии (2011). Его роман «История мира в 10½ главах» (A History of the World in 10½ Chapters, 1989) утвердил за его автором репутацию блестящего стилиста и иллюстратора эстетических постулатов постмодерна, мэтра постмодернистской поэтики. Принципы постмодернистского письма ощутимы в его наиболее известных произведениях «Попугай Флобера», «Как все было», «Любовь и так далее», «Англия, Англия». Между тем уже его первый роман «Метроленд» (Metroland, 1981) позволил судить о Барнсе как о серьезном прозаике.

В силу особенностей поэтики роман «Метроленд» нелегко уложить в рамки существующей жанровой классификации. Свежий подход, живой, острый и современный язык, которым написано произведение, динамика образа главного героя и как следствие перестройка всего сюжета романа позволяют относить его к жанровой форме воспитательного романа, балансирующего на грани нескольких его разновидностей: биографического романа, описывающего жизнь как школу, и романа, где становление героя происходит параллельно историческому развитию. Автобиографическое начало ведет к известной лиризации романа, что приближает его к жанровой разновидности автопсихологического романа. Но насколько биографичен главный герой Барнса – Кристофер Ллойд – трудно судить. Однако можно предположить, что родившись на год позже своего создателя, Кристофер живет в то же время, а привычки, надежды, страхи, быт и окружение если и не основываются на личном опыте автора, то точно на опыте реально существовавших людей. К тому же некоторые пространственные характеристики романа устанавливают связь между биографическим автором и его героем:

Лондон и Париж, играющие важную роль в жизни и автора, и его героя; «буржуазный» Метроленд наделен чертами родного города писателя. В «Метроленде» наблюдается тонкая игра аллюзий, переключек и реминисценций, чувствуется ироническое отношение автора к национальным стереотипам и постоянный интерес к иной культуре как способу проявления идентичности главного героя. Для этого романа характерен постоянный поиск «английскости». «Национальная подлинность в конце XX века является отражением глобального процесса, который затронул все сферы современного социального бытия и связан с утратой традиционных смыслов, фундаментальных аксиологических ориентиров, сформированных на протяжении всего становления нации и ставших догмами к началу XX века» [Новикова 2013: 48].

Хотя тема детства не является ключевой в творчестве Дж. Барнса, в этом романе автору удается мастерски поведать о становлении главного героя – Кристофера. Причем, рассказывая читателю биографию главного героя с детских лет, Барнсу важно показать не только исходный жизненный материал, но и его превращение в текст: проблемы соотношения жизни и формы романа (сюжет, манера повествования, композиция) являются основополагающим в творчестве писателя. Герой Барнса складывается из полноты внешнего образа, из его отношения к смерти и жизни, к прошлому и будущему, к проблемам других персонажей.

Автор повествует о жизни главного героя, которая не укладывается в традиционные рамки классического романа воспитания: не все намеченные планы и мечты осуществляются. Несмотря на то, что Крис в конце романа предстает перед читателем разочарованным героем современности, его личная жизнь – огромная ценность, накопленный с детства опыт, формирует его неповторимую личность. Автор полагает, что любая уже сложившаяся личность способна к изменению, так как возможности человека безграничны. К тому же произведениям лирической прозы свойственны открытые дискуссии с читателем: тексты художественной литературы допускают и иногда даже предполагают

различия в их понимании. По сравнению с архетипами, созданными писателями-реалистами, барнсовский мальчик, несмотря на многочисленные жизненные разочарования, не настолько трагичен, как может показаться на первый взгляд: Кристофер с легкостью принимает мир таким, какой он есть, мирится с «жизненной рутинной», и в итоге отдаляется от своего единственного друга Тони: «Но разве взросление не заключается, помимо всего прочего, в том, что ты спокойно гарцуешь на лошадке-иронии без риска быть сброшенным наземь? Тем более что жить здесь (в Метроленде) удобно» [Барнс 2004: 650]. Однако герой Барнса больше, чем характер, он наделен сверхличностными психологическими качествами. Проявляется это через сопоставление мыслей и настроений Ллойда, через его удивительную способность соответствовать новому веянию, переменам: “the scale of the world has changed since those days” [Barnes 1990: 119]. Только сквозь времена и события может появиться что-то новое: и в укладе жизни, и тем более в каждом из людей.

Стремления и душевное состояние Криса во многом соответствуют поискам Джуда, главного героя романа Т. Харди «Джуд Незаметный» (*Jude the Obscure*, 1895). У Джуда тоже в детстве была мечта уехать в большой город, получить хорошее образование, состояться как личность. Но обзаведясь семьей, он, как и Крис, разочарованный возвращается в родной Кристминстер. Однако Барнс модифицирует образ, делая его современным. В начале романа мальчик Крис совсем не хочет быть похожим на остальных людей, он желает существовать среди них, однако жить по своей собственной модели.

Психологизм, позволяющий раскрыть внутренний мир и мотивы поведения людей, стал отличительной особенностью искусства XX века с его философией экзистенциализма, поставившей бытие уникальной трагической сущности человека на верхнюю ступень в системе ценностей. Здесь Дж. Барнс более традиционен, он предпочитает неразрывную связь между автором и читателем. Наследуя черты английской реалистической прозы, он рассказывает о проблемах

общества через непростые взаимоотношения между людьми, возвращая читателей к первоистокам формирования человеческой сущности: детству.

Может показаться, что Барнса волнует не столько набор душевных качеств ребенка, его внутренняя жизнь, сколько динамика и череда сиюминутных размышлений и переживаний. Диалогически направленный рассказ Кристофера Ллойда о своей жизни предполагает не только наличие читателя-слушателя, но и погружение в глубины внутреннего мира, анализ собственных поступков, мыслей и чувств порой откровенным образом, как если бы он находился наедине с самим собой: «Подобные списки я (Кристофер) мысленно составляю в голове в те редкие ночи, когда меня одолевает бессонница и в душе поселяется панический страх» [Барнс 2004: 646]; «<...> сами собой мои мысли скатились к тому, что и меня тоже когда-то не будет. Я не думал об этом уже много лет. Не задумывался – и все. А потом вдруг понял, что размышляю об этом почти без страха» [Там же: 680]; «я (Кристофер) не хотел, чтобы кто-то еще лез в мои самоуничижительные попреки себе самому. <...> не думайте, что я не слышу свой внутренний голос, который живет в каждом из нас – в самых глубинах сознания <...>» [Там же: 697]; «<...> я (Кристофер) сидел на стуле и раскачивался <...>. Все аккуратно, все чисто, все на своих местах. И все пронизано странной жизнью. Вещи содержат в себе отсутствующих людей. Я опять развернулся на табурете и уставился в окно, ощущая какое-то странное успокоение» [Там же: 699-700].

Благодаря аллюзиям на героев романов Т. Харди. Барнсу удается создать собственный новый многогранный образ ребенка-подростка, к которому неоднократно обращается главный герой романа Кристофер Ллойд, тридцатилетний мужчина, для переосмысления собственной жизни, и от которого начинается путь развития целого поколения молодых людей.

Специфика психологизма, типология личности обусловлены композиционными особенностями романа «Метроленд» – кольцевой структурой произведения. Тридцатилетний мужчина Кристофер Ллойд возвращается в воспоминаниях в свое детство и решается их записать. Это решение объясняется

его личными мотивами. Обращение человека к прошлому не случайно, потеря идейно-нравственной опоры в настоящем способна подтолкнуть его на поиски утешения и ответа на вопрос: «Почему так произошло?» в прошлое. Роман разделен на три главы, как три временные фазы взросления героя: детство, юность, зрелость, и соответственно года: 1963, 1968 и 1977. На каждом этапе герой представлен относительно сформировавшейся личностью с характерным складом мышления, с устоявшейся системой ценностей и взглядом на мир, наконец, с определенным видением себя как части этого мира. Но характеристики эти изменяются от части к части, которые соединены пространственным вектором – метро.

Своеобразный хронотоп дороги в начале романа выступает способом вхождения персонажа в мир больших надежд, который в конце развоплощается в роман утраченных иллюзий. Читатель видит только результат, но не само движение от остановки к остановке (journey), во время которого и совершается таинство изменения (metamorphosis). Повествование отличается некоторой хаотичностью. Складывается впечатление, что автор пытается воскресить наиболее яркие и значимые для него моменты бытия. Совершенно очевидно, что такое четкое расслоение непрерывного по своей сути течения жизни одного человека преследует определенную идейно-тематическую и эстетическую цель. Читателю предоставляется право самому додумать те связи, которые были намеренно опущены, автор же получает возможность изобразить маленького человека в каждый определенный момент его жизни максимально приближенным к реальному: как относительно статичного, но в тоже время несущего в себе предпосылки будущих изменений. Именно так создается впечатление о герое, как о человеке, находящемся в непрестанном движении, в развитии, а основной его характеристикой становится раздвоенность сознания – он живет и в настоящем, и в будущем одновременно. Настоящее состояние взрослого героя, охарактеризованное им как счастье: “Happiness: Oh, yes; and if not now, then never” заставляет читателя задуматься об иллюзорности этого представления благодаря

авторскому плану романа и сопоставлению мира детства героя и мира добропорядочных “bank managers”, в который он собирался вступить. Тем не менее, осознание такого счастья не дает ему душевного покоя, приводит его к острому душевному кризису.

Будучи 16-летним подростком-бунтарем, он уже описывал это состояние, как “surface happiness, deep discontent”, оправдать которое можно лишь двумя причинами: либо человек находится в состоянии сильного эстетического наслаждения, либо он просто спит. Мнение читателя поддерживается мнением его друга Тони, который прямо указывает на его растительное существование.

Если предположить, что состояние “home” соответствует третьей части романа (Metroland II), а “school” символизирует первую (Metroland), то очевидно, «путешествием» выступает вторая часть (Paris), и именно здесь следует искать причины и приметы поворота от радикализма к консерватизму, от идеализма к прагматизму.

Сюжет романа «Метроленд» построен на судьбах двух подростков – Криса и Тони, выросших в пригороде Лондона. Оба достаточно интеллектуально развиты, интересуются искусством и мечтают оказаться в Париже. Состояние их души приводит к противоречивому отношению к миру взрослых, подростковому бунту против буржуазной морали. Однако жизнь главного героя прописана пунктирно, без лишних описаний внешних сторон повседневной жизни.

Отнесение романа «Метроленд» к урбанистическому или индустриальному (Ryan) романному жанру не случайно. В романе Дж. Барнса нет детального изображения деловой стороны жизни героев. При этом обращение автора к теме города тесно связано с социальными переменами, характерными для Англии того периода, изменениями ритма жизни, самоидентификации личности. Поэтому рассмотрение данного романа как урбанистического или индустриального дает возможность проследить развитие личности в динамично развивающемся мире.

В романе автором четко обозначен концепт города: Метроленда (спальный район Лондона, родина героя) и Парижа (город, где осуществляются мечты, и совершенствуется герой) [Ryan 1996]. Именно эти пространства наиболее значимы в жизни Криса. Как известно, в форме хронотопа происходит завязывание и развязывание сюжетных узлов [Бахтин 1975: 282]. В романе родной Метроленд видится герою по-разному: сначала это просто место, где живет мальчик (“J’habite Metroland”), он не хочет иметь ничего общего с этим местом (“rootless”), стремится быстрее его покинуть. Затем, спустя пятнадцать лет, его мировоззрение меняется, незаметно родное место привязало его к себе и ему уже хочется туда вернуться, чтобы обосноваться со своей семьей. Меняется и описание Метроленда: “Besides, it’s an efficient place to live. <...> five minutes’ drive and you’re in open country where only the pylons remind you of town life” [Barnes 1990: 136].

Французская тема – существенная составляющая образа детства в «Метроленде», она связана с мотивом взросления. «Интерес к Франции – все это уже было заявлено в первом романе и остается основным элементом барнсовской вселенной» [Bauby 1991: 263]. Решив описать жизнь своих персонажей, Барнс считает необходимым посвятить своих читателей в проблемы соотношения искусства и жизни. Все политическое уходит на второй план: для героев наиболее важны личные переживания, личная история и французская литература.

Свидетельством того, что в первой части «Метроленда» (1963) Крис стремится покинуть родной край, становится множество аллюзий и реминисценций, отсылающих читателей к определенным пластам французской культуры. Жизнь шестнадцатилетних подростков – Криса и Тони – проходит под знаком французской литературы: “We cared for its literature largely for its combativeness” [Barnes 1990: 16]<sup>8</sup>: среди наиболее значимых и любимых у них можно выделить А. Рембо, Ш. Бодлера (“I’d taken Baudelaire with me to read on the

---

<sup>8</sup> «Нам очень нравилась французская литература» [Барнс 2004: 501].

beach” [Там же: 14])<sup>9</sup>, Расина и Корнеля, Мольера, Ги де Мопассана и других. Им свойственно стремление подражать французам (“Tony and I were strolling along Oxford Street, trying to look like flâneurs”). Однако во французской литературе они отдают предпочтение только тем аспектам, которые соответствуют их протесту против ханжества и лицемерия, буржуазных ценностей общества. Мальчики с радостью эпатируют преподавателей, представляют себя фланерами, разгуливающими по набережной Сены: “Only a strongly purifying motive could explain how hard and how readily Tony and I pissed on other people. The mottoes we deemed appropriate to our cause were *écraser l’infame* and *épater la bourgeoisie*.” [Там же: 14].<sup>10</sup> Однако их мечты неизбежно сталкиваются с будничной реальностью: мелькают добропорядочные буржуа, спешащие на поезд после очередного дня в конторе, скучные однообразные дома, перекрестные штрихи узких улиц на нисходящих викторианских террасах. В их сознании Лондон и Париж четко противопоставлены друг другу: здесь – неизменная станция «Тоттнем-Корт-роуд» и неизбежная предсказуемость маршрута – «в сторону Бонд-стрит», там – бесцельная праздность *flânerie*, измятая постель «в какой-нибудь *chamber particuliere*», бесконечное разнообразие возможностей» [Чуприна 1961: 272]. Таким образом, описанные юношеские годы героев, насыщенные элементами французской культуры, подтверждают тот факт, что, с одной стороны, культура Франции составляет основу их духовных поисков, а, с другой стороны, подкрепляет чувство их «инаковости» в современном буржуазном мире. Кроме того, ощущается авторская ирония над тем, что моделью поведения для подростков являются стереотипные представления о французах и их образе жизни.

Любовь к французской литературе, стремление к “*rootlessness*”, юношеский максимализм, внешние черты романтической личности – один из способов скрыть свою незащищенность перед миром взрослых. Поэтому попытки мальчиков

<sup>9</sup> «Я ходил гулять в парк и таскал с собой томик Бодлера» [Барнс 2004: 499].

<sup>10</sup> «Мы с Тони откровенно издевались над окружающими, причем из самых чистых – я бы даже сказал, искупительных, - побуждений. Мы избрали себе два девиза и руководства к действию: изводить тех, кто нам неприятен и эпатировать буржуазного обывателя» [Там же: 500].

употреблять в речи французские слова: “We cared for its language because it sounds were plosive and precise” [Barnes 1990: 16]<sup>11</sup>, идеализируя тем самым французов и их культуру, становится объектом авторской иронии, так как в равной степени их внешние противоречия соотносятся с противоречиями внутренними. Категорически отвергая мир взрослых, мальчики в то же время жаждут признания с их стороны. Взрослая жизнь представляется постоянным праздником, и им не терпится поскорее вырасти. Жизненная программа, которую, забываясь, рисует Кристофер, поразительно напоминает идеализированное существование «презренных буржуа». “<...> you imagined marriage, and sex eight times a night, a bringing up your children in a way which combined flexibility, tolerance, creativeness and large quantities of money” [Там же: 62]<sup>12</sup>. Таким образом, враждебность к окружающему миру, увлеченность французской литературой и искусством – это маска, плотная пелена чужих мыслей, идей и чувств, за которыми добровольно или в силу обстоятельств скрывается настоящий Кристофер.

Отношение рассказчика, личного повествователя, в роли которого выступает сам Кристофер, но в возрасте тридцати лет, к описываемым событиям в первой главе принимает также иронический характер. Рассказчик воспринимает себя в детстве как человека, который, желая казаться романтическим героем с глубокими познаниями в области французской культуры, очень часто, не осознавая того, ставит себя в смешное, нелепое положение. Однако, как бы ни был смешон Кристофер шестнадцатилетний, рассказчик жалеет об ушедших днях, о своей чистоте и горячем стремлении к истине.

Действие второй части происходит в Париже – еще один важный элемент французского кода в романе. Именно в этой части следует искать причины разбившейся мечты, смены жизненных идеалов и ориентиров, и как следствие возврат на родину, к своим первоисточкам. Во Франции Кристофер Ллойд – это

<sup>11</sup> «Нам нравилось как он (французский язык) звучит: взрывные согласные и четкие, ясные гласные» [Барнс 2004: 501].

<sup>12</sup> «Ты много думал и говорил о том, как это будет, когда все изменится: ты воображал, как ты женишься, как у тебя будет секс восемь раз за ночь и как ты будешь воспитывать своих детей – ты обязательно будешь терпимым, чутким и все понимающим отцом, и ты будешь давать им столько карманных денег, сколько им будет нужно» [Там же: 559].

авантюрист, исследователь, испытатель. Мироззрение его основывается не на какой-то абстрактной идее, а на более материальном убеждении, что человек является творцом своей судьбы. Это уже не тот подросток, который воевал со всем миром за свою независимость. Теперь это человек, добившийся своей цели и осознавший свою силу. Но возникающее при этом состояние эйфории приводит к другой крайности: Кристофер воображает себя титаном, которому подвластны даже непреложные законы человеческого бытия.

Идея собственного величия настолько всеобъемлюща, что автор, продолжая иронизировать над своим персонажем, заставляет Криса пропустить все студенческие волнения, проходившие в Париже в 1968 году, что абсолютно было бы неприемлемо для Криса, борющегося за вечные ценности человечества. “The point is – well I was there, all through May, through the burning of the Bourse, the occupation of the Odeon, the Billancourt lock-in, the rumours of tanks roaring back through the night from Germany. But I didn’t see anything. [Там же: 76].<sup>13</sup>

Жизнь для двадцатилетнего Кристофера – это как приключение, соревнование, в конце которого он обречен стать победителем, преодоление своих страхов, смена представлений о своей роли в окружающем мире.

Самым важным в познании французской культуры для Криса становится его любовные отношения с молодой француженкой Анник, однако так нелепо закончившиеся полным разрывом. Это приводит героя к осознанию того, что независимость и самостоятельность являются необходимым условием духовного развития.

На этот раз противоречивость героя проявляется в виде несоответствия между действием и чувством и определяется новой социальной ролью Кристофера – англичанин в Париже. Герой намеренно надевает на себя маску: он пытается отрешиться от своей прежней детской «английскости» и

---

<sup>13</sup> «В общем, я был в Париже как раз во время майских событий, когда горела Биржа, когда восставшие студенты захватили здание театра «Одеон», когда закрыли метро Бийанкур, когда по городу ходили слухи о каких-то танках из Германии, - я был там, но почти ничего не видел» [Барнс 2004: 574].

ассимилироваться с парижанами. Маска создает новое я, предоставляя герою более широкую свободу действий и освобождая от национальных комплексов, а заодно и от ответственности. Но поскольку смена личности является в данном случае сознательным действием, она требует от Кристофера повышенного контроля за своим поведением, за своей речью. При этом непроизвольно обостряются все национальные, заложенные в детстве черты характера так, что, против его ожиданий, англичане без труда узнают в нем соотечественника, а французы чувствуют его чужеродность: “How rational, how measured, how English <...>” [Там же: 122]<sup>14</sup>. Более того, маска оказывается столь противоестественной, что начинает беспокоить самого героя. Столкнувшись с реальной жизнью, где больше не с кем воевать, где предоставлена свобода выбирать и свобода нести ответственность за свой выбор, Кристофер с удивлением обнаруживает, что реальное положение вещей гораздо сложнее, чем ему представлялось в школе: “Until I met Annick I’d always been certain that the edge cynicism and disbelief; in which I dealt <...> were the only tools for the painful, wrenching extraction of truth from the surrounding quartz of hypocrisy and deceit. The pursuit of truth had always seemed some thing combative. Now <...> I wondered if it weren’t something both higher and simpler, attainable not through striving but a simple inward glance”. [Там же: 101]<sup>15</sup> Знания, добываемые собственным опытом, подорвали его самые прочные убеждения. В результате разрушения старых идей, когда еще не успели сформироваться новые, главным героем овладевает неуверенность в себе. “But measurement on a subtler scale than this – is it possible? <...> and in any case, don’t you need some scale of comparison to make measurements <...>? [Там же: 124-125].<sup>16</sup> А отсутствие жизненных ориентиров приводит к тому, что растерянность становится главной эмоциональной составляющей второй части романа: герой

<sup>14</sup> «Как это рационально, как взвешенно, как по-английски!» [Барнс 2004: 633].

<sup>15</sup> «До встречи с Анник я был убежден, что едкий цинизм и недоверчивость, которые я исповедовал, ... являются единственными инструментами для болезненного извлечения истины из руды повсеместного лицемерия и обмана. Поиски истины всегда представлялись мне процессом воинственным и агрессивным [Там же: 637].

<sup>16</sup> «Если ты влюблен в первый раз, откуда ты знаешь, любишь ты девушку или нет, если раньше ты не испытывал ничего подобного? [Там же: 637].

меньше действует и больше размышляет, что обуславливается усложнением его мировоззрения.

Первое, на что обращает внимание читатель в третьей части романа, это насыщенность текста событиями: герой, прошедший испытания Парижем, не воодушевленный на новые открытия, возвращается в родной Метроленд, женится, у него рождается ребенок, он устраивается на работу, встречается с бывшими одноклассниками. Наличие элементов французского кода в этой части романа заметно меньше, чем в предыдущих двух: проявляется лишь в памяти героя, в речи, в мыслях. “It’s certainly ironic to be back in Metroland. As a boy, what would I have call edit: le syphilis de l’âme, or some thing like that, I dare say. [Там же: 135].<sup>17</sup> Работа, связанная с переводами с французского языка, становится своеобразным символом любви к французской культуре.

В последней части Крис – это скорее обыватель, который лишается последних иллюзий относительно своей избранности и уникальности, лелеемых в детстве, он осознает, что его личная жизнь нисколько не отличается от жизни когда-то презираемых за заурядность его школьных товарищей.

У него нет особых причин жаловаться на жизнь. Однако ему постоянно приходится убеждать себя в том, что он счастлив и доволен, и нашел то, к чему стремился. Основной характеристикой Криса в этот период можно считать правильность, переходящую в занудство. Сам герой называет ее “seriousness”.

Преобразование в обывателя вносит и положительный смысл в описание образа главного героя: Кристофер освобождается от множества лишних черт, чужих идей. Перед читателем предстает истинный образ, без боязни показаться таким, какой он есть на самом деле. Освободившись от всего ненужного, Кристофер приходит к осознанию своего места в мире: человек – это высший судья жизни, а вещи ценны в глазах человека лишь настолько, насколько представляют интерес для него. Именно поэтому вещи, которые олицетворяли

---

<sup>17</sup> «Если определенная ирония в том, что я вернулся в Метроленд. В школе я бы назвал это le syphilis de l’âme (фр. сифилис души) или что-нибудь в этом роде» [Барнс 2004: 649].

собой надежды, мечты, воспоминания в первой и второй частях, не скрывают ничего, кроме материального.

Немаловажную роль в романе играет концепт лондонского метро. Это не только возможность обдумать происходящее, но и способ вернуться в прошлое, удалиться от мирской суеты. Дорога от дома до школы – первая на жизненном пути мальчика, она очень важна для него и весьма символична. Любая дорога подразумевает не только смену места, но и различные встречи: «встречи в романе обычно происходят на дороге» [Бахтин 1975: 276].

Метро присутствует на всех жизненных этапах Криса: в Лондоне, в Париже. Поездки становятся для ребенка началом путешествий: “there was a point of balance in the oscillation between home and school. The journey <...>” [Barnes 1990: 58].

Метро дает возможность узнать мир, встретиться с новыми людьми, побыть одному: “Those daily journeys were, I now realize, the only times when I was safety alone” [Там же: 59]. Когда Тони решился прокатиться вместе с Крисом, он был поражен, сколько нового и интересного можно узнать: “Christ, there so many of them <...>. Thousands of people down there <...>” [Там же: 61].

Путешествие в вагоне метро переходит в метафору дороги, в способ возвращения в прошлое, который дает новый толчок для развития героя, открытие нового в себе, переосмысление ценностей, воспитание себя: “An hour and quarter each day <...>. At one end, <...>, you appeared clean, tidy, hard-working <...>. At the other end, you slouched out of the carriage, shoes scuffed, tie askew, nails neurotically bitten <...>” [Там же: 58].

Мир, который видит во время поездок юный Крис Ллойд, маленькая копия того взрослого мира, в который ему предстоит войти, а станции – это символ важных жизненных моментов, которые он переживает. Линия метро – линия жизни, и для каждого пассажира она своя. Только во время движения, путем проб и ошибок человек взрослеет и набирается опыта.

Дорога, путь всегда вызывает ассоциации, связанные с движением. Причем в романе путешествия героя происходят с запада на восток, что на плоскости выглядит как движение вперед, путь из прошлого в будущее, к новым знаниям. А встреча с бывшим одноклассником и разговор о встрече выпускников – это движение в другую сторону, то есть назад в прошлое, в детство, в юность. Так и роман разделен на три части: «Метроленд», «Париж», «Метроленд 2». Три периода времени: историческое, биографическое и психологическое слились в одну жизнь героя. Эпоха, в которую живет герой, накладывает на него отпечаток. Все, что происходит вокруг, становится частью его биографии. А в сознании героя происходит наложение временных пластов – прошлого, настоящего и проекции будущего. Повествователь находится в центре этого пересечения, он вспоминает и проживает жизнь в особом ритме, составляющем психологическое время жизни героя.

Таким образом, на смену мечтам о Франции приходит не только принятие когда-то отвергаемых английских ценностей, но и культурная деградация героя. Герой обманывает себя, прекрасно осознавая, каково настоящее положение дел. Сравнивая английскую и французскую культуры, Дж. Барнс реализует важную идею всего своего творчества: для автора неприемлемо статичное существование культуры и народа вне контакта с окружающим миром. Познание себя, самоопределения возможно лишь в диалоге, в ситуации, пусть и не бесконфликтной, взаимного общения «я» и «другого». Нереализованные надежды Кристофера Ллойда, его утлое счастье не может считаться окончательным совершенствованием героя на пути становления личности. Здесь обмануты и ожидания читателей: они не видят в конце романа воспитания обретшего себя героя. Однако наличие мотива дороги, встречи, хронотопа пути, непременно присутствующих в романе воспитания, играет важную сюжетобразующую роль в исследуемом произведении: помогает раскрытию художественного образа, придает ему новое звучание.

В этом воспитательном процессе для героя важно созревание духовной личности через познание мира и искусства. С детства для мальчика литература и живопись играли большую роль, были выше всех иных составляющих жизни человека. К концу повествования происходит перерождение героя: тонкий мальчик из романа уходит. Он не реализовал себя в этой зоне и превратился в одного из тех, кого сам в детстве с иронией называл “they”. Они – это люди, для которых радость жизни заключается в комфорте и уюте, у домашнего очага в кругу семьи. Они не ищут высоких ценностей, им вполне хорошо в своем маленьком мирке.

Основываясь на разножанровости романа «Метроленд», о нем можно говорить как об одном из самых ярких и оригинальных урбанистических романов воспитания нового времени, близких стилистике лирической прозы. Главный герой Кристофер Ллойд, современный «барнсовский мальчик», в процессе взросления, воспитания, жизненных испытаний из тонкого мальчика, ценившего литературу, живопись и музыку превыше всего, перерождается в новый характер, иллюстрирующий утрату иллюзий подросткового и юношеского возраста. Нонконформизм юного неординарного, подающего творческие надежды героя трансформируются в стереотипную личность конформиста, видимо удовлетворенного своим комфортным существованием. Такое развоплощение личности героя свидетельствует о неосуществленности юношеских идеалов и творческого потенциала. Однако нельзя окончательно судить о завершенности процесса формирования личности героя, и открытый финал произведения заставляет читателя предвидеть возможность дальнейших изменений в его характере.

## 2.4. Интертекстуальный диалог и неовикторианский образ ребенка в романе «Детская книга» А. Байетт

Антония Сюзан Байетт (Antony Susan Bayett, b. 1936) – современная английская писательница, чье имя вошло в мировую художественную литературу благодаря созданию неординарных романских ситуаций, сложных психологических коллизий, глубоко психологически мотивированных литературных образов. Художественное наследие автора включает такие известные романы и новеллы, как «Тень солнца» (The Shadow of the Sun, 1964), «Девственница в саду» (The Virgin in the Garden, 1978), «Обладать» (Possession, 1990), «Ангелы и насекомые» (Angels and Insects, 1991). Все романы Байетт – это попытка возрождения традиций, взаимодействия с английской литературой прошлого, выстраивание особого диалога, при котором происходит переосмысление поэтики литературы викторианского периода. Призыв писательницы еще раз поговорить о нравах и общественных устоях ушедших эпох в утратившем моральные ценности современном мире актуален. Также как и у других писателей-постмодернистов, в ее творчестве особенно ощутимо влияние классиков викторианской прозы: Дж. Остин, Ч. Диккенса, Дж. Элиот, Ш. Бронте, Э. Гаскелл, Э. Троллопа и многих других.

Одним из последних ее произведений является роман «Детская книга» (The Children's Book, 2009), удостоенный Букеровской премии. В романе заметно многоаспектное взаимодействие со многими произведениями ушедших эпох, выражающееся в схожих сюжетных линиях, мотивах, жанровых модификациях, типичной многогеройности, драматичности событий, символических образах. Например, подобно описанию антикварного магазина в романе Ч. Диккенса «Лавке древностей» (1841 г.) А. Байетт использует большое количество комментариев, сносок, ссылок. Несмотря на это она «не погружается целиком в историю, но постоянно вытаскивает ее в современность» [Бавильский 2017]. В романе дети растут и взрослеют «параллельно музею, который всё время

перестраивается и наполняется новыми экспонатами», тогда как «детство переживает ещё и английское общество, ещё только-только вынырнувшее из викторианского младенчества и начинающее ценить ценности «детства» или «прав человека» [Там же 2017].

В сюжете романа – жизнь нескольких семей (отцы, матери и многочисленные дети), живущих в Англии с 1895 года до конца Первой мировой войны. Писательница, подобно Диккенсу, поочередно переключает повествование с одного семейства на другое. За идиллическими отношениями, предстающими перед читателями в начале романа, скрываются сложные характеры и нелегкие судьбы, отпечаток на которые наложила викторианская эпоха, а также военное и послевоенное время. В романе присутствует разгадка тайны, неожиданное родство, безответная любовь, мотив дружбы. Схожие с викторианскими сюжетные ходы в романе Байетт приобретают новую трактовку: писательница как будто освещает в романе те моменты, о которых ранее не принято было писать в силу морально-нравственных критериев общества того периода. Заимствуя мотивы скитальчества, одиночества, тайны рождения, обретения родителей и потерянных детей, вознаграждения добродетели, Байетт создает особый викторианский колорит. Атрибуты декоративно-прикладного искусства и дизайна, а также обращение к шекспировским мотивам, цитирование героями книги «Путь паломника» Джона Бэньяна создают атмосферу диалога-игры с литературной традицией.

Роман «Детская книга» относят к жанру социально-психологического романа с ярко выраженным притчевым началом, что делает его схожим с романами Ш. Бронте. Частично заимствуя способы изображения персонажей викторианских писателей, А. Байетт создает образы мужчин и женщин, мальчиков и девочек, чья жизнь так или иначе связана с многослойной семантикой образов-символов, сопряженных с женским началом. Действительно многие зарубежные исследователи связывают творчество Байетт с проблемами гендера, феминизма, психоанализа, подчеркивают обращение писательницы к

вопросам женской идентичности и свободы от социальных ограничений (Lang 2001, Alban 2003, Coelsch-Foisner 2003)», что в свою очередь накладывает отпечаток на формирование романских образов и образа детства в целом. Начало писательской карьеры Байетт совпадает с подъемом второй волны феминизма (1960 – 1970-е гг.). В романе «Детская книга» представлены разные типы взрослых и маленьких героинь-женщин, которые одновременно соответствуют и противоречат традиционным представлениям о женственности. Справедливо замечено, что «для дофеминистской эпохи характерно изображение мужественности и женственности как гомогенных оппозиционных категорий, тенденция к стереотипизации образов персонажей» [Гриценко 2011: 157]. Однако «новая постфеминистская эгалитарная гендерная идеология исключает поляризацию феминности и маскулинности и основана на более сбалансированной представленности полов» [Там же: 157]. В «Детской книге» одному из героев, отцу-одиночке Просперу Кейну, удалось хорошо воспитать детей, удалось быть для них и отцом, и матерью: «Это было непросто. Солдаты по натуре – ярко выраженные мужчины. Но им нужны и женские умения <...>» [Байетт 2012: 305]. В отличие от большинства викторианских романов социальная роль женщин и девочек в романе не ограничена лишь домашними обязанностями, семейными проблемами; они независимы, свободны, полны внутренней энергии, открыты миру.

Известно, что XIX век в английской литературе ознаменован появлением психологически обусловленных, многогранных детских образов в качестве центральных персонажей. Байетт – мастер психологического письма, отводит особое место в романе отражению внутреннего мира своих героев, чем придает ему сложную калейдоскопическую структуру. Главной особенностью романа «Детская книга» становятся истории-сказки, написанные главной героиней-матерью Олив лично для каждого ее ребенка. Прототипом Оливии Уэлвуд является представительница детской литературы Э. Несбит, а произведения вымышленной героини – это аллюзивное эхо сказок детской писательницы.

Многочисленные аллюзии на сказку «Город в библиотеке» (The Town in the Library in the Town in the Library, 1901) содержатся в сказке «Человечки в домике» (The People in the House in the House), рассказанной Олив, и проявляются на уровне лексических повторов и сюжетного построения произведений. Особую смысловую нагрузку в сказке «Кустарник» придают аллюзивные имена главных персонажей (Матушка Гусыня, Старуха в Башмаке) [Мазова 2017: 50-74]. Сказочные истории, словно продолжение реальной жизни, увлекали детей в волшебный мир, подвергая их там многочисленным испытаниям: “She (Olive) is a storyteller. She’s making up stories for you. I don’t mean lies, I mean stories. It’s her way. She’s fitting you in” [Bayett 2009: 28].<sup>18</sup> Сказки – это возможность заранее столкнуться с трудностями, которые им уготовила жизнь, научиться их преодолевать, закаляя при этом характер: «Она [Оливия] сочиняет для тебя истории. <...> Она встраивает тебя в жизнь» [Байетт 2012: 33].

Особую роль в романе играют истории жизни двух взрослых героинь – сестер: Олив Уэллвуд и Виолетты Гримуит. Байетт вводит в сюжет романа два различных взрослых персонажа, словно желая противопоставить одну эпоху другой, показать две разные жизни, завязанные на одном центре. Она наделяет одну сестру той социальной ролью, за которую так долго боролись феминистки, и помещает ее в неовикторианский роман, тогда как во второй сестре сохраняет черты, свойственные типичной женщине того периода. Сестры заметно отличаются друг от друга с точки зрения внешности, моделей гендерного поведения, психологии и морали. Сравним: Оливия: “She had a bold, pleasant face, high-coloured, eager, firm-mouthed, with wide-set huge dark eyes, like the poppy centres. She must have been around thirty-five, more or less, probably more. <...> she was not in the habit of wearing such tight corsets, kid shoes and gloves. She moved a little too freely and impulsively. She had fine flesh, fine ankles. She probably wore

---

<sup>18</sup> «Она (Олив) рассказчица. Она сочиняет для тебя истории. Не врет, а сочиняет. Такая уж у нее манера. Она встраивает тебя в окружающий мир» [Байетт 2012: 33]

Liberty gowns or rational dress, at home” [Bayett 2009: 13]<sup>19</sup>; Виолетта: “A short, dark-haired woman (Voilet) in a loose mulberry-coloured dress, printed with brilliant nasturtiums. Voilet Grimwith, who makes everything work here – everything that does work, that is” [Там же: 23].<sup>20</sup>

Обращает на себя внимание и аллюзивная природа женских образов. Репрезентация образа Олив в романе соотносится с образом Королевы Виктории: «В женских руках королевы на протяжении шестидесяти трех лет была сосредоточена вся власть и в Британской империи, и внутри королевской семьи. Образ королевы Виктории, занимающей доминирующую позицию во всех сферах жизни, ассоциируется с матриархальной формой правления» [Мазова 2015: 81]. Подобное происходит и в «Жабьей Просеке», месте, где жила Оливия со своим семейством: “Olive Wellwood became, not very willingly, a matriarch. She has constructed her own good picture of the Tode fright family, which was innocent and comfortable” [Bayett 2009: 431]<sup>21</sup>. Также имя Оливии фигурирует в качестве интертекстуальной отсылке к персонажу комедии У. Шекспира «Двенадцатая ночь», графине Оливии. В образе Оливии прослеживается мужское начало: «В соответствии с патриархальной традицией, провозглашающей примат мужского начала над женским, стереотипные представления о том, что есть мужественность и женственность, реализуются в ассоциативной форме и представлены в виде оппозиций: красота – женское, ум – мужское; работать по дому – женское, зарабатывать деньги – мужское; семья – женское, работа – мужское и т. д.» [Гриценко 2011: 168]. Олив также по-мужски амбициозна и целеустремленна. Она ищет вдохновение, изменяя мужу, принимает участие в воспитании детей лишь поверхностно. Ее основная задача, как главы многодетной семьи, заключается в

<sup>19</sup> «У гости (Олив) было приятное, уверенное лицо, энергичное, румяное, с твердой линией рта и широко расставленными огромными темными глазами, похожими на сердцевинки маков. <...> она не привыкла к тугим корсетам, лайковым ботинкам и перчаткам. Она двигалась чуть-чуть слишком свободно, чересчур импульсивно. У нее было хорошее тело, тонкие щиколотки. Дома она, видимо, ходила в платьях фасона «либерти» или в чем-то другом столь же удобном» [Байетт 2012: 17].

<sup>20</sup> «Невысокая темноволосая женщина (Виолетта) в просторном платье цвета шелковицы с рисунком из ослепительно-ярких настурций. <...> на ней держится весь дом – все, что в этом доме хоть как-то держится» [Там же: 27].

<sup>21</sup> «Олив Уэллвуд стала матриархом – не очень охотно. Она выстроила свою собственную благодушную картинку семейства, живущего в «Жабьей Просеке», невинного и благоденствующего» [Байетт 2012: 416].

ее содержания: «Она обязана была писать. От этого зависело само существование “Жабьей просеки”; <...> ее выдумки приносили в дом деньги, настоящие банковские чеки в настоящих конвертах» [Байетт 2012: 199]. Байетт целенаправленно моделирует андрогинный тип характера Олив, смешивая мужские и женские качества. Автор создает неовикторианский образ феминности, в котором красота, плотское желание, целеустремленность, преклонение – это движущие силы, как мужчины, так и женщины.

Одним из распространенных способов феминности принято считать мотив жертвенности. Таким Байетт создает образ Виолетты, воспитывающей детей и любящей их, как своих собственных: «Виолетта <...> матерью не была, дарила материнскую любовь с позиции нематери <...>» [Там же: 209]. Она, не способная устроить свою личную жизнь, выйти замуж, иметь законнорожденных детей, проживает в доме своей сестры в качестве гувернантки: «Виолетта была незамужней тетушкой, которая трудилась для того, чтобы Олив могла творить» [Там же: 457]. Художественный образ Виолетты вызывает аллюзии на образ прядильщицы из баллады А. Теннисона «Волшебница Шалот» – такая же отрешенная от мира, замкнутая, преданная року. Если Виолетта бросит свое ремесло, случится что-то страшное.

Неоднократно отмечается, «что главную роль в усвоении детьми гендерных ролей – характерных поведенческих норм, связанных с маскулинностью и феминностью, – играет социально-культурное окружение» [Гриценко 2011: 159]. Замечено также, что во многих культурах мальчиков и девочек поощряют на поведение, в котором проявляются их личностные качества. Они учатся вести себя так, как это подобает мужчине и женщине. На протяжении всей их жизни это стимулируется родителями, учителями, сверстниками, их культурой и сообществом, к которому они принадлежат. Поэтому судьбы главных взрослых героинь, их поступки, образ жизни сыграли немаловажную роль в формировании личности детей: «Дети в этих семьях конца XIX века отличались от детей предшествующих и последующих поколений. Они не были ни куклами, ни

миниатюрными взрослыми. Их не упрятали с глаз долой в детские, их допускали на семейные трапезы, их зарождающиеся характеры воспринимались всерьез и обсуждались с рациональной точки зрения <...>» [Там же: 44].

В сюжете романа – калейдоскоп детских судеб. Описанию жизни Тома и Дороти, детей Оливии, и их сказкам в романе уделяется наиболее значительное место и придается большее значение: «<...> детство продолжалось сто лет, и люди не выросли – а потом внезапно старели и умирали» [Там же: 539]. Их истории, обогащенные многочисленными мотивами и образами-символами, сопровождают главных героев в процессе их взросления. По своей природе сказки, предназначенные им, не имеют конца: “The stories in the books were, in their nature, endless. They were like segmented worms, with hooks and eyes to fit onto the next moving and coiling section. Every closure of plot had to contain a new beginning. There were tributary plots, that joined the mainstream again, further on, further in.”<sup>22</sup> [Bayett 2009: 114].

Том в раннем детстве – это мальчик, подающий большие надежды, всеобщий любимец: «<...> не то чтобы аудиторией или музой, но в нем была жизнь сюжета. Олив неостановимо продолжала писать для него «Тома-подземлей» [Байетт 2012: 276]. В тринадцатилетнем мальчишке чувствуется романтическое начало: «Том ходил на уроки через поля и луга. Большую часть времени он жил привольно» [Там же: 70]. Несмотря на то, что он был общительным ребенком, близкого друга у него все же не было. Он любил проводить время в уединении, растворяясь в природе. Это свидетельствует о непростом внутреннем мире мальчика. О двойственности характера мальчика задумываются и окружающие: «Интересно, подумал Чарльз, не двойной ли Том, а если да, то что собой представляет Том, который внутри» [Там же: 244]. В образе Тома видны черты божественного ребенка: «тонкие светлые волосы <...>; Юную кожу, смугло-золотую от жизни на свежем воздухе, еще не испортили прыщи. У

---

<sup>22</sup>«Сказки в книгах детей были по природе своей бесконечны. Они, подобно кольчатым червям, цеплялись крючочками и петельками за новый поворот сюжета, который двигался, извивался. Каждая развязка должна была породить новую завязку» [Байетт 2012: 118]?

Тома были глаза матери и длинные ресницы. Высокие и широкие скулы, нежный рот» [Там же: 70], который рождается безгреховным, а портится только под влиянием взрослых: «В школе хорошенькие мальчики быстро становились настороженными и застенчивыми» [Там же: 70].

Однако за внешним обаянием внимательный читатель может разглядеть незрелую личность, ранимый характер, тонкую натуру: «Он боялся стать изгоем-одиночкой и опасался, что именно это его и ждет» [Там же: 70]. Сказка в данном случае выступает проводником во внутренний мир мальчика. Главного героя сказки тоже зовут Том, что позволяет провести параллели между реальным и вымышленным героями. В сказке повествуется о юном принце, который в детстве потерял свою тень, и теперь вынужден спуститься в подземелье и отыскать ее. Маленькому мальчику нелегко сразу решиться на подвиг: “I am not ready”, said Thomas, thinking of his life in the palace, he things in his room, his books, his games, his anxious mother and father, his old nurse”[Bayett 2009: 276].<sup>23</sup> Нерешительность, страх – это черты характера, которые были свойственны Тому в реальной жизни: мальчик не был готов к переменам, к взрослению: «Он чувствовал, что его мир под угрозой. Том боялся, что все внезапно окажется декорацией, картоном или гипсом, но боялся как-то в глубине души и в самых потайных закоулках мозга» [Байетт 2012: 210]. Здесь образ Тома напоминает Питера Пэна – главного героя романа Дж. Барри – мальчика, который не хотел взрослеть, предпочитая затворнический образ жизни. Далее в сказке возникает образ доброй дамы из страны эльфов, которая убедила принца поехать с ней и предотвратить возможное зло. Побеждая свой страх, мальчик отправляется в путь.

Позднее реальный Том по настоянию родителей также будет вынужден покинуть дом и пойти учиться: «<...> отправить Тома в новомодную, только что открытую школу» [Там же: 70]. Однако в отличие от своего сказочного героя справиться с этой задачей мальчик не сможет. Идеализированное, сказочное

---

<sup>23</sup> «Я не готов, - сказал Томас, думая о жизни во дворе, о вещах в своей комнате, о своих книгах, играх, заботливых родителях, старой няне» [Байетт 2012: 269].

представление о жизни разобьется о суровость внешнего мира. Проявления в данном случае слабости свидетельствуют о человеке не способном примириться с самим собой, принять жизнь такой, какая она есть, не потеряв интерес к настоящему и будущему: “Tom was one of those lonely boys who imagines rapidly and easily that he is the only one of his kind in the whole community, that he is in a sense the unique butt of all mockery, bullying and ordinary spite” [Bayett 2009: 284].<sup>24</sup>

Тома, как и его сказочного героя, сопровождают по жизни различные образы – символы женского начала. Сказка, принадлежавшая Тому, защищала его, выступала амулетом, сопряженным с женским началом, материнской любовью. После гибели мальчика, сказка также перестает существовать. Разрушительную функцию в романе играет образ тени: именно за ней приходится отправиться принцу в подземелье. Согласно мифам отделение тени от человека несет необратимые последствия, смерть. Волшебница в сказке предостерегла мальчика: “The worst may be your own shadow, when you see him, if you recognize him” [Bayett 2009: 279]<sup>25</sup>, что указывает на юнгианскую трактовку образа тени: «тень настолько неприятна Я-сознанию индивидуума, что она должна быть вытеснена в бессознательное» [Юнг 1996: 248], «однако, только узнав и приняв свою тень (т. е. слабости собственной природы), человек может разрешить мучающие его проблемы» [Шушпанова 2016: 99-103]. В последние летние месяцы перед школой Олив подметит, словно предвидя судьбу мальчика, что когда «солнце светило отвесно вниз на ее золотого мальчика; он не отражался в подвижной морской глади» [Байетт 2012: 262]. Словно, потеряв свою тень в реальной жизни, Тому так и не удастся найти себя, научиться жить в непростом мире. Последнее лето символизирует окончание беззаботной жизни ребенка и Олив предвидит грядущие перемены: «Том до смешного невинен. Жизнь нанесет ему раны. Он рос в условиях дивной свободы, ему будет трудно привыкать к

<sup>24</sup> «Том был из тех одиночек, которые быстро и легко начинают верить, что их случай уникален: Том сразу решил, что он – единственная мишень издевательств, травли и обычной злобы» [Байетт 2012: 277].

<sup>25</sup> «Хуже всего может быть твоя собственная тень, когда ты ее встретишь. Если ты ее узнаешь» [Байетт 2012: 272].

дисциплине» [Там же: 252]; «<...> ее время еще не кончилось, в том числе и с ним – но он уйдет и изменится» [Там же: 263].

Большая часть жизни Тома представлена за гранью реальности. Сны – еще один мир, к которому мальчик относился по-особому: «Бывают сны, в которых участвуешь по-настоящему, и чувствуешь, что не можешь выбраться <...>» [Там же: 245]; «Том сдавал вступительные экзамены словно во сне» [Там же: 246]. Еще один способ уйти от себя, погрузиться в небытие.

Мать Олив незаметно для себя обрекла своего мальчика на смерть, когда решила поставить пьесу по мотивам сказки Тома. Она тем самым лишила его отражения, лишила его сказки, которая для него была очень важна, была его амулетом: “Thank you, Mama, for sending the story. It makes all the difference” [Bayett 2009: 283].<sup>26</sup> Бесконечная сказочная история в начале романа превращается в сценическую драму в конце: личная жизнь Тома становится общественным достоянием.

Школьная жизнь Тома во многом напоминает школьную историю Дэвида Копперфилда. Однако А. Байетт уделяет внимание не только будущему психологическому дискомфорту, возможным унижениям, травле, даже побоям: «обер-офицеры из тебя это быстро выбьют» [Байетт 2012: 273], но и подробно описывает взаимоотношения между мальчиками, их игру «с новыми шестерками <...> вроде фантов, состоящую в том, что шестерку испытывали на знание тонкостей школьного фольклора и срывали с нее одежду» [Там же: 274]. Тому тяжело было противостоять унижениям, и он предпочел «поменяться жизнью» со своим героем: «Том, читающий «Тома-под-землей» был реален; Том, декламирующий латинские склонения, драящий умывальные тазы <...> был симулякром, заводной куклой в форме школьника» [Там же: 277]. Так же как свой сказочный персонаж он пытался найти убежище от внешнего пугающего мира. Сравним: в сказке: «Том прятался от них в расселинах, боясь темных чуждых лиц и острых грязных ногтей» [Там же: 276]; и в жизни: «Том устроил себе тайник в

<sup>26</sup> «Спасибо, что присылаешь сказку. Она для меня очень важна» [Байетт 2012: 277].

очень узком неприятном углу за ревушей печью, изрыгающей зловонный выхлоп» [Там же: 277].

После неудавшейся попытки отправить Тома в частную школу, Олив потеряет внутреннюю связь со своим сыном. Взрослая женщина, умеющая решать проблемы, напишет новую историю о кошмарах, царивших в школах того времени. Здесь воплощаются феминистские идеи относительно того, чтобы сделать школьную жизнь «человечнее, цивилизованнее» [Там же: 285].

Когда-то Том боялся, что его жизнь окажется картонкой, декорацией. Вот теперь его опасения сбылись, он сам приобретает черты потрепанной марионетки, испорченной куклы, которая в руках жестокого кукольника, частной школы, утратила былую роскошь, привлекательность, красоту: «<...> оборванный мальчишка, <...> кожа его утратила свой блеск, <...> сгорбленные, опущенные плечи», <...> чужой и грязный» [Там же: 284] Новым смыслом его жизни станет хождение «по земле, подмечая, как разведчик или охотник, свежесломленную веточку, разбросанную кучку камней, необычно плотные заросли ежевики <...>. <...> молча воспринимать все окружающее» [Там же: 327] словно его сказочный герой – «искатель, лишенный тени» [Там же: 327]. Новое желание мальчика – стать невидимым: «Он хотел быть невидимым» [Там же: 338].

Вся жизнь мальчика – это противостояние внешнему миру, неспособность справиться со своими чувствами. Поэтому А.С. Байетт выбирает не простую смерть для своего героя – самоубийство. В данном поступке также проявляется гендерная оппозиция. По мнению психологов, сталкиваясь со множеством проблем, некоторые из мужчин переживают чувство беспомощности, которое провоцирует депрессивное состояние, тем самым стимулируя самоубийство. Если в той же ситуации оказывается женщина – ее отвлекают от таких мыслей ведение домашнего хозяйства, забота о детях, семье. Таким образом, эти функции являются факторами, предотвращающими, смягчающими появление и исполнение этих мыслей [Орлова 1998: 69-73]. Невозможно говорить о самоубийстве, не затронув идеи Э. Дюркгейма в этой области, который много

времени посвятил данной проблеме. Он считал, что мужчины чаще совершают самоубийства из-за того, что у них более низкая адаптация к обществу, чем у женщин [Дюркгейм 1998]. Байетт иллюстрирует эти идеи, используя образы детства. Автор показывает, что Том, кардинально изменившийся после поездки в Марло, так и не оправился от стресса. Он продолжал жить в иллюзорном мире сказки, которая однажды перестала существовать: “He (Tom) was both not-thinking, and not-believing. Something had been taken from him” [Bayett 2009: 752].<sup>27</sup>

Описывая жизнь Тома, Байетт раскрывает читателю не только внутренний мир мальчика, но и обнажает его характер, все мужские слабости, присущие незрелому мужскому сознанию. Из романтического, чувствительного мальчика в начале романа вырастает невидимая личность, тень, бродящая по лесу, которая в итоге предавшись природной стихии, погибает.

Полной противоположностью Тома выступает его сестра Дороти: лицо ее было «деловитое, <...> с резкими чертами» [Байетт 2012: 227], «<...> темноволосая, златокожая, гибкая и сильная от постоянной беготни по лесам» [Там же: 323]; она была «красивая, но не хорошенькая» [Там же: 457]; Дороти «была из тех, кто терпеть не может нерешительности и неопределенности» [Там же: 479]; она была «проницательная и резкая» [Там же: 248]; девочка верила в судьбу: «тебя как будто судьба привела» [Там же: 228].

Старшая из сестер воспитывается в фабианской атмосфере рациональной социальной справедливости: «Дороти и была новой жизнью, впитывала в себя социалистические идеи с молоком матери» [Там же: 39], что не позволяет ей чувствовать себя несчастной. Она вынуждена мириться со своим положением: «<...> она не мальчик, и к ней не приглашают учителя математики и языков, как к Тому. Потому что Филлис, хорошенькую и балованную, любят больше, чем ее. Потому что Тома любят намного больше» [Там же: 39]. Всю свою жизнь она ассоциировала с полетом: «У нее было пристрастие к скорости <...>. Во снах она

<sup>27</sup> «Он (Том) одновременно «не-думал» и «не-верил». Несомненно, у него что-то украли» [Байетт 2012: 714].

неслась на скаковой лошади по берегу моря, меж песком и водой» [Там же: 40]. У нее была особенность заботиться о других, даже больше чем о себе самой: «<...> можешь послать открытку своей маме, просто написать, что с тобой все в порядке и чтобы она не беспокоилась, понимаешь <...>. Я могу достать тебе открытку и потом ее отправить» [Там же: 42]. Таким образом, отметим, что за хрупкой девочкой скрывается сильный характер, желающий добиться поставленной цели.

В отличие от Тома Дороти не любила свою сказку, а, следовательно, не жила в волшебном мире: «Дороти не спрашивала себя, знает ли Олив, что дочери не нравится ее сказка» [Там же: 212]. Она отвергала иллюзорный мир, предпочитая его настоящей жизни: «Дороти хотела не иметь воображения» [Там же: 433]; «<...> сказки внушали ей определенное недоверие» [Там же: 475]. Девочка «довольно рано отказалась жить в волшебной сказке. Олив хотела любить Дороти-ежика, а Дороти хотела быть человеком, и притом взрослым» [Там же: 503]. «<...> где-то в глубине души она была пуританкой, отвергавшей всяческие воображаемые миры» [Там же: 610]. Подобно многим представительницам поствикторианского общества Дороти отказывается верить в сказку, она предпочитает действовать, заявлять о себе.

Выбор жизненного пути юной героиней отражает проблемы эпохи: женщины поздневикторианской поры были все еще ограничены в правах, тогда как перед мужчинами традиционно открывались неизмеримо большие возможности: «То, что Дороти хотела жить интеллектуальной жизнью и принести пользу на поприще врача, и ее обрекало на существование в чисто женском мире»; «Для мужчин это было не так. Доктора-мужчины женились, и жены поддерживали их, заботились о мужьях, когда те приходили домой усталые». [Там же: 449] Однако девочка не могла устоять перед своим желанием овладеть профессией врача: «Если она обречена жить в обществе одних женщин, лучше пусть это будет анатомический театр, чем швейный кружок» [Там же: 449].

Раскрытие тайны рождения, заставили Дороти задуматься над тем, кто она есть: «<...> Дороти, может быть, придется что-то делать, или <...> начать

превращаться в какого-то нового, прежде неведомого человека» [Там же: 459]. Все детство она понимала, что ее недолюбливают, она чувствовала себя отвергнутой. Это привело к тому, что ей пришлось доказывать окружающим, что ее можно любить, она всячески старалась обратить на себя внимание: «Дороти, <...> которой приходилось постоянно напоминать себе о том, что она собирается стать врачом, ибо, кажется, все окружающие упорно игнорировали ее планы <...>» [Там же: 457]; «Дороти несчастна дома, ее легкомысленные родители несерьезно относятся к ее сокровенному желанию стать врачом» [Там же: 487].

Столкнувшись с жизненными проблемами, подобно Тому, у нее был жизненный план, которому она старалась следовать несмотря ни на что: «Но Дороти не было смысла убегать в лес и жить там дикаркой. Она хотела стать врачом» [Там же: 479]. Подобно поздневикторианским женщинам времен суфражизма она боролась за свои права, отстаивала свою позицию. В отличие от Тома, который вообразил «сад Англии» «Зазеркальем», девочка мечтала «поскорее вырасти и покончить с этим» [Там же: 502].

Изменения в жизни повлекли и изменения в ее сознании, помогли определить роль матери и отца в ее жизни: «Олив сделала нечто, <...> сохраненное в тайне и чудовищно меняющее образ матери в глазах дочери» [Там же: 489]. Тогда как отец, который «не был ни патриархальным тираном, ни чудовищем, ни невидимкой, пропадающим вне дома на загадочной работе, непостижимым для детей» вызывал в ней большие чувства: «она всегда – быть может, это естественно – любила отца больше матери» [Там же: 503]. Важно отметить, что Олив, будучи успешной писательницей, матерью большого семейства, к концу романа теряет связь со своими детьми: Том погибает, Дороти отдаляется от нее. У матери не было желания разбираться в проблемах, она отделила себя от внешнего мира кабинетной дверью: «<...> запираясь в кабинете с пишущей машинкой, она хотела, чтобы мирок, оставленный за дверью, был теплым и улыбающимся» [Там же: 489]. Данный поворот событий подтверждает

позицию Байетт относительно «новой постфеминистской эгалитарной гендерной идеологии» [Климовская 2015: 79].

Актуализируя темы писателей-викторианцев через использование сюжетных ситуаций, общих мотивов, жанровой стилизации Байетт воспроизводит типажи маленьких героев с традиционными детскими свойствами, но наделяя, отягощая их чертами, проникающими из взрослого мира. Диалогизм – характерное свойство творческой манеры писательницы, Байетт органично сочетает в романе традицию и эксперимент. Благодаря этому роман «Детская книга» является ярким примером взаимодействия современного текста с английским литературным наследием. Многочисленные аллюзии на произведения английских писателей ушедших эпох создают в романе разветвленный контекст, расширяя возможности восприятия романа, помогают разобраться в многогранных образах. Перед читателем появляется неовикторианский образ детства, в котором мы по-прежнему находим черты, свойственные герою-ребенку конца XIX– начала XX века. Это дети-труженики, будущие сильные полноценные личности, но одновременно начинают доминировать болезненные кризисные тенденции: образ детства являет тревожные симптомы психологического и социального неблагополучия, созвучные времени создания романа «Детская книга».

## 2.6. Основные мотивы и неовикторианский образ детства в современных реконструкциях романа «Эмма» Ш. Бронте

Для художественной литературы XX века характерно появление не только разнообразных ремейков, пародий и мистификаций, в том числе для сцены и кинематографа, но и высокопрофессиональных реконструкций художественных произведений. В связи с этим образуются новые модификации романного жанра: роман-пастиш, роман-пародия, роман-реконструкция, современная обработка или дописывание классического романа. Основной задачей авторов-реконструкторов, по мнению Ю.М. Лотмана, является поиск и сопоставление фактов, чтобы из разрозненного и лишённого жизни и смысла незаконченного романа получилось целостное, наполненное мыслью произведение [Лотман 1987: 11-14]. Работая над дописыванием незаконченного текста, писатели обращаются не только к дешифровке лакун на уровне композиции, жанра, мотивов и художественных образов, но и к пастишированию, заимствованию и переработке тем и сюжетов, к явной и скрытой цитации, аллюзии, парафразе, подражанию и пародии и т.д. В результате читатель включается в предложенную ему игру, выстраивая границы и параллели между разными текстами, окунается в ушедшую эпоху, слышит пульс того, кто давно ушел из жизни, приближается к пониманию человеческой сущности и вливается в поток культуры.

Особым читательским интересом был отмечен незаконченный роман Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда» (*The Mystery of Edwin Drood*, 1870 г.). Опираясь на разнообразные уровни реконструкции, многие авторы пытались дописать этот роман. Среди них наиболее научно и художественно обоснованными и фундаментальными являются работы: К. Уолтерса «Ключи к роману «Тайна Эдвина Друда» и Р. А. Проктора «Приложение к роману Ч. Диккенса». Их взгляды диаметрально противоположны: Эдвин Друд мертв – Эдвин Друд жив. Дописывание любого романа с «открытым» финалом неизбежно приобретает характер раскрытия тайны, провоцируя на сотворчество креативных

читателей. Свои разгадки предлагали и другие литературоведы и писатели, которые придерживались взглядов либо Проктора, либо Уолтерса: К.Г. Честертон, Б. Шоу, А.А. Аникст, И.И. Смаржевская, Д. Быков, М. Чегодаева и другие. Однако ни одну из этих версий нельзя считать универсальной. Споры о том, кто же убил Эдвина Друда, продолжаются и поныне.

Вспоминается и П. Акройд с его особым вниманием к предшествующим текстам: «Последнее завещание Оскара Уайльда» (*The Last Testament of Oscar Wilde*, 1983) или «Чаттертон» (*Chatterton*, 1987). Основываясь на аллюзивных пластах викторианской литературы, писатель воссоздает философию детства и философию творчества определенной эпохи и вступает в творческий диалог с художественной традицией.

Среди созданий русских авторов можно выделить: сатирическую поэму-пародию «Возвращение Онегина» А.А. Хазина; пародию на пьесу А.П. Чехова «Чайка», написанную Б. Акуниным; современное продолжение романа Л.Н. Толстого «Война и мир» В. Старой «Пьер и Наташа»; новую «версию» романа «Анна Каренина» Л. Николаева; роман Ф. Шиллера «Духовидец», законченный Г. Эверсом и многие другие.

Не обошли вниманием и творческое наследие Ш. Бронте. Ее романы легли в основу сюжета новых литературных реконструкций. Джоан Райзис использовала предысторию безумной жены графа Рочестера Берты Мейсон в «Широком Саргассовом море» (1966). Роберт Барнард написал новеллу «Читатель, я его задушила» (1990), обыграв финальную фразу романа «Джейн Эйр»: «Читатель, я вышла за него замуж».

Из-за внезапной смерти писательницы осталось несколько незаконченных произведений, среди которых роман «Эмма», начатый ею в 1854 г. (Ш. Бронте успела написать только две главы романа). Две современные английские писательницы: Констанс Сейвери (*Constance Savery*, 1897 – 1999) и Клер Бойлен (*Clare Boylan*, 1948 – 2006), опираясь на ведущие принципы художественной

реконструкции, мастерски дописывают этот роман, создавая две современные версии-реконструкции классического произведения: соответственно «Эмма» (Emma, 1980) и «Эмма Браун» (Emma Brown, 2003).

Известно, что многие романы Ш. Бронте принесли ей всемирную известность благодаря повышенному интересу писательницы к личности человека и тонкому психологическому анализу его внутренней жизни. Причем обращение к внутреннему миру человека она начинает с самонаблюдения. Не случайно судьбы ее героинь во многом повторяют ее собственную. Тема детства, вписываясь в социальный, психологический и философские контексты, стала органичной частью идейно-художественного мира Ш. Бронте, важной составляющей викторианской картины мира в целом. В композиции ее романов ощущается диссонанс звучащих диалогов между детским и взрослым мирами. Порой голоса главных героев-детей и противостоящего им общества непримиримы. Романы Шарлотты Бронте и по сей день привлекают к себе внимание значительностью проблематики и своеобразием художественного мастерства. Особенно следует отметить трактовку писательницей женской проблематики, галерею образов главных героинь, освещающую положение женщин в викторианскую эпоху. Романы Ш. Бронте – это вызов социально-общественному неравенству полов. Ее романы – одни из первых, в которых явно ощутима борьба за равноправие женщины в семье и в трудовой деятельности.

В области теории интертекстуальности при дописывании произведения особенно значимой становится категория мотива, на которую и опираются в своих романах К. Сейвери и К. Бойлен: сюжетные узлы и композиционный рисунок подчинены развитию центральных мотивов, связанных, прежде всего, с темой детства. Заимствуя основные мотивы, характерные для творчества Бронте, и, опираясь на постулаты женского письма, современные писательницы воссоздали с оглядкой на современность детские образы классической викторианской прозы. «Для формирования эстетической значимости мотива существенными оказываются его связи с героем, через определенные действия

совершающим такие поступки и оказывающимся в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом» [Силантьев 2002: 35]. Образы маленьких детей являются «руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов» [Фрейденберг 1997: 222]. Юные героини в двух современных версиях романа сочетают в себе и сдержанность Люси Сноу, и кокетство Джиневры – героинь романа Ш. Бронте «Городок» (Villette, 1853) и серьезность намерений и чувство справедливости, присущие маленькой Джейн Эйр из одноименного романа (Jane Eyre, 1847). Их характеры показаны во всей сложности и многогранности, обусловлены жизненными обстоятельствами, способны к движению и изменению.

Творчество Ш. Бронте в значительной мере основано на автобиографическом материале, связано с основными этапами ее жизни: это пребывание в пансионе, безумно-безответная страсть к женатому человеку, взгляды на церковь, на положение женщин в обществе и многое другое. Например, о быте и нравах школы правдиво повествует роман «Джейн Эйр» (описание Ловудского благотворительного заведения для сирот). Холод в нетопленных спальнях, скудная еда, целенаправленное унижение и подавление личности воспитанниц, смерть маленькой подружки Джейн – Элен Бернс, – весь этот художественный материал отнюдь не случаен: «Убогая одежда не могла защитить нас от холода. Кроме того – постоянный голод. У нас был обычный аппетит растущих детей, а еды, которую мы получали, только-только хватило бы не дать умереть больной старушке» [Бронте 2012: 73].

Аналогичные биографические мотивы эксплуатируются современными романистками и помогают раскрытию образа и ребенка-борца, и терпеливого страдальца на страницах романов «Эмма» и «Эмма Браун». Они почерпнуты уже непосредственно из описаний жизни семейства Бронте, из беллетризованных биографий о писательницах<sup>28</sup> и умелой рукой вплетены в сюжетную канву

<sup>28</sup> Авторы реконструкций делают ссылки на источники информации о жизни семейства Бронте, о Лондоне и Викторианской эпохе в целом, на монографию Ж. Баркер Бронте: жизнь в письмах»; на материалы сотрудников

романа. Так, К. Бойлен активно привлекает документальные источники, аутентичные включения, фрагменты рукописей, писем: «Я хотела донести до читателя живой голос Шарлотты и поэтому вставила в роман отрывки из ее чудесных писем» [Бойлен 2008: 5]. История маленькой Матильды, представленная вниманию читателя Ш. Бронте в первых двух главах романа, разворачивается на фоне семейной драмы, которая окутана тайнами и интригами. К. Сейвери и К. Бойлен, удачно распутывая удивительные переплетения линий судеб юных героинь, называют их новыми именами: К. Сейвори – Мартиной (Тиной), а К. Бойлен – Эммой.

В романе-реконструкции К. Сейвери юной Тине и еще некоторым воспитанницам пришлось жить в пансионе для девочек у сестер Уилкоккс: «Здесь не было (на чердаке) ни света, ни обоев на стенах» [Там же: 13]; «<...> почти все время Тина провела в изоляторе <...>» [Бронте Ш. and Another Lady 2001: 172]; «Магическое слово дом немного успокоило Тину: горькие складки вокруг рта разгладились, отчужденность во взгляде исчезла» [Там же: 172]; «Яркий свет, огонь в камине и нарядная мебель (гостиницы) выгодно отличались от голых стен и каменного пола монастыря» [Там же: 174], в котором Тине пришлось провести некоторое время, когда она была похищена Эммой.

Мотив душевной раздвоенности, психического нездоровья также является ключевым в творчестве не только Ш. Бронте, но и в произведениях К. Сейвери, и К. Бойлен. С детства Шарлотту терзали головные боли и назойливые галлюцинации. Мастер психологического письма, она умела передать состояние аффекта, душевных терзаний, причем у юных героинь с незрелым и незащищенным сознанием. Достаточно вспомнить состояние Джейн в красной комнате: «Я стала припоминать все слышанные рассказы о том, будто умершие, чья предсмертная воля не выполнена и чей покой в могиле нарушен, иногда посещают землю <...> а что, если дух мистера Рида <...> вдруг покинет свою

---

музея персонажей Бронте; на «Энциклопедию Лондона»; на книги П. Акройда «Лондон: биография города», Г. Мейхью «Лондон рабочих и бедняков», М. Липмен «Мир за шиллинг» и др.

гробницу <...> или неведомый мир усопших явится мне в этой комнате <...>» [Бронте 2012: 16]; «<...> Я ощущала чье-то присутствие, что-то давило меня, я задыхалась; всякое самообладание покинуло меня» [Там же: 17]. Также в романе «Городок» можно вспомнить непредсказуемое поведение Люси на мрачных аллеях пансиона, ее бессмысленное блуждание по темным аллеям сада и во время ночного маскарада.

Не меньшую роль в раскрытии психологии юных персонажей играют болезненно-мучительные или пророческие сны в романах «Эмма» и «Эмма Браун». Матильда нередко кричит во сне: «Мой приход не пробудил ее от сна, который, несомненно, был сном усталости» [Бронте Ш. and Another Lady 2001: 38]; «Через неделю после дня ее рождения, когда она (Тина) проснулась от собственного крика. С тех пор ее преследовали навязчивые мысли о том, что случилось с этими ведьмами, из-за чего ее и мучили ночные кошмары» [Там же: 86]; Эмма, уставшая от тяжелой работы, погрузившись в тяжелый сон, видит: «будто бы она бежит по лугу вместе с маленькой девочкой» [Бойлен 2008: 61]. Совсем еще маленькая Дженни Дру в болезненном бреду видит сон, в котором давно ушедший из жизни отец зовет ее. «Ты помнишь того доброго джентльмена, который приходил ко мне? – тихо спросила Дженни. Он все еще приходит ко мне. Теперь я знаю кто он. Он сказал, что он мой отец» [Там же: 62]. Согласно К. Юнгу, человек во время сна обычно не понимает, что спит, и воспринимает сновидение как объективную реальность. Просыпаясь же, относится ко сну, как к фантазии. Несмотря на очевидную важность нашей сознательной жизни, нельзя недооценивать важность бессознательной жизни в сновидениях [Jung]. Обыгрывая мотивы снов, авторы настойчиво подчеркивают, что совсем еще маленькие и беззащитные героини-девочки, находясь подчас в нелегких жизненных обстоятельствах, мечтают о жизни, которая присуща детскому миру: жизнь в полноценной семье, покровительство родителей, беззаботное гулянье, все то, чего были подчас лишены дети-герои викторианской литературы.

В произведениях, наполненных событиями, отражающими пороки общества конкретного социально-исторического периода, присутствует и гуманистическая направленность. Для обоих авторов важно было показать, что дети нуждаются в родительской опеке, в гармоничных и искренних взаимоотношениях. Мотив утраты и обретения родных либо покровителей проходит сквозной нитью в романах. Матильда, отданная своей сводной сестрой Эммой на воспитание в чужую семью, так и не стала любимым ребенком приемным родителям. Только после того, как Тина находит приют у вдовы Чалфонт – «Долго сидела я в вечерующем декабрьском свете, вглядываясь в лицо девочки, столь необычным образом попавшей под мою опеку» [Бронте Ш. and Another Lady 2001: 38] – она обретает покой и защищенность.

Юной Эмме в романе К. Бойлен пришлось пережить весь ужас лондонского дна прежде, чем она смогла жить с миссис Чалфонт: «Сегодня случилось радостное событие... Эмма вернулась в мой дом живой и невредимой» [Бойлен: 72]. «Я (Эмма) с удовольствием снова засну на мягкой кровати» [Там же: 37]. Подобные ситуации возвращают читателя к романам Ш. Бронте: Джейн после бегства из-под венца случайно попадает в спасительный дом кузенов. В романе «Городок» Люси Сноу случайно встречает своих покровителей, которых не видела с детства. Вспоминаются и роковые морские путешествия: герой роман «Городок» Поль Эманюэль вынужденно расстается с Люси и гибнет на обратном пути из Гваделупы. Подобным образом и в сюжете романа Сейвери исчезает в пучине приемный отец девочки.

На фоне данного мотива выявляется еще один, не менее важный, мотив семейного, домашнего уюта. Контрастом ему служит сиротство, покинутость приютов, даже сама суровая природа. Ш. Бронте всю жизнь жила в наиболее холодной и неудобной части Англии. Впечатления от холодного пансиона глубоко залегли в душу писательницы. В произведениях Бронте отражается мечта о семейном уюте, домашнем тепле. Только при таких условиях может вырасти полноценная психологически устойчивая личность. Вот как, например, описывает

Бронте воскресные зимние походы девочек в церковь: «Выходили мы уже озябшие, а до места добирались совершенно окоченевшими: во время утренней службы руки и ноги у нас немели от стужи <...>. Как мечтали мы, возвращаясь, о свете и тепле яркого камина!» [Бронте 2012: 64]. Или вспомним, как Люси Сноу попадает в дом своей крестной после душевных страданий: «Не было еды или питья вкуснее, чем то, которое она давала мне из своих рук» [Бронте 2012: 189].

В романах-реконструкциях благодаря теплому и уютному дому миссис Чалфонт, который является символом прекрасного мира, маленькие девочки преодолевают душевный кризис, восстанавливают здоровье, обретают покой: «<...> она (Эмма) уже привыкла к новому месту жительства и успокоилась» [Бойлен 2008: 24]. «<...> в моем обществе (миссис Чалфонт) Эмма чувствовала себя гораздо спокойнее и даже полюбила мой дом» [Там же]. Чувства защищенности и счастья дети испытали благодаря сложившимся семейным традициям вдовы Чалфонт. Достаточно вспомнить яркий эпизод с праздником Рождества, как одним из самых почитаемых в христианском мире. Помимо религиозного значения, этот праздник тесно связан с традицией семейного празднования, желанием воссоединения близких и родных людей, идеей всеобщей любви и сострадания. В этот декабрьский день обычно вся семья собирается в доме у очага. К. Сейвери показывает, что для ее героини, маленькой Мартины, этот добрый обряд обмена подарками, пусть недорогими, но выбранными и подаренными с душой; пожертвования для бедных, добрые взаимоотношения со слугами, – все располагало к доверию, дарило ощущение защищенности и счастья.

В романах «Эмма» и «Эмма Браун» авторы старались открыто обозначить опасность утраты гармонии внутреннего мира маленького человека с внешним. Поэтому мотив веры и выбора пути занимает свое особое место. К. Сейвери расставляет акценты на взаимоотношениях близких людей: предательстве и верности. К. Бойлен выносит на первый план зависимость людей любого возраста от той социальной обстановки, которая царил в ту эпоху. В ее представлении

большинство людей – это люди «безвольные, плывущие по течению жизни и превращающиеся по мере удаления от поры детства в детали социального механизма» [Чеботаева 2007: 12]. Едва живая маленькая Эмма, готовая потратить свои последние деньги, пытается найти доктора для умирающей Дженни: «Я приведу к тебе <...> доктора, который поможет тебе выздороветь» [Бойлен 2008: 61]. Выход из этой ситуации писательница видит, вслед за Бронте, только в вере в будущее и в заботе о ближнем, сострадании и труде.

В двух романах представлены и религиозные мотивы. Но Бог предстает не в образе священника или церкви, а как создатель всего сущего, как бесконечная мудрость. Царство Божие – это тот дом, который все герои обретают в конце своего жизненного пути. Маленькая Дженни Дру (подружка Эммы) перед приближающимся концом ощущает связь с Богом, она видит свет, который зовет ее. «Небо уже начало светлеть <...>, те, кто хоть раз видели рассвет, знают, что рай гораздо ближе, чем мы думаем. Он так близок, что мы даже вдыхаем его воздух» [Там же: 68]. Почти в каждой главе дописанного романа «Эмма» встречаются моменты, подтверждающие связь человека и Бога: «ты знаешь эту даму в лицо, она сидит рядом с тобой в церкви» [Бронте Ш. and Another Lady 2001: 32]; «она (Мартина) блистала в церкви» [Там же: 37]; «на библиотечных полках в Груби-Тауэрс не было недостатка в религиозных сочинениях и богословских трактатах» [Там же: 65].

Ш. Бронте была воспитана отцом – строжайшим Тори – в духе уважения существующего порядка и англиканской церкви. Отзвуки того торизма можно найти на страницах почти всех ее романов. Мятельный дух и жажда независимости проявились в ее душе после того, как она, дочь плохо обеспеченного провинциального пастора, познала тяготы социальной несправедливости. Она протестовала против лицемерия духовенства и смирения неимущих. Так в романе «Городок» остро поставлены религиозные проблемы. Героиня – протестантка в католической стране – имеет возможность сравнивать пуританские островные нравы с пышностью католических обрядов. Собственная

вера кажется ей чище и строже, «единственным учителем своим, вожатым и прибежищем считает одно писание».

В романе «Эмма» упоминается священник, пожилой и нелюдимый человек, который, как и все в Груби-Тауэрс, подозревал миссис Чалфонт в интригах против пасынков. Его наставления были проникнуты враждебностью, а все желания сводились к тому, как бы возвести влиятельных и богатых людей в ранг своих знакомых. Это воплощение того типа священнослужителей, против которых восставала в своих произведениях Ш. Бронте. Идеальной Истиной же для нее был священник, который появился на страницах романа «Эмма» и который служил в церкви лишь однажды. «О Боге он говорил как об источнике жизни, истины, света и любви, радости и мира» [Там же: 65].

В романе «Эмма Браун» К. Бойлен создает образ священнослужителя, который во многом схож с тем образом, который презирает Ш. Бронте. Все его предназначение состоит в бесконечных проповедях против падших женщин и стремлении обеспечить свое безбедное существование.

Художественная реконструкция создается благодаря имитации и трансформации описаний, воспроизведению характерных деталей и прочих элементов поэтики. В романах Бронте присутствуют детали, формирующие процесс становления личности на фоне событий из ее личной жизни. Из дневниковых записей Э. Гаскелл известно, что детство и юность Шарлотты прошли в стенах хоуртского дома под грустный и часто устрашающий аккомпанемент постоянно меняющихся ветров: “The house is of grey stone, two stories high, heavily roofed with flags, in order to resist the winds that might strip off a lighter covering” [Gaskell].

Многочисленные описания природы – имманентная составляющая поэтики романа «Джейн Эйр», инструмент психологического параллелизма. «На заднем плане блекло-серой стеной стояли туманы, тучи, вблизи по мокрой траве и ободранными кустам затяжные, заунывые порывы ветра хлестали струями

нескончаемого дождя» [Бронте 2012: 5]. «Каким мучительным было возвращение домой в промозглых сумерках. Она (маменька) вынуждена отказывать мне в тех удовольствиях, какие предназначены только для детей, всем довольных и счастливых» [Там же: 5].

Подобные природные ландшафтные детали умелой рукой вплетены и в сюжетную канву двух современных реконструкций романа «Эмма»: «Темные тучи нависли над <...> унылыми вересковыми пустошами» [Бронте Ш. and Another Lady 2001: 52]. «Но для детей пустоши были родным домом – с первых младенческих шагов они собирали там охапки голубых колокольчиков, птичьи перья, разноцветные камешки, пускались в экспедицию по опасным болотным топям» [Там же: 62]; «Я с трудом выносила зрелище понурого, тусклого, лиловато-коричневого океана, расстилавшегося вокруг, сколько хватит глаз, и, наконец, терявшегося в дымке, которая укрывала, как саваном, сторожевое кольцо холмов [Там же: 62]; «Наше морское пристанище находилось на самом берегу, как раз в том месте, где вересковые пустоши сбегали к самому морю. То были не зловещие заросли Груби, темные, всегда затянутые туманом и замкнутые со всех сторон угрюмыми холмами <...>» [Там же: 113].

К. Сейвери и К. Бойлен воссоздали в своих романах взрослую и детскую жизнь в викторианской Англии, следуя канонам художественного мира Ш. Бронте. Современным писательницам удалось в скрытой форме указать не только на социальные, но и на религиозные проблемы викторианского периода, проблемы положения женщин, на то, что, по мнению и самой Бронте, божественное начало было присуще подчас только детям, которым на этом этапе жизненного пути пороки общества еще чужды.

Бойлен в своем романе-реконструкции актуализирует архетип «мятежных гувернанток», созданный самой Бронте. Ш. Бронте привнесла в литературу тему положения женщины в викторианском обществе, она освещала проблемы интеллектуальной и эмоциональной эмансипации, акцентировала внимание на профессиональных качествах женского образа: «Позиция самоутверждения,

вызвавшая полемику и в литературной среде, и в общественных кругах, явно шла вразрез с викторианскими представлениями о женщине – кротком ангеле, хранительнице домашнего очага и выглядела поистине эпатажной на фоне бесконечных беллетристических «сахарных Афродит», что побудило ряд исследователей наследия Бронте объявить ее одной из первых феминисток от литературы» [Наумова 2016]. Писательница создала особый женский характер, неповторимый психологический тип, который найдет отражение в поздней викторианской литературе. Как видим, творчество Бронте – это модель будущих успехов авторов-женщин, писавших о женщине.

Формирование характера ребенка происходит за счет расширения круга социальных связей и проявляется через поступки. В романах-реконструкциях появляется думающий и активно действующий ребенок, который часто оказывается в трудных ситуациях, ситуациях выбора, помогающих определить его внутреннюю содержательность. Опираясь на характер поведения детей, исследуя их мысли и переживания, современные писательницы испытывают чувство тревоги и негодования от того, что взрослые втягивают маленьких героинь в свои игры, заставляют быть жестокими и негуманными.

Многие критики упрекают Бойлен в излишнем социальном критицизме, в увлеченности сюжетными хитросплетениями, отказывая при этом в мастерстве, называют ее сочинение “mystery not mastery” [Miller 2013: 106-112]. Позволим себе не согласиться, так как роман современной писательницы – это убедительный пример и “mystery”, и “mastery”.

Итак, К. Сейвери, и К. Бойлен пишут «поверх» существующих текстов Ш. Бронте, они близки тону ее творений. Не теряя собственной оригинальности, они позволяют себе вольности, присущие языку новейшей литературы. Но обеим писательницам-реконструкторам вполне удалось сохранить чувство меры и уважение к подлинникам. Так, книга К. Бойлен – это квинтэссенция неовикторианского романа: очевидны аллюзивные слои реконструкции и на произведения Ч. Диккенса, Э. Тrolлопа, Т. Харди, У. Коллинза. Однако текст «не

превращается в коллаж затвердевших художественных конструкций, в механическую манипуляцию каноническими приемами, мотивами, стилями» [Наумова 2016: 12].

Вторичность постмодернистской художественной парадигмы по отношению к классическим пратекстам заключается в перекраивании, перераспределении, переосмыслении известного ранее литературного материала. Несмотря на это, авторам удается воссоздать текст до уровня викторианской идентичности. Романы-реконструкции имеют как общие структурные и содержательные черты, общие дискурсивные рамки, так и существенные отличия в особенностях авторского идиолекта.

Художественные реконструкции вовлекают читателя в порождение текста, приглашают к сотворчеству. «Текст романа-реконструкции обладает интерактивной природой. Одно из завоеваний постмодернизма как реакции на элитарную литературу – вновь обретенный контакт с массовым читателем. Авторы добиваются этого активностью формы не в ущерб фабульности. Беллетристическая история заключена в изящную раму романа идей» [Наумова 2016].

Детство в трактовках Ш. Бронте и современных писательниц осмысливается как прелюдия к сложному и противоречивому бытию взрослого мира. Воплощая в жизнь художественный замысел викторианской писательницы, К. Сейвери и К. Бойлен оставили после себя два романа-реконструкции. Данное художественное наследие, отражает видение реалистических традиций через призму постмодернистского цитирования и интерпретации. В этом заключается своеобразие их творчества, в котором важное место принадлежит миру детства.

Таким образом, особое звучание в художественную интерпретацию детских образов, которые на протяжении уже многих веков прочно завоевывают свою позицию в художественной литературе, вносит эпоха постмодернизма. Современные британские писатели и писательницы, воспринимая «мир как текст», умело создают многомерное, интертекстуальное пространство,

пронизывая текст литературными реминисценциями, поддерживая интертекстуальный диалог с классической литературой.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образ детства занимает особое место в английской художественной литературе. Повышенный интерес со стороны исследователей из разных областей научного знания также свидетельствует о степени его значимости. Образ детства выступает как обобщенное понятие и включает в себя типологию детских образов, мир ребенка, окружение ребенка, психологизацию детского образа.

Рассмотрение образа детства в художественной литературе неразрывно связано с изучением понятия художественного образа и его структуры в художественно-литературном тексте. Каждый новый образ – это новое видение действительности, новая форма диалога, отражающая различные классические традиции и методы. В структуре художественного образа выделяются архетипы, в которых соотносится прошлое и настоящее. Архетипические образы соответствует определенному первоначальному бессознательному мотиву образности, прошедшему через призму индивидуального авторского сознания. В исследованиях Юнга говорится, что архетип как структура коллективного бессознательного в разной степени проявлялся на протяжении всех исторических периодов, начиная от античной литературы и заканчивая XX веком в различных образах, персонажах и сюжетах.

Анализ суждений, замечаний, воспоминаний и размышлений о детстве в философских и художественных текстах доказал дискурсивный характер репрезентации образа детства. Период детства мыслится как начало человеческой жизни, процесс, в результате которого раскрывается потенциал человека, закладывается фундамент его становления. Этим и объясняется частая тенденция обращения писателей к первоистокам жизни человека, к периоду детства. Процесс объективации архетипических детских образов в литературно-историческом контексте свидетельствует об укреплении архетипа в глубинах

авторского бессознательного. Выявление архетипа ребенка позволило значительно расширить границы понимания образа детства.

Каждая эпоха изображает ребенка в соответствии с установками времени. Начиная с XVIII века, образ детства в литературе начал интенсивно развиваться, об этом свидетельствует появление многочисленных героев-детей в произведениях английских писателей. Часто детство соотносится с архетипом божественного ребенка, ассоциируется с надеждой на счастливое, светлое будущее. Представителям романтического искусства было свойственно защищать личное внутреннее пространство, возвращаясь при этом в прошлое. Детские годы мыслились как идеальная пора, где человек пребывал в гармонии с собой и миром. Одновременно образ детства мог обретать драматические, порой трагические черты, что особенно очевидно у английских поэтов-романтиков.

У писателей-викторианцев ребенок становится центральной фигурой романа и образ детства приобретает особую значимость. В трактовку образа детства включаются социальные характеристики, счастливый ребенок на страницах романов писателей встречается все реже. Следуя стремлению правдиво изображать жизнь и одновременно разделяя взгляды романтиков на природную чистоту ребенка, представители английского реализма создают многочисленные образы детей с изуродованным детством, утративших детские качества, и образы взрослых героев, напротив, наделенных особенностями раннего возраста. Неслучайно роман воспитания как роман о становлении личности является одним из ведущих жанров викторианской литературы, обретая жанровую модификацию автопсихологического романа в творчестве Ч. Диккенса, Ш. Бронте, У. Теккерея. Образ детства обогащается углубленными психологическими характеристиками. Мир детства трактуется как самоценный и неповторимый период в становлении личности героя.

В XX веке формируется новое видение образа детства. В первой половине столетия тема воспитания, взросления, формирования личности, заявленная еще викторианскими писателями, находит отражение в романах писателей-

модернистов, однако приобретает более трагические черты. Дети чаще всего представлены неуравновешенными, бунтующими личностями, страдальцами, жертвами воспитательного насилия. Во второй половине XX века на страницах романов появляется новый образ ребенка. Вбирая в себя все качества, характерные для нового типа сознания, он одновременно отражает свойства типичных викторианских детских образов.

Развивая и интерпретируя художественное наследие писателей-викторианцев, современные авторы устремляют свой взор назад в прошлое, к детству, без осознания которого невозможно увидеть будущее.

Известно, что постмодернизм отмечен формированием обширной теоретической базы, вошедшей в художественный процесс и писательскую практику в 1970-1980-е годы и послужившей основой для решения вопросов интерпретации в XX веке. Так, концепция интертекстуальности, согласно которой один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам, получила широкое распространение. Благодаря различным типам аллюзий, заимствованиям, реминисценциям, подражанию и стилизации писатели и писательницы воссоздали с оглядкой на современность художественные образы классической викторианской прозы. Обращение современных британских писателей к викторианской эпохе – «золотому веку» английского классического романа, – обусловлено потребностью взглянуть на современность в перспективе истории, вновь обозначить ценностные ориентиры, нравственно-эстетический идеал, сформулированный великими викторианцами и воплощенный в художественном творчестве. Свойственный британскому постмодернизму пародийный характер создания художественного образа не нашел подтверждения в неовикторианских детских образах. Викторианский образ ребенка служит скорее образцом для подражания, нежели объектом пародии. Важно отметить, что в XX веке с развитием литературы убывают признаки счастливого ребенка с его идеализированным детством. Дети перестают выглядеть воплощением невинности, чаще встречаются проблемные герои из неблагополучных семей,

подвергающиеся насилию со стороны родителей. Творческая эволюция авторов при этом связана с углублением психологизма.

Исследование детских образов в романе П. Акройда «Английская музыка» на различных уровнях интертекстуальных включений (аллюзии, литературные заимствования, реминисценции) позволяет в целом расширить представление о постмодернизме, о способах переработки сюжетов и мотивов прошлого, об их взаимосвязи с художественной литературой новейшего времени, а также приблизить к пониманию художественного своеобразия неовикторианских детских образов в романе современного британского автора.

В романе «Метроленд» Дж. Барнс обращается к образу детства с целью найти ответы на интересующие его вопросы: понимание сущности человека и его места в мире. Ироническое отношение к национальным стереотипам и интерес к французской культуре пронизывает всю ткань художественного повествования романа Барнса. Развенчание этих стереотипов происходит в процессе взросления главного героя, обретения им знаний о мире. Утраченные иллюзии, потенциал личности, заявленный в детском возрасте и нереализованный в дальнейшем, конформизм и приспособленчество героя, стирание личности – характеристика типичного молодого героя 1960-х гг.

Иную трактовку приобретают образы детства в современных романах А. Байетт, К. Сейвери и К. Бойлен. В романе «Детская книга» А. Байетт наиболее ярко заявлены и проиллюстрированы феминистические идеи, что придает особые черты неовикторианским детским образам. В силу того, что отныне мать семейства становится главной фигурой в сфере материального обеспечения семьи и воспитания детей, она соответственно доминирует над миром детства. Сильная женщина – носительница нового типа самосознания, в котором преобладает рациональное начало и стремление к независимости, передающиеся от матери к дочери. В романе четко очерчены и противопоставлены мужские и женские детские образы. Героини-девочки, «маленькие женщины», наделяются автором ранней осознанной жизненной позицией, тогда как герои-мальчики

характеризуются непреодолимым инфантилизмом и заранее обречены на неудачи, неспособность преодоления детских комплексов. Инструментом психологического и эстетического воспитания выступают авторские сказки, сочиненные главной героиней-матерью. Особая стилистика сказок предвосхищает будущее детей одной семьи, их жизненные взлеты и падения. Особую атмосферу диалога-игры с литературной традицией придает смелое использование нетипичных для викторианского романа ситуаций, но характерных для современного видения мира детства.

К. Сейвери и К. Бойлен, выбрав в качестве отправного художественного материала тексты классических романов Ш. Бронте, через главных взрослых героинь и маленьких героинь-девочек утверждают женскую идентичность, женское начало. Вдохновленные викторианскими женскими образами, обладающие определенной степенью свободы в их трактовке, они воссоздают настроение своего поколения и дух времени, пытаются найти точку соприкосновения разных эпох и реализуют это в емких художественных структурах неовикторианского романа-реконструкции.

Писатели-постмодернисты создают многогранные образы детства, опираясь на традиционные викторианские сюжеты, мотивы и используя концепцию архетипов. С помощью приемов интертекстуальности писатели исследуют природу человека и по-новому интерпретируют викторианские образы, придавая им современное звучание. В поисках решения актуальных проблем современности писатели воссоздают сложный и противоречивый портрет ребенка, которого уже невозможно охарактеризовать только категориями идеальный, жестокий, испорченный или одинокий. Неовикторианский образ детства приобретает черты «блуждающего образа», героя, «странствующего» по страницам английского классического романа. Герой новейшей литературы сочетает в себе архетипические, вечно и неизменно повторяющиеся черты, присущие детству, и новообретенные качества, актуальные и обусловленные современной эпохой.

Художественные эксперименты позволяют авторам создавать не только новые детские образы, но и вовлекают читателя в интертекстуальный диалог с викторианской литературой, в своеобразную игру с классикой. Творческий подход современных писателей к интерпретации образа детства продуктивен и требует детального изучения.

Перспективы исследования связаны с привлечением нового материала для анализа, характеризующего иные особенности современного образа детства. Дальнейшая работа может быть ориентирована на анализ новых форм рецепции детских образов и образа детства в целом. Перспективной также является возможность применения новых подходов к типологизации детских образов.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Книги (источники):

1. Августин, А. Исповедь / А. Августин. – М.: Канон, 1997. – 462с.
2. Августин, А. О граде Божием / А. Августин. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – 1294с.
3. Акройд, П. Дом Доктора Ди / пер. с англ. В. Бабкова. – М.: Corpus, 2009 г. – 448 с.
4. Акройд, П. Лондон: Биография / пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева. – М., 2007. – 716 с.
5. Акройд, П. Чаттертон / пер. с англ. Т. Азаркович. – М.: Аграф, 2000. – 400 с.
6. Байетт, А. С. Детская книга / пер. с англ. Т.П. Боровиковой. – М.: Эксмо, 2012. – 832 с.
7. Барнс, Дж. Как все было. Любовь и так далее. Метроленд: Романы: пер. с англ. Т.Ю. Покидаевой. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. – 699 с.
8. Беовульф: Эпос / пер. с др.-англ. В. Тихомирова. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 228 с.
9. Блейк, В. Святой четверг (Весенний праздник в Лондоне). Избранное. / в переводах С. Маршака. – М.: Худ. лит., 1965. С. 83.
10. Бойлен, К. Эмма Браун [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: [http://royallib.com/read/bronte\\_sharlotta/emma\\_braun.html#247394](http://royallib.com/read/bronte_sharlotta/emma_braun.html#247394).
11. Бронте, Ш. Джейн Эйр / пер. с англ. И. Гуровой. – М.: Иностранка, Азбука-Аннтикус, 2012. – 544 с.
12. Бронте, Ш. Городок / пер. с англ. Л. Орел и Е. Суриц. – М.: Правда, 1990. – 477 с.

13. Бронте, Шарлотта and Another Lady Эмма. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «ФОЛИО», 2001. – 448 с.
14. Вордсворт, У. Прелюдия, или Становление сознания поэта. Фрагменты поэмы. / Перевод Т. Стамовой. – Иностранная литература, 2011. №3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2011/3/vo9.html>.
15. Гарди, Т. Джуд Незаметный / пер. с англ. Н. Шерешевская, Н. Маркович. – АСТ, 2005. – 464 с.
16. Гарди, Т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей / пер. с англ. А. Кривцова. – М.: Правда, 1983. – 97 с.
17. Гомер, Илиада / пер. с др.-греч. Н. Гнедича. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 576 с.
18. Диккенс, Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. Роман / пер. с англ. А.В. Кривцовой и Е. Ланна // Собр. соч.: в 30 т. – М., 1959. – 779 с.
19. Диккенс, Ч. Приключения Оливера Твиста: Роман / пер. с англ. А. Кривцовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 512 с.
20. Диккенс Ч. Рождественская елка // Собр. соч.: в 30 т. – М.: Художественная литература, 1960. – 19 т. – С. 393-412.
21. Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе // Собр. соч.: в 30 т. – М.: Художественная литература, 1959. – 12 т. – С. 5-101.
22. Диккенс Ч. Сверчок за очагом // Собр. соч.: в 30 т. – М.: Художественная литература, 1959. – 12 т. – С.193-295.
23. Чосер, Дж. Кентерберийские рассказы / пер. с англ. И. Кашкина, О. Румера. – М.: Эксмо, 2012. – 768 с.
24. Ackroyd, P. The House of Doctor Dee. – London: Penguin, 1994. – 228 p.
25. Ackroyd, P. English Music. – London: Hamish Hamilton, 1992. – 400 p.
26. Barnes, J. Metroland. PICADOR, 1990. – 176 p.

27. Bayett, A. S. *The Children's Book*. – New York: Vintage International Vintage Books, A Division of Random House, Inc, 2009. – 884.

### **Научно-критическая литература:**

28. Абраменкова, В. В. Социальная психология детства: развитие отношений ребенка в детской субкультуре. – М.; – Воронеж, 2000. – 414 с.

29. Аверинцев, С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113—143.

30. Аристотель Об искусстве поэзии. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 184 с.

31. Аристотель Поэтика. Соч. в 4 т. – М., 1984. – 4 т. – 40 с.

32. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / Науч. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999.

33. Арьес, Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. — 416 с.

34. Бавильский, Д. О романе Антонии Байетт «Детская книга» в переводе Татьяны Боровиковой. – 2017. – Режим доступа: <https://krupaspb.ru/zhurnal-piterbook/retsenzii/dmitriy-bavilskiy-o-romane-antonii-bayett-detskaya-kniga-v-perevode-tatyany-borovikovoy.html>.

35. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1978.

36. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. – М.: Искусство, 1984.

37. Бахтин, М.М. Проблемы материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Худож.лит.», 1975. – 504 с.

38. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 6. Статьи и рецензии. 1842-1843 / [ред. Б.И. Бурсов]. – 799 с.

39. Большакова А. Ю. Теория архетипа на рубеже XX — XXI вв. // Вопросы филологии. – 2003. – № 1. – С. 37-47.
40. Борисова, Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике / Е.Б. Борисова // Филология. Искусствоведение. – 2009. – №37. – С. 20–26.
41. Борисова, Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике / Е.Б. Борисова // Филология. Искусствоведение. – 2009. – №37. – С. 20–26.
42. Бочкарева, Н. С. Немцы, Gesamtkunstwerk и Первая мировая война в романе А.С. Байетт «Детская книга»: взгляд из Великобритании // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков Коллективная монография. Нижний Новгород, 2016. – С. 438– 445.
43. Бочкарева, Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология / под общ. ред. И.А. Новокрещенных. – Пермь: 2012. – С. 161-170.
44. Бочкарева, Н. С. Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Российская и зарубежная филология. – 2015. – Вып. № 3(31). – С. 105-122.
45. Бронте, Ш., Бойлен, К. Эмма Браун. Послесловие / пер. с англ. Е. Никитиной. Белгород: Клуб семейного досуга. Харьков, 2008. – С. 478.
46. Буало, Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78
47. Власова, Т. И. Влияние английской женской прозы XVIII века на формирование представления об образовании женщин в западной Европе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://conf.vstu.vinnica.ua>.
48. Влодавская, И. Поэтика английского романа воспитания начала XX века: Типология жанра. – Киев, 1983. – 181 с.
49. Вулф, В. Современная художественная проза / Пер. Н. Соловьевой / Печатается по кн.: Называть вещи своими именами: Программные выступления

мастеров западноевропейской литературы XX века. — М.: Прогресс, 1986. — 470 с.

50. Выготский, Л. С. Вопросы детской психологии. — СПб.: Союз, 1997. — 224 с.

51. Гадамер, Х. Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. — 704 с.

52. Ганина, С. А. Концепции детства в истории культуры (социально-философский и психолого-педагогический подходы) / Вестник Российского нового университета. Серия: Человек в современном мире. — М., 2012. № 1. — С. 111-119.

53. Гаспаров, Б. М. Структура текста и культурный концепт // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. — М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1994. — 304 с.

54. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: «Новое литературное обозрение», 1996. — 352 с.

55. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — М., 1971. — 3 т.

56. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — М., 1973. — 4 т.

57. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — М., 1968. — 1 т.

58. Гегель, Г. В. Ф. Собрание сочинений: в 14 т. / Философия права. М.: Соцэкгиз, 1934. — 384 с. — 7 т.

59. Гениева, Е. Ю. Чарльз Диккенс /1812-1870/ // История зарубежной литературы XIX века: страны Европы и США. — М.: Просвещение, 1983. — С. 220-254.

60. Гениева, Е. Ю., Парчевская, Б. М. Тайна Чарльза Диккенса. Библиографические изыскания / Сост. Е.Ю. Гениева, Б.М. Парчевская. — М.: Книжная палата, 1990. — 536 с.

61. Гриценко, Е. С. Гендер в британской и американской лингвокультурах: монография / под общ.ред. Е. С. Гриценко. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2011.
62. Гумилевская М.Ю. Образ ребенка в художественной литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://psy.su/feed/5299/> .
63. Демоз, Л. Психоистория: пер. с англ. / Ллойд Демоз. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – 512 с.
64. Демурова, Н. М. Приглашение в английскую детскую литературу / Н.М. Демурова // Иностран. лит. – М., 1997. №12. – С. 235-237.
65. Дмитриев, А. С. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. – М., 1980. – 639 с.
66. Дюркгейм, Э. Самоубийство: Социологический этюд: пер. с фр. А.Н. Ильинского. – СПб.: Союз, 1998. – 399, [1] с.
67. Елистратова, А. А. Наследие английского романтизма и современность. – М.: Академия Наук СССР, 1960. – 505 с.
68. Елиферова, М. Багира сказала... [Электронный ресурс] / Вопросы литературы. – 2009. – № 2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2/eli12.html> .
69. Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы М.: Просвещение, 1988. – 175 с.
70. Женетт, Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. – М., 1982. – 312 с.
71. Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение: курс лекций. – СПб., 1996. – С. 183-201.
72. Зарецкий, В. А. Образ как информация / В.А. Зарецкий // Вопросы литературы. – 1963. – №2. – С. 71–91.
73. Зарецкий, В. А. Образ как информация / В.А. Зарецкий // Вопросы литературы. – 1963. – №2. – С. 71–91.

74. Зверев, А. П. Акرويد «Английская мелодия» // Диапазон. – 1994. – №2. – С. 10-13.
75. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. – 384 с.
76. Кант, И. Собрание сочинений: в 6 томах. – М., 1966. – 743 с. – 6 т. – 743 с.
77. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987. – 264 с.
78. Катарский, И. М. Диккенс. – М.: Гос. Изд. Худ. Лит., 1960. – 272 с.
79. Кларин В. М., Джурицкий А. Н. Коменский Я. А., Локк Д., Руссо Ж. - Ж., Песталоцци И. Г. / Педагогическое наследие. – М.: Педагогика, 1989. – 416 с.
80. Климовская, А. Я. Патриархальные и эгалитарные стереотипы феминности и их художественное воплощение в романах А. С. Байетт и М. Дрэббл 1970-1980-х гг. (на материале романов "Дева в саду", "Натюрморт", "Светлый путь", "Естественное любопытство") // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров: Вятский государственный университет, 2015. – С. 79-85.
81. Ковалева, К. Л. Интертекстуальность и аспекты ее изучения // Научные записки. Сер. «Филология», 2013. – № 37. – С. 140–143.
82. Кон, И. С. Возрастной символизм и образы детства / И. С. Кон // Социологическая психология М., 1999. – 436 с.
83. Костикова, И. В. Введение в гендерные исследования: учебное пособие для студентов вузов / И. В. Костикова и др.: под общ. ред. И. В. Костиковой. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 235 с.
84. Красавченко, Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. – М., 1990. – С. 127-154.
85. Кривцун, О. А. Творческое сознание художника. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.

86. Крупенина, М. И. «Неважный народец»: «Большие надежды» и образ детства в викторианской Англии / Историческая и социально-образовательная мысль. – Краснодар, 2015; 7(7/2). – С. 235-239.
87. Кулевская, Д. И. Художественные особенности романа Томаса Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/bitstream> .
88. Лазарев, В. В. Этическая мысль в Германии и России. Кант – Гегель – Вл. Соловьев. – М., 1996. – 365 с.
89. Левидова, И. Англичане в дни мира и войны / И. Левидова // Боуэн Элизабет Плющ оплел ступени / Элизабет Боуэн. – М.: Известия, 1984. – С. 5-13.
90. Леонтьев, А. А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности / Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 92-100. – Режим доступа: <http://philology.ru/linguistics1/leontyev-01.htm>.
91. Лиотар, Жан-Франсуа Заметка о смыслах "пост" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s\\_post.txt](http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt) .
92. Лоренц, К. Восемь смертных грехов цивилизованного человечества / Пер. с нем. – Издательство "Республика", 1998. – 72 с.
93. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. – М.: "Искусство", 1974. – 597 с.
94. Лотман, Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство—СПБ, 2000. — 704 с.
95. Лотман, Ю. М. Сотворение Карамзина. – М., 1987. – С. 11-14.
96. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста: монография / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 1970. – 384 с.
97. Лукманова, О. Б. Библейские мотивы в сказках Джорджа Макдональда / Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров: Вятский государственный университет, 2011. – с. 157-163.

98. Мазова, Е. В. «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира и роман А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник новгородского государственного университета. – 2015. – № 83. – С. 24-27.

99. Мазова, Е. В. Мотивы творчества Э. Несбит в романе А.С. Байетт "Детская книга" / Вестник новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2015. С. 79-82.

100. Маркс, К. Экономическо-философские рукописи 1844 года / Маркс К., Энгельс Ф. – Соч. 2-е изд. – М.: Издательство политической литературы, 1975-1981. – 42 т. – 186 с.

101. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе: Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». – М.: РГГУ, 2000. – 167 с.

102. Мещеряков, В. П. Введение в литературоведение. Основы теории литературы : учебник для академического бакалавриата / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов [и др.]; под общ. ред. В. П. Мещерякова. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2017. — 422 с.

103. Мид, М. Культура и мир детства. – М., 1988.

104. Михайлов, К. А. Феномен // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Стёпин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – 2816 с.

105. Михальская, Н. П. Джордж Мередит и его роман «Испытание Ричарда Феверела» [Электронный ресурс]. – 1984. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/m/meredit\\_d/text\\_1984\\_meredith\\_i\\_ego\\_roman.shtml](http://az.lib.ru/m/meredit_d/text_1984_meredith_i_ego_roman.shtml) .

106. Михальская, Н. П. Чарльз Диккенс. – М.: Просвещение, 1987. – 128 с.

107. Мнацаканян, К. А. Образ положительного героя в английской прозе XVIII века. – Вестник ПСТГУ, 2009. Вып. 3 (17). – С. 88-96.

108. Наумова, О. А. Ненаписанный роман Шарлотты Бронте: дискурсивные стратегии неовикторианских художественных реконструкций // Иностранные языки в высшей школе. Научный журнал. – Рязань: РГУ имени С.А. Есенина, 2016. – Вып. 3 (38). – С. 7-16.

109. Наумова, О. А. Роман воспитания «Жизнь Дэвида Копперфилда» Ч. Диккенса: любимые герои «Великого Неподражаемого» и их литературные друзья. Генезис, поэтика, жанр, традиция: Монография. – LAP Lambert Academic Publishing, 2015. – 130 с.

110. Наумова, О. А. Образ Лондона в художественном мире П. Акройда // Образование, язык, культура: Мат. Междунар. науч. конф. – Уфа, 1998. – Ч.3. – С. 107-109.

111. Новикова, В. Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма: Монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. – 369 с.

112. Нойманн, Э. Великая мать. – М.: Refl Book: Ваклер, 1996. – 304 с. – Режим доступа: <https://castalia.ru/posledovateli-yunga-perevody/731-erih-noymann-velikaya-mat-glava-pervaya-struktura-arhetipa.html> .

113. Орлова, И. Б. Самоубийство – явление социальное // Социологические исследования, 1998. – №8. – С. 69-73.

114. Осорина, М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб., Москва – Харьков – Минск: «Питер», 1999. – 278 с.

115. Пестерев, В. А. Постмодернизм и поэтика романа: Историко-литературные и теоретические аспекты: учебно-методическое пособие. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. – 40 с.

116. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика: учеб. пособие / А.А. Потебня. – Москва: Искусство, 1976. – 616 с.

117. Потницева, Т. Н. “Mystery not mastery”: вторая волна неовикторианского романа // Від бароко до постмодернізму. – 2013. – Випуск XVII, том 2. – С. 106 – 113.

118. Потницева, Т. Н. Современные импровизации на викторианскую тему: Поиски культурной идентичности // Филология в системе современного университетского образования. Вып. 5. – М., 2002. – С. 62 – 67.
119. Проскурнин, Б. М. Новый человек и новое время в романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр» / Вестник Пермского университета, 2009. – Выпуск №4. – С. 51-56.
120. Радугин, А. А. Эстетика: учебное пособие для вузов / А. А. Радугин. – М.: Центр, 2000. – 240 с.
121. Риффатер, М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. – 1992. – № 1. – С. 40-48.
122. Руссо, Ж. Ж. Собрание сочинений. – Спб.: Тиблен, 1866. – 1 т. Теория воспитания. – 637 с.
123. Свасьян, К. А. Проблема символа в современной философии (Критика и анализ). – 2-е изд. – М.: Академический Проект; Альма Матер, 2010. – 224 с.
124. Силантьев, И. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. – СОРАН, 2002. – №5. – С 32-60.
125. Сильман, Т. Диккенс. Очерки творчества. – М.: Худ. лит., 1958. – 407 с.
126. Смирнов, И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака) / 2-е изд., исправленное и дополненное автором. – СПб.: СПбГУ, 1995. 193 с.
127. Страхов, И. В. Психологический анализ в литературном творчестве: в 2 ч. – Саратов, 1973. – Ч.1. – 210 с.
128. Струков, В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). – Воронеж: Полиграф, 2000. – 182 с.
129. Суминова, Т. Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). – М.: Академический Проект, 2006. – 383 с.

130. Тарасова, Е. Хамелеон британской литературы // Иностранная литература. – 2002. – № 7. – С. 265-269.
131. Тугушева, М. Чарльз Диккенс. Очерк жизни и творчества. – М., Детская литература, 1979. – 223 с.
132. Тусичишный, А. П. Образность русской классической прозы: учеб. пособие / А.П. Тусичишный, Н.В. Халиков. – Москва: Флинта, 2013. – 133 с.
133. Ушакова, Е. В. Эволюция жанра биографии в эпоху постмодернизма (на примере творчества П. Акройда) // Литература Великобритании в европейском культурном аспекте. Н. Новгород, 2000. – 152 с.
134. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Ангар, 2000. – 280 с.
135. Федоров, А. А. Модификация психологического романа и современная английская проза (Дж. Барнс, И. Макьюэн) // Liberal Arts in Russia. – 2012. – №1. – С. 14-22.
136. Фельдштейн, Д. И. Социальное развитие в пространстве-времени детства / Д. И. Фельдштейн. – Москва: Московский психолого-социальный институт: Флинта, 1997. – 160 с.
137. Флоренский, П. А. Собрание сочинений: в 4 т. / Иконостас. — М.: Искусство, 1995. – Т.2. – 877 с.
138. Фрейд, З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М., 1992. – С. 58 – 59.
139. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
140. Фромм, Э. З. Искусство любить [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <https://mybook.ru/author/erih-fromm/iskusstvo-lyubit/read/?page=3>.
141. Хохлова, Е. В. Французский культурный код в романе Джулиана Барнса «Метроленд» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2 (3). – С. 176–180.

142. Храпченко, М. Б. Горизонты художественного образа: учеб. пособие / М.Б. Храпченко. – Москва: Художественная литература, 1986. – 336 с.
143. Царева, Е. В. Интертекстуальность в прозе Дж. Барнса // Русское литературоведение в новом тысячелетии. – М., 2003. – Т. 2. – С. 281-284.
144. Честертон, Г. К. Собрание сочинений: в 5 т. / Вечный Человек. Эссе / Пер. с англ.; Сост. и общ. ред. Н. Л. Трауберг. – СПб.: Амфора, 2000. – 5 т. – 541 с.
145. Честертон, Г. К. Чарльз Диккенс / пер. с англ. Н. Трауберг. – М.: Радуга, 1982. – 205 с.
146. Чуприна, И. В. Трилогия Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество» и «Юность». – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1961. – 201 с.
147. Шайтанов, И. О. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. – 2005. – №6. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/sh7.html>
148. Шалаева, С. Л. Детство в ситуации постмодерна / Ученые записки Казанского государственного университета: 2006. – 148 т. – 1 кн. – с. 171-172.
149. Шанина, Ю. А. Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века / Культура и текст, 2014. – №1 (16). – С. 79-80.
150. 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: [https://studbooks.net/582853/literatura/obrazy\\_detey\\_v\\_rozhdestvenskih\\_rasskazah\\_ch\\_dikkensa\\_i\\_svyatochnyh\\_rasskazah\\_russkih\\_pisateley\\_vtoroy\\_poloviny\\_xix\\_veka](https://studbooks.net/582853/literatura/obrazy_detey_v_rozhdestvenskih_rasskazah_ch_dikkensa_i_svyatochnyh_rasskazah_russkih_pisateley_vtoroy_poloviny_xix_veka)
151. Шеллинг, Ф. В. И. Философия искусства: учеб. пособие / Ф.В.И. Шеллинг. – Москва: Мысль, 1966. – 496 с.
152. Шиллер, Ф. Статьи по эстетике // Шиллер, Ф. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Художественная литература, 1957. – Т. 6. – 794 с.

153. Шишкова, И. А. Роман И. Макьюэна «Цементный сад» // Вестник Литературного института. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2013. – Вып.4. – С . 86-100.

154. Шопенгауэр, А. М. О воспитании / Собрание сочинений: в 6 т. – Шопенгауэр А. М., 2001. – 5 т. – 528 с.

155. Шубина, А. В. Образ ребенка и организация пространства постмодернистского текста Питера Акройда // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – № 5, 2009. – 103-106 с.

156. Шушпанова, М. А. Мотив кукольности в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Общественные науки. – 2016. – № 5. – С. 183 – 190.

157. Шушпанова, М. А. Образ тени в романе А.С. Байетт «Детская книга» / Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2016. – С. 99-103.

158. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» //Имя розы. – М: Книжная палата, 1989. – С.425-467.

159. Эльконин, Д. Б. Избранные психологические труды, Э-53, (Труды д. чл. и чл.-кор. АПН СССР) 560. – М.: Педагогика, 1989. – 560 с.

160. Эпштейн, М. Н. Образ художественный / Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 252-257.

161. Эпштейн, М., Юкина, Е. Образы детства // Новый мир, 1979. – № 12. – С. 242-257.

162. Юнг К. Архетип и символ // Хрестоматия по психологии. – М., 2000. – С. 124-167.

163. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / Пер. с англ. В. В. Наукманова. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

164. Юнг, К. Г., Нойманн, Э. Психоанализ и искусство / Нойманн Э. Творческий человек и трансформация. Пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.
165. Юнг, К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / Пер. с нем. – М.: Канон, 1994. – 320 с.
166. Miller, L. Reader, she married him. Emma Brown, Clare Boylan's reworking of Charlotte Bronte's unfinished novel [Электронный ресурс] // The Guardian. Saturday, –2003. – 13 September. – Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/books/2003/sep/13/featuresreviews.guardianreview/4>.
167. Alban, G. M. E. Melusine the Serpent Goddess in A. S. Byatt's *Possession and Mythology*. – Lanham, Maryland: Lexington Books, 2003. – 308 p.
168. Aries, Ph. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime*. – Paris: Maisons-Laffite, 1973. – 316 p.
169. Bayby, J. Talking it over by Julian Barnes. *The New York review of books*. Vol. XXXVIII, № 20, Dec. 1991. – 288 p.
170. Bonnet, J. *Naître dans les choux: Une approche ethnologique de ce mythe culturel* // *Civilisations*. - Bruxelles, 1987. – 215 p.
171. Bristow, J. Introduction: What Happened? The Children's Book and the Question of History, 1895 – 1919 // *Journal of Victorian Culture* (Routledge), 2012. – P. 64 – 72.
172. Byrnes, Alice *The Child: an Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults*. – N.Y., 1995. – P. 21
173. Coelsch-Foisner, S. *A Body of Her Own: Cultural Constructions of the Female Body in A.S.Byatt's Strange Stories* // *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 2003. – P. 213-222.
174. Collins, Ph. *Dickens and Education*. – L.: Macmillan and Co, 1963. – 258 p.
175. Coveney, P. *The Image of Childhood*. – London, 1967. – 240 p.

176. Fegan, Melissa Elizabeth Bowen: The Enforced Return / Melissa Fegan / *Modernism / Modernity* (Baltimore; MD). 2006: – Vol. 13. Iss. 2. – P. 403-405.
177. Fischer, H. Ratsei, Scherzfrage, Witz : Epische Kleinformen im Gebrauch sechs-bis zehnjähriger Kinder // *Fabula*. – B.; N.Y., 1988. – 64 s.
178. Gallix, F. English Music by Peter Ackroyd. De l'autre côté du tableau, *EA* 50-2. 1997. – P. 218-231.
179. Gamallo, I. C. A. Motherhood and the Fear of the Other: Magic, Fable and the Gothic in Doris Lessing's *The Fifth Child* // *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands* / ed. R. Todd, L. Flora. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000. – P. 113-125.
180. Gaskell, E. *The Life of Charlotte Brontë* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/ebooks/1827> .
181. Haferkamp, Bertel. *Das Kind in der anglo-amerikanischen Literatur: von Bret Harte zu William Golding*. – Duisburg, 1985. – 199 s.
182. Heaven, F. A hurt healer. *New Statesman and Society*. – Jun 5, 1992. – P. 38-39.
183. Hicks, E. Public and Private Collections in A.S. Byatt's *The Children's Book* // *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2011. – P. 171 – 185.
184. Jung, C. G. *Anima and Animus*. N.Y.: *Spring Magazine*, 1957. – P. 13-17.
185. Jung, C. G. *The associations of normal subjects*. Vol. 2. Princeton, NJ: Princeton University Press. – P. 71-73.
186. Lachmann, R. Vorwort *Text*. / R. Lachmann // *Dialogizität*. Hrsg., R. Lachmann. Munchen, Fink, 1982. SS. 8-10.
187. Lang, K. *Existence on the Threshold: Liminal Characters in the Works of A.S. Byatt*, 2001. – 346 p.
188. Moler Kenneth L. *Jane Austen's Art of Allusion*. – Lincoln, 1968. – 233 p.
189. Muller, W. *Interfiguralität. A Study of Interdependence of Literary Figures // Intertextuality*. – Berlin and New-York, 1991. – P.176-194.

190. Pinchbeck, I. and Hewitt, M. *Children in English Society*. Vol. 2. –London: Roulledge and Kegan Paul, 1973. – 671 p.
191. Plumb, J. H. *The New World of Children in Eighteenth Century England // Past and Present*, 1975. V. 67. – P. 64-95.
192. Ryan, P. *Paul Ryan goes to France with Julian Barnes*. New Statesman Society, 1996. – 123 p.
193. Signorini, I. *Naissance et naissances analogiques dans une communauté rurale de l'Italie du sud // Civilisations*. – Bruxelles, 1987. – 144 p.
194. Spann, E. *Problemkinder in der englischen Erzaehlkunst der Gegenwart*. Dissertation. – Tuebingen, 1970. – S. 150 – 151.
195. Stone, L. *The Family, Sex and Marriage in England*. – L., 1977. – 464 p.
196. Sturrock, J. *Artists as Parents in A.S. Byatt's The Children's Book and Iris Murdoch's The Good Apprentice // Connotations: A Journal for Critical Debate*. 2010/2011. Vol. 20 Issue 1– 3, 2010. – P. 108-130.
197. Tucker, M. J. *The Child as Beginning and End: Fifteenth and Sixteenth Century English Childhood / In The History of Childhood*, ed. by Lloyd de Mause. – New York: Psy-chohistory Press, 1974. – 246 p.
198. Wheeler, Edward T. *Off-key – English Music by Peter Ackroyd // Commonweal*, Mar 26, 1993. – P. 25-27.

### **Справочная литература:**

199. Зеленский, В. В. *Словарь аналитической психологии*. – М.: Высш. шк., 2000. – 120 с.
200. *Философский энциклопедический словарь / Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов*. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

201. Краткий психологический словарь / под общей ред. А. В. Петровского и М.Г. Ярошевского; ред.-составитель Л. А. Карпенко. – 2-е изд., расширенное, испр. и доп. – Ростов-на-Дону: «ФЕНИКС», 1998. – 944 с.

202. Краткий словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.

203. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

204. Словарь русского языка / ред. С.И. Ожегов. – 23-е издание. – М.: Русский язык, 1991. – 944 с.

205. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: «Сов. энциклопедия», 1969-78. – 24 т. – 632 с.

206. Фаустов, А. А. Архетип // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 359 с.

### **Диссертации:**

207. Дмитриева, Н. Ю. Художественный образ в диалектике сущности и явления : дис. ... канд. филос. наук: 17.00.09 / Дмитриева Наталья Юрьевна. – Красноярск, 2004. – 167 с.

208. Лукманова, О. Б. Жанровое своеобразие литературных сказок Дж. Макдональда : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Лукманова Ольга Борисовна. – Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2012. – 227 с.

209. Мазова, Е. В. Поэтика вставных текстов в романе А. С. Байетт «Детская книга» : дис. ... канд. филос. наук: 10.01.03 / Мазова Екатерина Викторовна. – Великий Новгород, 2017. – 178 с.

210. Ненилин, А. Г. С. Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ненилин Александр

Геннадьевич. – Самара: Самарский государственный педагогический университет, 2006. – 187 с.

211. Нефедова, Л. К. Феномен детства в основных формах его репрезентации: философия, миф, фольклор, литература : дис. ... док. филос. наук: 09.00.13 / Нефёдова, Людмила Константиновна. – Омск, 2005. – 337 с.

212. Попова, Ю. К. Межтекстовые отношения и их трансляция (на материале англоязычных постмодернистских художественных текстов и их переводов) : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Попова Юлия Константиновна. – Пермь, 2016. – 210 с.

213. Савицкая, В. В. Феномен культуры детства в XX веке : дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 / Савицкая Валерия Викторовна. – Нижневартовск, 2003. – 154 с.

214. Шамина, Н. В. Женская проблематика в викторианском романе 1840 – 1870-х годов: Джейн Остин, Шарлотта и Эмили Бронте, Джордж Элиот: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Шамина Наталья Викторовна. – Саранск, 2005. – 235 с.

#### **Авторефераты диссертаций:**

215. Бондар, Н. Ю. Художественного своеобразия архетипов дома, дороги и ребенка в романах У. Стайрона «Выбор Софи» и Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.04 / Бондарь Наталья Юрьевна. – Днепропетровск, 2010. – 21 с.

216. Дианова, Е. Е. Образ детства в английской и русской прозе середины XIX века : автореф. дис. ... кан. филол. наук : 10.01.05 / Дианова Екатерина Евгеньевна. – М., 1996. – 16 с.

217. Курилов, Д. О. Слово в романе Дж. Джойса "Портрет художника в юности": автореф. дис. ... кан. филол. наук : 10.01.03 / Курилов Дмитрий Олегович. – Воронеж, 2004. – 24 с.

218. Нефедова, Л.К. Репрезентация образов детства : автореф. дис. ... док. филос. наук : 09.00.13 / Нефедова Людмила Константиновна. – Омск, 2005. – 29 с.

219. Савицкая, В. В. Современное состояние детства как философско-культурологическая проблема: автореф. дис. ... кан. культур. : 24.00.01 / Савицкая Валерия Викторовна. – Нижневартовск., 2003. – 14 с.

220. Скуратовская, Л.И. Основные жанры детской литературы в историко-литературном процессе Англии XIX – начала XX века : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.05 / Скуратовская Людмила Ивановна. – Днепропетровск, 1991. – 34 с.

221. Толстых, О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А.С. Байетт и Д. Лоджа) : автореф. дис. ... кан. филол. наук : 10.01.03 / Толстых Ольга Анатольевна. – Екатеринбург, 2008. – 28 с.

222. Чеботаева, Е. В. Мир детства в нравственно-эстетических исканиях К. Мэнсфилд: автореф. дис. ... кан. филол. наук : 10.01.03 / Чеботаева Елена Владимировна. – М., 2007. – 16 с.

223. Шишкова, И. А. Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков (конец XIX-XX вв.): автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.03 / Шишкова Ирина Алексеевна. – М., 2003. – 50 с.

224. Ястребов, А. Н. Концепция детского характера и проблема отчуждения в творчестве Дж.Д. Сэлинджера: автореф. дис. ... кан. филол. наук : 10.01.03 / Ястребов А.Н. – М., 1989. – 14 с.